BIBLIOTEKARZ PODLASKI

NR 3/2020 (XLVIII)

KSIĄŻNICA PODLASKA
im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku

BIBLIOTEKARZ PODLASKI

RADA REDAKCYJNA / EDITORIAL BOARD
Łukasz Zabielski – Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego – Redaktor naczelny / Editor-In-Chief
Helena Bilutenko – Grodzieński Państwowy Uniwersytet im. J. Kupały, Białoruś
Jolanta Gadek – Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego
Leokadija Kairelienė – Biblioteka im. Wróblewskich Litewskiej Akademii Nauk, Wilno, Litwa
Kamil K. Pilichiewicz – Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego – Sekretarz
Patryk Suchodolski – Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego
Michał Siedlecki – Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego
Halina Turkiewicz – Uniwersytet Witolda Wielkiego w Kownie, Litwa

REDAKTORZY TEMATYCZNI / SPECIAL ISSUE EDITORS
Bibliotekoznawstwo – dr hab. Anna Nosek, prof. UwB
Nauki o literaturze – dr Michał Siedlecki, Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego
Historia – dr Iwona Kulesza-Woroniecka, Uniwersytet w Białymstoku
Recenzje, kronika – dr Grzegorz Kowalski, Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego

REDAKCJA JĘZYKOWA / LANGUAGE EDITORS
Język polski – dr Anetta Strawińska, Uniwersytet w Białymstoku
Język angielski – mgr Aleksandra Kowalewska-Buraczewska, Uniwersytet w Białymstoku
Język rosyjski – dr Aleksander Janiszewski, Politechnika Kijowska
Język rosyjski – dr Krzysztof Rutkowski, Uniwersytet w Białymstoku
Język ukraiński – mgr Irena Szewczenko, Wydział Filologiczny UwB

RADA NAUKOWA / ADVISORY BOARD
prof. Jarosław Ławski – Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód" UwB – Przewodniczący / President
prof. Andrzej Baranow – Uniwersytet Witolda Wielkiego w Kownie, Litwa
dr hab. Mariya Bracka – Narodowy Uniwersytet im. T. Szewczenki, Kijów, Ukraina
dr hab. Piotr Chomik, prof. UwB – Instytut Historii Uniwersytetu w Białymstoku
prof. Małgorzata Komza – Instytut Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa, Uniwersytet Wrocławski
dr hab. Urszula Kowalczuk – Uniwersytet Warszawski, Warszawa
prof. Natalia Maliutina – Odeski Narodowy Uniwersytet im. I. Miecznikowa, Ukraina
prof. Swietłana Musijenko – Grodzieński Państwowy Uniwersytet im. J. Kupały, Białoruś
dr Sigitas Narbutas – Biblioteka im. Wróblewskich Litewskiej Akademii Nauk, Wilno, Litwa
dr Daiva Narbutienė – Biblioteka im. Wróblewskich Litewskiej Akademii Nauk, Wilno, Litwa
dr Zhivka Vasielieva Radeva – Uniwersytet im. św. św. Cyryla i Metodego, Wielkie Tyrnowo, Bułgaria
prof. Rościsław Radyszewski – Narodowy Uniwersytet im. T. Szewczenki, Kijów, Ukraina
prof. em. Jadwiga Sadowska – Uniwersytet w Białymstoku
prof. Włodzimierz Szturc – Uniwersytet Jagielloński, Kraków

Wersją referencyjną „Bibliotekarza Podlaskiego" jest wersja papierowa.

Lista recenzentów artykułów naukowych publikowanych na łamach „Bibliotekarza Podlaskiego" jest podawana na stronie internetowej czasopisma: http://bibliotekarzpodlaski.pl

Instytucją współfinansującą wydanie numeru jest Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku

Copyright by Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku

Kwartalnik, nakład 300 egz.

ISSN 1640-7806

KSIĄŻNICA PODLASKA

Wydział Filologiczny
UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU

Adres redakcji:
KSIĄŻNICA PODLASKA im. Łukasza Górnickiego
ul. Marii Skłodowskiej-Curie 14A
15-097 Białystok
bibliotekarz.redakcja@ksiaznicapodlaska.pl
http://bibliotekarzpodlaski.pl

Skład: ZNAKI Teresa Muszyńska, znaki@home.pl

Druk: www.druk-24h.com.pl

Muzeum Polskie w Rapperswilu. Biblioteka

źródło: https://polenmuseum.ch/pl/historia

REDAKTORZY NAUKOWI:

Anna Janicka

(Uniwersytet w Białymstoku)

Violetta Wejs-Milewska

(Uniwersytet w Białymstoku)

Nataliia Maliutina

(Uniwersytet Odeski, UwB)

Wszystkie publikowane w niniejszym numerze artykuły objęte są licencją
Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe
(CC BY-SA 4.0)
ang.: Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0)
Treść licencji: https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.pl

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

I Biografia – emigracja – archiwa **9**

1. Agata Stecewicz, *Różnorodność źródeł archiwalnych jako podstawa w badaniach nad biografią i genealogią – przypadek Barbary Toporskiej* 9
2. Nina Taylor-Terlecka, *Biografia – ale jaka?* 23
3. Krystyna Jaworska, *Brakujące kartki. Kłopoty z biografistyką emigracyjną na podstawie kilku kwerend, czyli zmagania ze scalaniem źródeł* 39
4. Andrzej Suchcitz, *Archiwa Instytutu Polskiego i Muzeum im. gen. Sikorskiego jako źródło do opracowania monografii i biografii* 55
5. Barbara Czarnecka, *Twórczość plastyczna Jadwigi Simon-Pietkiewicz w obozie koncentracyjnym w Ravensbrück. Personalizm somatyczny* 69
6. Eugenia Maresch, *Przyczynek do biografii sześciu Polek na emigracji* 93
7. Dobrosława Platt, *Archiwa Biblioteki Polskiej POSK w Londynie jako źródła do badań biograficznych* 115
8. Maria Zadencka, *Materiały ze zbiorów Muzeum Polskiego w Rapperswilu: Józef Mackiewicz i Józef Fryd dyskutują o „Sprawie pułkownika Miasojedowa”* 129
9. Anna Janicka, *Tamara Karren. Próby* 143
10. Violetta Wejs-Milewska, *W stronę biografii „scalających”. Postulaty badawcze a współczesna praktyka uniwersytecka* 161

II Odessa: temat literacki – symbol – mit **179**

1. Eugene Vasilyev, *„Футбол – это больше чем игра”. Одесский футбольный миф в литературе XX – XXI веков* 179

2. Valentina Musiy, *Топос „Одесса" в романе Сергея Ануфриева и Павла Пепперштейна „Мифогенная любовь каст"* 207
3. Iryna Nechytaliuk, *Простір одеського дворику в романі Ганни Костенко „Цурки-Гілки"* 223
4. Kateryna Khomenko, *Литературный миф Одессы в малоизвестных текстах XIX века* 241
5. Tetiana Shevchenko, *Топологія Одеси в есеїстиці Б. Херсонського* 255
6. Olga Iakovlieva, *Авторские коннотации в символических значениях онимов в текстах современных одесских поэтов* 269
7. Nadezhda Spodarets, *Одесская эйкумена как топос идентичности в романе Ванды Мазур „Деньги"* 283

III Varia literaturoznawcze **295**
1. Oleksandra Hul, *Transformational peculiarities within Chinese lyrical genres* 295
2. Krzysztof Korotkich, *Śmierć Poety. O motywach tanatycznych w poezji Konstantego I. Gałczyńskiego* 311
3. Bartłomiej Borek, *„Wieczny mnie rodzi ogień i wyznaję słońce". Żywioł ognia w liryce Wincentego Korab-Brzozowskiego* 331

IV Recenzje naukowe **351**
1. Olexiy Sukhomlynov, *Польська та українська польськомовна проза XVII століття* 351
2. Oksana Shupta-Viazovska, *Нова парадигма есеєзнавства* 359
3. Natalia V. Rozinkevych, *Гендер в українських романсах* 363

V Sprawozdania **371**
1. Anna Janicka, *Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Współpraca naukowa humanistów ukraińskich i polskich. Historia – idee – projekty", Kijów, 20-21 IX 2019 r.* 371
2. Jarosław Ławski, *Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Polacy w Odessie", Odessa, 10-11 września 2018 roku* 377

I Biography – Emigration – Archives **9**

1. Agata Stecewicz, *Diversity of archival sources as a basis for research on biography and genealogy – the case of Barbara Toporska* 9
2. Nina Taylor-Terlecka, *Biography – but what?* 23
3. Krystyna Jaworska, *Missing cards. Problems with emigration biographies, based on several queries, or struggles with merging sources* 39
4. Andrzej Suchcitz, *The Archives of the Polish Institute and Sikorski Museum as a primary source for biographies and monographs* 55
5. Barbara Czarnecka, *Jadwiga Simon-Pietkiewicz's artwork at the concentration camp in Ravensbrück. Somatic personalism* 69
6. Eugenia Maresch, *Contribution to the biography of six Polish women in Exile* 93
7. Dobrosława Platt, *The archives of the POSK Polish Library in London as a source of biographic research* 115
8. Maria Zadencka, *Materials from the collection of the Polish Museum in Rapperswil: Józef Mackiewicz and Józef Fryd on "The Colonel Myasoyedov Affair"* 129
9. Anna Janicka, *Tamara Karren. Essays* 143
10. Violetta Wejs-Milewska, *Towards "integrating" biographies. Research postulates and modern university practice* 161

II Odessa: literary theme - symbol - myth **179**

1. Eugene Vasilyev, *„Football is more than a game". The football myth of Odessa in literature of the XX–XXI centuries* 179
2. Valentina Musiy, *Topos "Odessa" in novel by Sergey Anufriev and Pavel Pepperstain "Mythogenic love of castes"* 207
3. Iryna Nechytaliuk, *The space of the Odessa courtyard in Anna Kostenko's novel "Tsurky-Gylky"* 223
4. Kateryna Khomenko, *Odessa's literary myth in little-known texts of the XIX century* 241
5. Tetiana Shevchenko, *Typology of Odessa in the essays of B. Khersonsky* 255

6. Olga Iakovlieva, *Author's meaning to the symbolic values of onyms in the texts of modern Odessa poets* 269
7. Nadezhda Spodarets, *Odessa's ecumene as a location of identity in Vanda Mazur's novel "Money"* 283

III Literary contexts **295**
1. Oleksandra Hul, *Transformational peculiarities within Chinese lyrical genres* 295
2. Krzysztof Korotkich, *The death of the Poet. On thanatic motifs in Konstanty I. Gałczyński's poetry* 311
3. Bartłomiej Borek, *"Eternal fire gives me birth and I confess the sun". The element of fire in poetry by Wincenty Korab-Brzozowski's* 331

IV Scientific reviews **351**
1. Olexiy Sukhomlynov, *Polish and Ukrainian Polish prose of the XVII century* 351
2. Oksana Shupta-Viazovska, *A new paradigm of essay studies* 359
3. Natalia V. Rozinkevych, *Gender in Ukrainian Romances* 363

V Reports **371**
1. Anna Janicka, *International Scientific Conference "Scientific Cooperation of Ukrainian and Polish Humanists. History – Ideas – Projects", Kiev, 20–21 September 2019* 371
2. Jarosław Ławski, *International Scientific Conference "Poles in Odessa", Odessa, 10–11 September 2018* 377

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.515
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Agata Stecewicz*
Uniwersytet w Białymstoku

Różnorodność źródeł archiwalnych jako podstawa w badaniach nad biografią i genealogią – przypadek Barbary Toporskiej[1]

Diversity of archival sources as a basis for research on biography and genealogy – the case of Barbara Toporska

Abstract: Archival sources are, helpful in biographic research and, are of particular importance for writers in exile, whose biographies, intersected by war and exile, often remain incomplete to this day and need supplementing. The biography of Barbara Toporska (1913–1985) is an example of how important it is to study the biography of a writer when interpreting his/her work, both prose and – or perhaps above all – poetry.

* Agata Stecewicz – mgr; prowadzi badania archiwalne (między innymi w Muzeum Polskim w Rapperswilu, Szwajcaria) dotyczące życia i twórczości Barbary Toporskiej. Autorka licznych artykułów, w tym: *Przez żelazną kurtynę. Korespondencja teatralna Tymona Terleckiego*, [w:] *Paryż. Londyn. Monachium. Nowy Jork. Powrześniowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej II*, red. V. Wejs-Milewska i E. Rogalewska, Białystok 2016.

[1] W artykule wykorzystano różnorodne materiały archiwalne, m.in. akta metrykalne (Archiwum Państwowe, archiwa parafialne), korespondencję, ego-dokumenty (Archiwum Muzeum Polskiego w Rapperswilu), nekrologi z gazet, księgi adresowe (Warszawy i Poznania), materiały z archiwów szkolnych i uniwersyteckich. Najstarsze wykorzystane źródła pochodzą z pierwszej połowy XVIII wieku, natomiast datą graniczną prezentowanych badań archiwalnych jest 1934 – rok przyjazdu Barbary Toporskiej do Wilna.

Tekst powstał w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki „Naukowa, krytyczna edycja z rękopisów w pięciu tomach korespondencji Tymona Terleckiego z Jerzym Giedroyciem, Mieczysławem Grydzewskim, Janem Nowakiem-Jeziorańskim, Kazimierzem Wierzyńskim i innymi" (2018–2023)" realizowanego na Uniwersytecie w Białymstoku.

The paper presents selected examples of various archives used to explore the writer's least-known period of life (her childhood and youth), as well as the history of the Toporski family, also important to her.

Keywords: Barbara Toporska, writer, biography, genealogy, archives.

Archiwum osobowe Barbary Toporskiej, na mocy jej testamentu z 22 kwietnia 1985 roku, zostało przekazane po śmierci pisarki (20 czerwca 1985) pod opiekę Muzeum Polskiemu w Rapperswilu (Szwajcaria) wraz ze spuścizną po Józefie Mackiewiczu.

Już pod koniec lat siedemdziesiątych Mackiewiczowie szukali odpowiedniej instytucji, która szanując ich poglądy polityczne, mogłaby sprawować pieczę nad pozostawionymi przez pisarzy archiwaliami. W 1980 roku Toporska zwróciła się z oficjalną prośbą do Muzeum Polskiego w Rapperswilu o opiekę nad spuścizną swoją i męża, odpowiedź, jaką otrzymała od Haliny Zielińskiej, członka Zarządu i członka honorowego Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Polskiego w Rapperswilu, wskazuje nie tylko na przesłanki, jakimi kierowała się pisarka przy wyborze odpowiedniej instytucji, ale także jak ważna była to decyzja:

> Pani przypuszczenie, że Muzeum Rapperswilskie jest najbezpieczniejszym miejscem na przechowywanie emigracyjnych „inedita", jest całkowicie słuszne. Jak najchętniej zgadzamy się więc na Pani decyzję i cieszymy się, że dzięki temu ubędzie Pani jedna troska – a trosk tych Pani ma przecież niemało[2].

Archiwum małżeństwa Mackiewiczów (podzielone na dwie oddzielne spuścizny archiwalne) udostępniono badaczom w 2006 roku[3]. Dostęp do zbiorów został ograniczony na życzenie Toporskiej, która wstępnie porządkując dokumenty, zebrała w jednej kopercie materiały dotyczące oskarżeń Józefa

[2] Archiwum Muzeum Polskiego w Rapperswilu, Spuścizna po Barbarze Toporskiej-Mackiewicz, sygn. IV C 71 4, list Haliny Zielińskiej do Barbary Toporskiej, z dnia 15 sierpnia 1980.

[3] O historii przekazania archiwaliów zob. N. Kozłowska, *Historia prywatnego archiwum Józefa Mackiewicza i Barbary Toporskiej*, [w:] *Zmagania z historią. Życie i twórczość Józefa Mackiewicza i Barbary Toporskiej*, red. N. Kozłowska, M. Ptasińska, Warszawa 2011.

Mackiewicza o kolaborację[4], a kopertę opatrzyła napisem: „*Człowiek wśród skorpionów*. Otworzyć po 20 (dwudziestu) latach po śmierci Józefa Mackiewicza."[5] Archiwum pisarzy, w momencie jego przekazania do Szwajcarii, nie było zinwentaryzowane i profesjonalnie opracowane, dlatego obie spuścizny zostały w całości zamknięte dla zainteresowanych, a wspomnianą kopertę otwarto 5 lipca 2005 roku w obecności pracownika Muzeum Polskiego w Rapperswilu.

Po uzyskaniu dostępu materiały uporządkowano zgodnie z Wytycznymi Archiwum Polskiej Akademii Nauk dotyczącymi opracowania spuścizn archiwalnych po uczonych[6]. Podczas prac zauważono, że archiwum było wstępnie i pobieżnie uporządkowane, najpewniej przez samą Toporską, która po śmierci męża, starała się jak najwięcej zebrać, posegregować i zabezpieczyć, choć wiedziała, że nie pozostało jej wiele czasu[7].

Spuścizna archiwalna po Barbarze Toporskiej obejmuje materiały z lat 1945–1985, dokumenty i artykuły przedwojenne oraz z czasów wojny zaginęły po przeprowadzce Mackiewiczów z Londynu do Monachium w 1955 roku. Z powodu braku archiwaliów z okresu międzywojennego, o dzieciństwie i młodości Barbary Toporskiej wiadomo niewiele. Najpełniejszy biogram został opracowany przez Kontrę – wydawcę dzieł małżeństwa Mackiewiczów i zawiera informacje sprawdzone[8] (co warto zaznaczyć, ponieważ biogramy pisarki, dostępne w opracowaniach popularnonaukowych i tzw. leksykonach pisarzy, nie pozbawione są licznych luk, a nawet błędów, w dodatku powtarzanych przez kolejnych wydawców).

[4] Chodzi o tzw. sprawę Mackiewicza. Więcej na ten temat zob. W. Bolecki, *Ptasznik z Wilna. O Józefie Mackiewiczu*, Kraków 2007.

[5] Tytuł *Człowiek wśród skorpionów* jest nawiązaniem do eseju Czesława Miłosza o Stanisławie Brzozowskim. Zob. Cz. Miłosz, *Człowiek wśród skorpionów. Studium o Stanisławie Brzozowskim*, Paryż 1962.

[6] Zob. *Wytyczne opracowania spuścizn archiwalnych po uczonych*, oprac. H. Dymnicka-Wołoszyńska, Z. Kolankowski, Warszawa 1990.

[7] Barbara Toporska od lat 60-tych zmagała się z chorobą nowotworową, w latach 80-tych jej stan uległ pogorszeniu. Zapisy w *Dzienniku*, już po śmierci męża, wskazują, że pisarka czuła się źle, ale chciała zdążyć pozałatwiać najważniejsze sprawy, związane przede wszystkim z zabezpieczeniem spuścizny archiwalnej. Zob. Archiwum Muzeum Polskiego w Rapperswilu, Spuścizna po Barbarze Toporskiej-Mackiewicz, sygn.: III 23.

[8] Zob. *Barbara Toporska: Nota o życiu i twórczości*, [w:] B. Toporska, *Metafizyka na hulajnodze*, Londyn 2012, s. 781-782.

Kilku informacji o swej przeszłości dostarcza czytelnikom sama pisarka, m.in. w szkicach wspomnieniowych i publicystyce[9], a ich zbadanie jest istotne, ponieważ wiele wątków w twórczość Toporskiej inspirowanych jest jej życiem – wydarzeniami, których była świadkiem, poznanymi osobami i miejscami. Autorka podkreśla jednak, że jej powieściowe postacie „są wyrysowane nie z pamięci, ale z wyobraźni"[10], choć na tę wyobraźnię składają się oczywiście elementy jej własnego doświadczenia. Toporska nie godzi się na stawianie znaku równości między rzeczywistością a kreacją, ani na próby utożsamienia życia autora z życiem bohaterów (a raczej bohaterek) swych książek. Po publikacji powieści *Siostry*[11] w 1966 roku, pisarka przesłała nowo wydaną książkę swojej krewnej, od której otrzymała następującą odpowiedź: „Teraz wszyscy pomyślą, że jesteś Żydówka". Nawet siostra Barbary, Hanna[12], w jednym z listów w nieco oskarżycielskim tonie wspomina, że Barbara zrobiła z nich Żydówki.

Nie tylko czytelnicy dopasowywali dzieła do biografii pisarki, Zofia Kozarynowa w recenzji powieści *Poczwarka i motyle* (wydanej wraz z drugą powieścią *Martwe zwierciadło*, pod wspólnym tytułem *Na wschód od dzisiaj*[13]) pisze:

> Barbara Toporska w książce pod dowcipnym tytułem *Na wschód od dzisiaj,* daje pozornie lekki, ale w gruncie rzeczy gorzko ironiczny opis swojej szkolnej młodości w nieznanym mieście na wschodzie Polski. Wczesne lata zdolnej i pełnej życia dziewczyny są rozdziałem o sierocej doli. Autorka nie chce się sama wzruszać ani też nikogo rozczulać, więc maskuje swą dramatyczną samotność bez rodziny i bez rzetelnych przyjaciół niby beztroskim sarkazmem[14].

O tej recenzji, niepopartej lekturą książki, Toporska pisze po wielu latach w szkicu wspomnieniowym, podkreślając, że akcja powieści ma miejsce w Po-

9 Zob. m.in.: B. Toporska, *O Toporskich, Zapolskiej, Wędziagolskim i niżej podpisanej*, „Wiadomości" 1978, nr 45 (1701); *Rozmowa z Barbarą Toporską, autorką powieści „Spójrz wstecz, Ajonie!"*, „Gwiazda Polarna" 1981 nr 51; przedmowa B. Toporskiej do: J. Mackiewicz, *Fakty, przyroda i ludzie*, Londyn 1984.

10 *Rozmowa z Barbarą Toporską, autorką powieści „Spójrz wstecz, Ajonie!"*, „Gwiazda Polarna" 1981 nr 51.

11 B. Toporska, *Siostry*, Paryż 1966.

12 Hanna Watta-Skrzydlewska z domu Toporska. Listy do Barbary Toporskiej: Archiwum Muzeum Polskiego w Rapperswilu, Spuścizna po Barbarze Toporskiej-Mackiewicz, sygn.: IV A 42-44.

13 Zob. B. Toporska, *Na wschód od dzisiaj: Dwie powieści,* Londyn 1970.

14 Z. Kozarynowa, (bez nazwy), „Ostatnie Wiadomości" z 10 marca 1971.

znaniu („Gdzież tu wschód Polski?" – pyta), a także zauważając – „I dlaczego to ma być opis *mojej* młodości?"[15].

Dla Toporskiej prawda jest kategorią transcendentalną, wyznaczającą paradygmat jej działalności intelektualnej, a więc kategorią nadrzędną zarówno w życiu, jak również w procesie twórczym, ale także w odbiorze dzieła. Jako recenzentka zawsze poszukuje prawdy w literaturze, rzetelnie podchodzi do omawianego tematu, sprawdza fakty, choćby te najdrobniejsze. Także w swojej twórczości wykorzystuje tę umiejętność pokazania szczegółu, zwraca uwagę na imponderabilia, jest uważna i tropiąca konkret.

Dla Barbary Toporskiej najwyższą wartość miała literatura realistyczna, w wywiadzie z 1981 roku dla „Gwiazdy Polarnej" w następujący sposób opisuje swój literacki warsztat i jednocześnie określa pisarskie *credo*:

> Wierzę w trwałą wartość tylko tej literatury – stwierdza - którą zwykło się nazywać realistyczną. (...) To, co stosuję, być może nieudolnie, to jest szukanie sposobów, aby powieść realistyczną jeszcze bardziej urealistycznić. To znaczy możliwie wiernie i szczegółowo opisać znaną mi rzeczywistość. Być może, sądzę po sobie: bo mnie przy lekturze powieści najbardziej interesują nie znane mi szczegóły z opisywanego przez autora „hic et nunc". „Tu i teraz", względnie „tam i wówczas". Te, o których historia z reguły milczy. Dobra literatura jest, moim zdaniem, nieodzownym dopełnieniem nauki zwanej historią[16].

W lekturze powieści Toporskiej ważny jest więc kontekst – historyczny, społeczny, polityczny, ale także biografia pisarki, gdyż każdy z tych elementów poszerza horyzont odbioru, wzbogaca prozę o kolejne warstwy interpretacyjne. Znajomość życiorysu autorki pogłębia również płaszczyznę psychologiczną powieści, ale także uzupełnia odbiór o ładunek emocjonalny, co moim zdaniem widoczne jest szczególnie w powieści *Siostry*.

Biografia Toporskiej jest też ważnym kontekstem dla odczytania wierszy z tomu *Athene Noctua* (1973), w którym kilka utworów poświęconych jest

[15] Por. B. Toporska, *O Toporskich, Zapolskiej, Wędziagolskim i niżej podpisanej*, „Wiadomości" 1978, nr 45 (1701).

[16] *Rozmowa z Barbarą Toporską, autorką powieści „Spójrz wstecz, Ajonie!"*, „Gwiazda Polarna" 1981 nr 51.

osobom bliskim autorce – zaginionej w Powstaniu Warszawskim siostrze, ojcu czy zmarłemu przyjacielowi. W wierszach znajduje się także wiele odwołań do dzieciństwa oraz do czasu, gdy Toporska mieszkała wraz z Józefem Mackiewiczem w Czarnym Borze pod Wilnem.

Ponadto kontekst biograficzny może nie tylko wzbogacić utwór o nowe warstwy interpretacyjne, ale pozwala również lepiej rozumieć „osobowość twórczą”[17] autorki.

Opisane wyżej przyczyny leżą u podstaw mojego zainteresowania życiorysem Barbary Toporskiej, szczególnie jej dzieciństwem i młodością, natomiast w archiwum osobowym pisarki znalazłam potwierdzenie, że warto zgłębić także historię jej rodziny[18]. Lektura korespondencji z młodszą siostrą, Hanną, wyraźnie pokazuje, że Toporska interesowała się swoją genealogią i była to dla niej sprawa istotna. Z zachowanych listów od Hanny wynika, że Barbara dopytywała co jakiś czas o wspomnienia z dzieciństwa, zdjęcia, familijne anegdoty oraz o poszczególnych członków bliższej i dalszej rodziny (do jednego ze swoich listów dołączyła nawet formularz z pytaniami, który Hanna jej odesłała). Szczególne zainteresowanie genealogią nastąpiło po publikacji przez pisarkę artykułu *O Toporskich, Zapolskiej, Wędziagolskim i niżej podpisanej,* który ukazał się w londyńskich „Wiadomościach” w 1978 roku. W tekście autorka przedstawia znane sobie fakty o rodzinie ojca, a także ciekawostkę o tym, że jej babcią cioteczną była Maria Gabriela Korwin-Piotrowska, tworząca pod pseudonimem Gabriela Zapolska. Artykuł ten zawiera informacje mogące być podstawą do dalszych penetracji, bo choć korespondencja sióstr Toporskich pokazała, jak ważnym tematem jest dla nich historia rodziny, to jednak w listach znajdują się tylko urywki, fragmenty wspomnień z dzieciństwa i opowieści babci – co stanowi jedynie uzupełnienie dla faktów.

Punktem wyjścia do odkrywania historii rodziny Barbary Toporskiej stał się dla mnie m.in. poniższy fragment wspomnianego już tekstu (*O Toporskich, Zapolskiej, Wędziagolskim i niżej podpisanej*):

[17] Termin Henryka Elzenberga. Por. H. Elzenberg, *Osobowość twórcza artysty*, *Problem osobowości twórczej*, [w:] tegoż, *Pisma estetyczne*, Lublin 1999, s. 69-83.

[18] Genealogia Barbary Toporskiej nie została do tej pory opracowana (w artykule przedstawiono głównych przodków z rodu Toporskich), zaś dzieciństwo i młodość – to najmniej znane i opisane etapy życia pisarki.

> O rodzie tym [o Toporskich] w annałach historycznych głucho, chociaż w dzieciństwie nasłuchałam się o nim i niegdysiejszych jego włościach dużo. Jak podejrzewam – dętych legend. Mój dziad, Aleksander Toporski, był naczelnikiem powstania 1863 r. w powiecie (jeśli mnie pamięć nie zawodzi gostyńskim. W każdym razie tak miał to wyryte na nagrobku w Łaniętach, a za udział w powstaniu został skazany na śmierć, karę mu za wstawiennictwem Czartoryskich (z czego by wynikało, że Toporscy „wisieli ongiś u klamki" Czartoryskich) sam car miał zamienić na rok (!) twierdzy. Gwoli prawdy dodam, że o żadnych zwycięskich potyczkach mego dziada nigdy nie słyszałam[19].

Nagrobek Aleksandra Toporskiego stoi na cmentarzu parafialnym w Łaniętach do dziś, niedaleko kaplicy cmentarnej, został odrestaurowany prawdopodobnie w latach 90-tych XX wieku. Na płycie epitafijnej nie ma dat (możliwe, że stan oryginalnej tablicy nie pozwalał na ich odczytanie), pod nazwiskiem widnieje napis: „Naczelnik powstania styczniowego i prezes Trybunału Rewolucyjnego miasta Kutna w 1863 r.". Płyta umieszczona jest pod pomnikiem drugiej żony Aleksandra – Kazimiery z Dobrowolskich, córki Franciszka Rolli Dobrowolskiego, oficera powstania listopadowego, oraz Sabiny z Klickich. Pierwszą żoną Aleksandra, a babką Barbary Toporskiej, była Julia z Komorowskich, córka Antoniego Komorowskiego, sekretarza Prezydium i Komisji Województwa Podlaskiego, oraz Balbiny z Klickich. Małżeństwo Aleksandra Toporskiego z pannami z dobrych domów może potwierdzać rodzinne legendy o posiadanych niegdyś włościach.

Najstarszym przedstawicielem rodu Toporskich, którego pochodzenie udało mi się udokumentować, jest pradziadek pisarki – Jan, urodzony około 1790 roku na terenie Wielkiego Księstwa Poznańskiego. W akcie zgonu Jana Toporskiego z 1855 roku widnieje następujący zapis dotyczący miejsca urodzenia (akt w języku polskim): „urodzony we wsi Skotarkach [nazwa domyślna, zapis mało czytelny] w Wielkiem Księstwie Poznańskiem z Piotra i Maryi małżonków Toporskich". Biorąc pod uwagę rok urodzenia chodzi zapewne o tereny, które po 1815 roku znalazły się w granicach Wielkiego Księstwa Poznańskiego.

Pradziadek pisarki był nauczycielem kaligrafii w Korpusie Kadetów Kaliskich, prawdopodobnie od roku 1814 aż do czasu rozwiązania szkoły

[19] B. Toporska, *O Toporskich, Zapolskiej...*

w 1832 roku – daty graniczne są ustalone na podstawie odznaczenia, jakie Jan Toporski otrzymał w 1830 roku za 15 lat nieskazitelnej służby, tzw. Znaku Honorowego, jego nazwisko widnieje na liście imiennej odznaczonych osób, a jako pełnioną funkcję wymieniono: „nauczyciel w Korpusie Kadetów Kaliskich"; dokładny staż jego służby liczony do dnia ustanowienia znaku tj. 24 maja 1830 roku (według kalendarza gregoriańskiego) to 15 lat, 11 miesięcy i 13 dni. Przynależność Jana Toporskiego do kadry Korpusu Kadetów w Kaliszu poświadcza również imienna lista darczyńców (uczniów i nauczycieli Korpusu) na pomnik Kopernika w Warszawie z 1817 roku (dokumenty przechowywane są w Archiwum Głównym Akt Dawnych) oraz zachowane roczniki szkoły ze spisem kadry nauczycielskiej z 1825 oraz z 1830 r. Prócz wspomnianego odznaczenia za nieskazitelną służbę za lat XV, Jan Toporski został odznaczony Orderem św. Anny III klasy[20], a informację o honorach zawarto w nekrologu, opublikowanym w „Kurierze Warszawskim"[21] w 1855 roku.

W zachowanej korespondencji sióstr Toporskich nie znalazłam informacji o ich pradziadku, podejrzewam jednak, że musiały o nim słyszeć, ponieważ w powieści *Spójrz wstecz, Ajonie!* prapradziadek głównej bohaterki, Teresy Butwiłłowicz „był wykładowcą w warszawskiej Szkole Rycerskiej, wprawdzie tylko kaligrafii" – ta zbieżność nie wydaje mi się przypadkowa.

Jan Toporski ożenił się z Wilhelminą z Boynów, córką Jana i Teresy, urodzoną około roku 1794[22]. Toporscy mieszkali w Kaliszu aż do roku 1836, następnie przenieśli się do Warszawy, żyli z emerytury profesorskiej Jana – takie informacje również możliwe są do ustalenia na podstawie aktów metrykalnych – w tym przypadku akt chrztu syna Mikołaja Karola pochodzi z Kalisza z roku 1835, natomiast akt zgonu nowo narodzonego syna Michała Feliksa

[20] Order św. Anny III klasy – W 1815 roku car Aleksander I stworzył nową III klasę noszoną na piersi. Zob. S. Oberleitner, *Polskie ordery, odznaczenia i niektóre wyróżnienia zaszczytne 1705–1990*, t. 1, Zielona Góra 1992, s. 88.

[21] Pełna treść nekrologu, opublikowanego w „Kurierze Warszawskim": „Jan Toporski – prof. b. Korpusu Kadetów w Kaliszu, emeryt, kawaler Orderu św. Anny III kl. i Znaku Nieskazitelnej Służby za lat 15; zm. 6 X 1855 w wieku lat 65, poch. 8 X 1855 na cm. Powązkowskim w Warszawie"

[22] Informacje o rodzicach oraz o przybliżonej dacie urodzenia – ustalone na podstawie aktu zgonu Wilhelminy z 1877 roku, w dokumencie spisanym w języku rosyjskim widnieje miejscowość urodzenia jednak jest trudna do ustalenia, prawdopodobnie chodzi o wieś Markwity.

z roku 1836 już z Warszawy (na jednym z aktów urodzenia widnieje informacja, że ojciec utrzymuje się z emerytury profesorskiej). Po śmierci męża w 1855 roku, Wilhelmina przeniosła się do rodziny w województwie łódzkim (od tego roku jej podpis widnieje pod metrykami parafialnymi, dotyczącymi najbliższej rodziny – Wilhelmina Toporska występuje jako matka chrzestna Kazimierza Toporskiego, ojca Barbary). Wilhelmina zmarła w Łanięcie w 1877 roku, w wieku 83 lat.

Pochodzenie rodziny Boyn jest trudne do ustalenia ze względu na pisownię nazwiska, a także brak materiałów potrzebnych do weryfikacji informacji[23]. W dostępnych aktach metrykalnych nazwisko panieńskie Wilhelminy Toporskiej występuje w różnych formach, m.in.: Boyn, Buyn, Bojn czy Bajn. W jednym z listów Hanny Skrzydlewskiej pojawia się jednak nazwisko Buyno – siostra Barbary wspomina rodzinną historię, choć nie była świadoma faktycznego stopnia pokrewieństwa:

> A pamiętasz historię, którą opowiadała nam Mama i Ciocia Zosia, czy to prawda nie wiem, o jakimś stryju naszego Ojca czy Jego Ojca, który potrzebował na sznurki pudełko, które wyszukał na strychu, wyrzucił stamtąd papiery skonfiskowanych majątków rodziny Buyno (jakoby bliska rodzina naszego Ojca), gdy zaczęli zwracać te ziemie i rodzina dowiedziała się co ten głupek zrobił, podobno nikt z nim do końca życia nie zamienił słowa. Ciocia Zosia też Ci o tem opowiadała?[24]

Historia wspomniana w liście przez Hannę może wskazywać na faktyczną pisownię nazwiska – Buyno.

Także genealogia rodziny ze strony matki Barbary Toporskiej – Zofii ze Starzyńskich – jest interesująca, tym bardziej, że wzbogacona o wątek ciotecznej babki – Gabrieli Zapolskiej, której matka, Józefa z domu Karska, była baletnicą warszawskich scen i to prawdopodobnie podczas jednego z występów wypatrzył ją Wincenty Korwin Piotrowski, marszałek szlachty. Z ciekawych, nieznanych rzeczy warto przytoczyć fragment listu Hanny Watta-Skrzydlewskiej do Barba-

[23] Nazwisko Boyn, Bujno występowało często na terenie Podlasia.

[24] Archiwum Muzeum Polskiego w Rapperswilu, Spuścizna po Barbarze Toporskiej-Mackiewicz, sygn.: IV A 43, list Hanny Skrzydlewskiej do Barbary Toporskiej z dnia 25 XI (bez daty).

ry Toporskiej, w którym młodsza siostra pisarki wspomina odwiedziny u ciotki Konstancji Bielskiej (siostry Zapolskiej), mieszkającej w Warszawie:

> W tym salonie, do którego przychodziłyśmy [...] jedna ściana to były same portrety, (między innymi Lampi[25], Brodowski[26]) i inne stare obrazy pochodzące z Kiwerc i Podhajec. Natomiast co było najciekawsze to w innym salonie zbiór po Zapolskiej obrazów francuskich impresjonistów jak Van Gogh, Gauguin i najwięcej Sérusier[27], dlaczego sobie tyle przywiozła nie wiadomo, bo podobno wcale ich nie ceniła. Chyba była jedyną w Polsce osobą posiadającą tyle obrazów impresjonistów. Sérusier zupełnie, sposób malowania i koloryt Gauguina. Tam też miała świetne swoje portrety malowane przez Wyspiańskiego, Pruszkowskiego[28]. Chodziłam do Cioci Kociuni w czasie okupacji, na życzenie Mamusi [...]. Szkoda że Ci nigdy nie opowiadałam o tych odwiedzinach, to cała powieść o dziwadłach nie z tego świata[29].

Wspomnień z dzieciństwa jest kilka w listach Hanny, byłoby pewnie więcej ciekawostek, gdyby zachowała się druga strona korespondencji, czyli listy Barbary Toporskiej do siostry, mam jednak nadzieję, że nie przepadły na zawsze.

Warto wspomnieć także ojca Barbary – Kazimierza Władysława Toporskiego – bardzo ważnej postaci w życiu pisarki, bo choć jej rodzice rozeszli się prawdopodobnie około 1920 roku, to dziewczynka pozostała do 1930 roku przy ojcu w Warszawie, a w jej wychowaniu pomagały ciotki, siostry ojca.

Kazimierz Władysław Toporski urodził się w 1862 roku w Kutnie, jego rodzicami byli wspomniani już Aleksander Toporski i Julia z Komorowskich, miał kilkoro rodzeństwa – także przyrodniego, ponieważ po śmierci pierwszej żony w 1869 r. Aleksander ożenił się ponownie. Przyrodnim bratem Kazimie-

[25] Chodzi o Franciszka Ksawerego Lampiego (1782–1852) – malarza włoskiego pochodzenia tworzącego w Polsce.

[26] Antoni Brodowski (1784–1832) – polski malarz, przedstawiciel klasycyzmu.

[27] Kolekcja sześciu obrazów Paula Sérusiera została odkupiona przez Muzeum Narodowe w Warszawie.

[28] Tadeusz Pruszkowski (1888–1942); oryginał portretu uznaje się za zaginiony, dostępna jest jedynie reprodukcja.

[29] Archiwum Muzeum Polskiego w Rapperswilu, Spuścizna po Barbarze Toporskiej-Mackiewicz, sygn.: IV A 43, list Hanny Skrzydlewskiej do Barbary Toporskiej z dnia 25.XI (bez daty).

rza Władysława był Franciszek, późniejszy ksiądz prałat i założyciel domu dla sierot pod wezwaniem św. Antoniego w Warszawie i Łaźniewie.

Kazimierz Toporski ukończył założoną w 1875 roku przez Leopolda Kronenberga Szkołę Handlową w Warszawie, kształcąca swoich uczniów na bardzo wysokim poziomie, w dodatku wszechstronnie – prócz przedmiotów kierunkowych (związanych z handlem, księgowością i przedsiębiorczością) nauczano 4 języków (polskiego, rosyjskiego, niemieckiego i francuskiego), a także m.in. historii, geografii, fizyki, chemii z technologią oraz zasad mechaniki.

W 1911 roku Kazimierz ożenił się z dużo młodszą Zofią ze Starzyńskich, ślubu udzielił im wspomniany już ksiądz prałat Franciszek Toporski, zaś jednym ze świadków na ślubie był hrabia Michał Tyszkiewicz, przybyły na tę okoliczność z Paryża**.**

W tym okresie ojciec Barbary Toporskiej był „literatem" – taka informacja widnieje w akcie ślubu, także w księgach adresowych Warszawy z 1920 roku jego nazwisko znajduje się w dziale poświęconym dziennikarzom i literatom. W latach 1911–1913 Kazimierz Toporski publikował artykuły w kwartalniku „Lotnik i Automobilista", opisując najnowsze (w ówczesnym czasie) osiągnięcia techniki w zakresie lotnictwa, a także szczegóły funkcjonowania maszyn (widać tu wykształcenie w szkole Kronenberga). Na pewno nie jest to jedyne czasopismo, w którym ukazywały się teksty ojca Barbary Toporskiej, temat wymaga jednak dalszego zbadania.

Kazimierz Władysław Toporski zmarł 20 października 1935 roku, został pochowany na Powązkach. Pisarka poświęciła ojcu jeden z najbardziej przejmujących, lirycznych wierszy z tomu *Athene Noctua.*

*

W okresie dzieciństwa „warszawskiego" Barbara Toporska rozpoczęła edukację w Gimnazjum im. Emilii Plater[30]. Szkoła mieściła się w kamienicy przy ul. Mazowieckiej 12, na piętrze, na parterze zaś znajdowała się słynna kawiarnia tzw. Mała Ziemiańska, budynek został całkowicie zniszczony podczas wojny, jednak szkoła (jako jednostka systemu oświaty) przetrwała, zmieniła jedynie sie-

[30] Informacje o edukacji Barbara Toporska podała w formularzu osobowym, wypełnianym na potrzeby pracy w Głosie Ameryki, formularz ten zachował się w archiwum osobowym pisarki w Muzeum Polskim w Rapperswilu.

dzibę i przeniosła się do Zalesia Dolnego. W archiwum szkolnym nie zachowały się jednak dokumenty z tego okresu – Towarzystwo Przyjaciół Szkoły posiada w swoich zbiorach archiwalnych jedynie protokoły z egzaminów maturalnych, a maturę przyszła pisarka zdawała w Poznaniu. Udało mi się jednak odnaleźć podpis Barbary Toporskiej, jako jednej z uczennic Gimnazjum im. Emilii Plater, w księdze pamiątkowej tzw. deklaracji podziwu dla USA z 1926 roku – „Szkolnictwo Polskie w hołdzie Narodowi Amerykańskiemu na pamiątkę 150-lecia niepodległości Stanów Zjednoczonych”**.** Natrafiłam też na informacje o gazetce szkolnej „Nasze Życie”, wychodzącej w latach 1929–1932, czyli także w okresie kiedy Toporska uczęszczała do szkoły – gazetka zachowała się i jest przechowywana w Bibliotece Miasta Stołecznego Warszawy, w dziale Varsavianów. Barbara Toporska nie opublikowała na łamach „Naszego Życia” żadnego tekstu, należała jednak do komitetu redakcyjnego czterech numerów, od numeru pierwszego, wydanego w drugiej połowie 1929 roku, do numeru z czerwca 1930 roku. W sierpniu tego roku zmieniła szkołę – wyjechała do Poznania, dołączając do matki, młodszej siostry i babki, które do stolicy Wielkopolski przybyły w styczniu 1929 roku, co zostało zarejestrowane w kartach meldunkowych, będących częścią kartoteki ewidencji ludności miasta Poznania.

Barbara Toporska uczęszczała do Prywatnego Liceum im. Królowej Jadwigi, była to szkoła żeńska o profilu humanistycznym, prowadzona przez Lucynę Sokolnicką; tam też w 1933 roku zdała maturę[31]. Po wielu latach, będąc już na emigracji w Monachium, Barbara Toporska nawiązała kontakt z koleżankami z klasy, odnowiła przyjaźnie i prowadziła korespondencję przez wiele kolejnych lat – listy zachowały się w Muzeum Polskim w Rapperswilu, co ciekawe – w zbiorach znajdują się także zdjęcia, m.in. ze szkolnych przedstawień.

Po zdaniu matury Toporska zapisała się na studia na Uniwersytecie Poznańskim na Wydziale Humanistycznym, utrzymywała się wówczas z udzielania korepetycji (jak bohaterka powieści *Poczwarka i motyle*) oraz dzięki pomocy matki, która prowadziła w Poznaniu pracownię sukien (stąd u Toporskiej znajomość mody i terminologii krawieckiej – zainteresowanie to ujawniło się w 1939 roku, w redagowanej przez publicystkę rubryce wileńskiego „Słowa” pt. *Snobizm i panna*).

[31] Akta szkoły, w tym świadectwa szkolne, katalogi okresowe czy protokoły z egzaminów dojrzałości znajdują się w Archiwum Państwowym w Poznaniu.

W archiwum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza (dawnego Uniwersytetu Poznańskiego) zachowała się teczka Barbary Toporskiej, a w niej karta wpisowa na studia i karta zaliczeniowa.

Będąc na studiach Toporska opublikowała w „Myśli Akademickiej" dwa wiersze – *Miasto nocą* oraz *Ekspiacja*, a także felieton; według informacji podanej przez wydawnictwo Kontra, a opartej na relacji jednego z kolegów ówczesnej studentki, wiersz *Ekspiacja* wywołał skandal i gdyby nie interwencja stryja, księdza prałata Franciszka Toporskiego, początkującej wówczas poetce groziło relegowanie z uczelni.

Po trzech trymestrach studiów Toporska wyjechała do Wilna, decyzja była – zdaje się – nagła i spontaniczna, sama pisarka tak wspomina ten czas:

„Ostatecznie o mojej przynależności zadecydował trzyletni pobyt w Poznaniu. Po raz pierwszy poczułam się tam emigrantką, i to jak! O wiele dotkliwiej niż później na prawdziwej emigracji. Gdy się ma 19 lat, odczuwa się wszystko dotkliwiej. Pewnego wieczoru wsiadłam więc do pociągu i pojechałam do Wilna."[32]

Krótko po przybyciu na Kresy podjęła pracę w „Słowie" i związała się prywatnie z dziennikarzem, reportażystą dziennika – Józefem Mackiewiczem, odtąd rzadko się rozstawali. O losach Barbary Toporskiej po roku 1934 wiadomo więc więcej niż o jej dzieciństwie i młodości, m.in. dzięki biografom autora *Drogi donikąd*.

Rola archiwaliów w badaniach nad biografią Barbary Toporskiej, ale i wszystkich pisarzy emigracyjnych, jest nie do przecenienia, ze względu na kontekst historyczny. Życiorysy poprzecinane wojną, czasem długą tułaczką podczas wojennej zawieruchy, nierzadko wymagają rekonstrukcji bądź uzupełnienia luk, dlatego tak ważne jest udostępnianie zbiorów przedwojennych, a także zachowanych dokumentów z lat 1939–1945. Natomiast dzięki instytucjom emigracyjnym – bibliotekom, archiwom, muzeom – sprawującym opiekę nad spuściznami po polskich pisarzach – emigrantach politycznych, nasze dziedzictwo kulturowe zostało zabezpieczone i zachowane dla przyszłych pokoleń.

Różnorodność źródeł archiwalnych, pomocnych w poszukiwaniach genealogicznych i biograficznych, nie wyczerpuje się oczywiście na wskazanych

[32] B. Toporska, *O Toporskich, Zapolskiej...*

przykładach. Dzięki sukcesywnej digitalizacji zasobów archiwalnych, zyskujemy dostęp do materiałów trudno dostępnych, rzadkich lub będących w złym stanie zachowania i z tego powodu nieudostępnianych. Publikacja katalogów zbiorów, ale także archiwaliów, przybliża badaczy do pozyskania informacji, a tym samym do dotarcia do prawdy.

Bibliografia

Archiwum Muzeum Polskiego w Rapperswilu, Spuścizna po Barbarze Toporskiej-Mackiewicz.

Bolecki W., *Ptasznik z Wilna. O Józefie Mackiewiczu*, Kraków 2007.

Elzenberg H., *Pisma estetyczne*, Lublin 1999.

Kozarynowa Z., (bez nazwy), „Ostatnie Wiadomości" z 10 marca 1971.

Mackiewicz J., *Fakty, przyroda i ludzie*, Londyn 1984.

Miłosz Cz., *Człowiek wśród skorpionów. Studium o Stanisławie Brzozowskim*, Paryż 1962.

Oberleitner S., *Polskie ordery, odznaczenia i niektóre wyróżnienia zaszczytne 1705–1990*, t. 1, Zielona Góra 1992.

Rozmowa z Barbarą Toporską, autorką powieści „Spójrz wstecz, Ajonie!", „Gwiazda Polarna" 1981 nr 51.

Toporska B., *Metafizyka na hulajnodze*, Londyn 2012.

Toporska B., *Na wschód od dzisiaj: Dwie powieści*, Londyn 1970.

Toporska B., *O Toporskich, Zapolskiej, Wędziagolskim i niżej podpisanej*, „Wiadomości" 1978, nr 45 (1701).

Toporska B., *Siostry*, Paryż 1966.

Wytyczne opracowania spuścizn archiwalnych po uczonych, oprac. H. Dymnicka-Wołoszyńska, Z. Kolankowski, Warszawa 1990.

Zmagania z historią. Życie i twórczość Józefa Mackiewicza i Barbary Toporskiej, red. N. Kozłowska, M. Ptasińska, Warszawa 2011.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.516
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Nina Taylor-Terlecka*
Oxford, Wielka Brytania

Biografia – ale jaka?**

Biography – but what?

Abstract: The author discusses the problem of biography as a literary genre, as well as biographics as a form of (popular-)scientific writing. Among the analysed examples there are texts of: J. Le Goff, J. M. Rymkiewicz, J. Barker, A. Buisine, G.D. Painter, and others. In conclusions the author suggests that 'the biography' will remain selection-editorial-reduction, a form of simplification or pigeonholing. Hence, it is impossible to avoid the dilemma of whether it is to be a scientific, literary or popular work, whether to prefer the spirit or the letter of fact.

Keywords: biography, biographics, biography writing, genology, textology

* Nina Taylor-Terlecka – dr; literaturoznawczyni, tłumaczka, badaczka polskiej literatury na stałe mieszkająca w Oxfordzie (Anglia); autorka monografii: *The Lithuanian Landscape Traditions in the Novels of Tadeusz Konwicki* (2018).

** Tekst powstał w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki „Naukowa, krytyczna edycja z rękopisów w pięciu tomach korespondencji Tymona Terleckiego z Jerzym Giedroyciem, Mieczysławem Grydzewskim, Janem Nowakiem-Jeziorańskim, Kazimierzem Wierzyńskim i innymi" (2018–2023)" realizowanego na Uniwersytecie w Białymstoku.

Biografia – próba rekonstrukcji życia na podstawie dokumentów i ustnych relacji, ustalenia *ipséité* (tożsamości) i *differentia specifica* osobnika – określa się ostatnio jako *life writing*, *écrire une vie, les récits de vie*, czyli *opowieści życiowe*, *opowieści z życia*, albo i „żywotopisarstwo" u mediewistów. Nie żeby nowe nazewnictwo wiele zmieniło. Problemy warsztatowe lepiej może ogarnia termin ukuty przez teoretyka francuskiego François Dosse: *le pari biographique* (stawka biograficzna)[1].

Format życiopisania bywa niejednorodny. Za punkt wyjścia, rodzaj memorandum, służyć mogą dane osobiste do kwestionariusza urzędowego, do biuletynu informacyjnego, do *curriculum vitae*, niekoniecznie wiarygodnego, bo zredagowanego lub przeredagowanego pod kątem preferencji pracodawcy. Mając własną poetykę, hasło biograficzne do encyklopedii i do słownika pisarzy, rozrasta się i rozwija w kronikę życiową, kronikę życia i twórczości, monografię, zarys monograficzny, opowieść biograficzną, powieść biograficzną, biografię dziennikarsko-reporterską. Będąc formą pierwotnie „mówioną", gawęda literacka mniej chętnie daje się podporządkować rygorom chronologii i faktografii. Dawne herbarze szlacheckie składają się na prototyp biografii dynastycznej; przez kolejne rozdziały sagi rodowej toczy się cykliczność konfederacji, rokoszy, rozbiorów i powstań, wiążąc nowe generacje z kroniką dziejową, która kształtuje losy indywidualne, sprawdza kod genetyczny, czyli „tradycję rodzinną". Pokolenia może łączyć skażona krew, klątwa czy złowrogie Fatum, by jako przykład podać siedmiotomową serię *Królowie przeklęci* Maurice'a Druona. Mianem biografii zbiorowej da się objąć większość relacji byłych zesłańców z Gułagu. Zapisując swój los w *Książce o Kołymie*, Anatol Krakowiecki świadomie zabiera głos za wielu zaginionych i zamordowanych na nieludzkiej ziemi, w duchu dewizy szwajcarskiej: *Un pour tous, tous pour un*.

Uznana nieraz za autonomiczną, odrębną dyscyplinę badawczą, biografistyka pozostaje jednak gatunkiem multi- czy interdyscyplinarnym, uzależnionym od innych działów nauki. A gatunek to hybrydyczny. Oscyluje gdzieś

[1] F. Dosse, *Le pari biographique. Écrire une vie.* Préface inédite de l'auteur, Paris 2005, 2011.

na styku historii (prawda udokumentowana, czyli „fakt") i literatury (prawda wymyślona o postaciach fikcyjnych). Na tle wielkiej panoramy dziejowej ogarnia tylko mikrohistorię jednego z wielu milionów, niespostrzeżonego w makroskali. Plutarch zaznaczył jednak, że biograf nie kusi się o dziejopisarstwo, chce tylko opowiadać los pojedynczego osobnika. Piszący uprawia i tak „kontrabandę", przemyca swój surowiec przez ruchome pogranicze dzielące historię od literatury.

Pokrewieństwa powieści i biografistyki są wielorakie. W jakim stopniu idą równolegle czy zazębiają się, wie tylko autor. Całe życie Balzaca składa się na powieść, jak uważał Stefan Zweig, twórca długiej galerii portretów życiowych, w której sąsiadują Erazm i Magellan, Maria Stuart i Maria Antonina, Verlaine i Casanova, Stendhal i Tołstoj, Romain Rolland i Emil Verhaeren. A Roland Barthes, teoretyk, który chciał wyrzucić pisarza z nauki o literaturze, również gdzieś napisał, „Toute biographic est un roman qui n'ose pas dire son nom". Życie pisarza bywa nieraz ciekawsze od jego dzieła, w stylu powieści łotrzykowskiej, *da capa i spada*, a że nieraz zahacza o margines społeczny, świadczą epizody więzienne w życiu Camoensa, Cervantesa, Quevedo; przygody Sergiusza Piaseckiego, „awanturnicze" perypetie wojenne i obozowe Józefa Łobodowskiego. Wiele sprawozdań z Gułagu czyta się zresztą jak dreszczowiec.

Symulując relację z życia, tradycyjna powieść osadza narrację, fabułę i strukturę na modelu biografistycznym – mniejsza o „autentyczność" postaci. Karol Dickens buduje tok narracyjny na karierze lub znaczącym okresie życia tytułowego bohatera, który pokonuje przeszkody, dorabia się stabilizacji majątkowej i zdobywa szacunek społeczności[2]. Powieści Williama Makepeace Thackeray'a często też składają się na biografię bohatera[3]. Nie inaczej w powieści Mrs Dinah Craik pt. *John Halifax, Gentleman* (1857). Sierota adoptowany przez kwakra-garbarza, John Halifax, kroczy drogą cnoty i rzetelnej pra-

[2] Ch. Dickens, *Oliver Twist; or, The Parish Boy's Progress* – czyli *Wędrówka Sieroty/Chłopaka z Parafii/ Chłopaka z Sierocińca* 1837–1838 (polski przekład: *Oliver Twist. Dziwne przygody sieroty*; francuska wersja: *Orphelin du dépôt de mendicité*, Bruxelles1841); *The Life and Adventures* [życie i przygody] *of Nicholas Nickleby*, 1838–1839); *The Life and Adventures* [życie i przygody] *of Martin Chuzzlewit*, 1843–1844); *The Personal History, Adventures, Experience and Observations* [osobista historia, przygody, doświadczenia i spostrzeżenia] o*f David Copperfield the Younger of Blunderstone Rookery*, 1849–1850). *Great Expectations* (*Wielkie nadzieje* 1860–1861) – to raczej opowieść o niespełnieniu oczekiwań.

[3] W. M. Thackeray, *The History of Henry Esmond*, *Pendennis*, *The Luck of Barry Lyndon*.

cy, żeby osiągać ideał wiktoriańskiej klasy średniej: niezależność finansową, zawarcie małżeństwa i założenie rodziny. Wciela model człowieka uczciwego, który właściwym postępowaniem spełnia aspiracje i samodzielnie dochodzi do mety.

Z kolei biografia oparta na prywatnych notatnikach czy innych źródłach „intymnych", zapis okresu dojrzewania, stanowi swoisty *Bildungsroman* czy powieść psychologiczną, lecz da się też określić jako rodzaj psychografii. Siłą rzeczy biografia zbliża się również do romansu miłosnego, trudno wyobrazić sobie życie Turgieniewa bez Pauline Viardot, Schumanna bez Klary, Janaceka bez Kamili Stösslová, Beethovena bez bliżej nieznanych *Ferne Geliebte*. Narracja miłosna, dziennik sentymentalny zrelacjonowany bez przesadnej pruderii – daje podstawę realną do bardziej abstrakcyjnego zagadnienia „Inspiracji" i „Muzy".

Szkoła życia i szkoła śmierci, biografia obejmuje niby wszystko. Mimo to, jej bohater pozostaje nieuchwytny, staje się ofiarą *l'illusion biographique*; stąd stwierdzenie, że biografia jest wręcz niemożliwa. Zdaniem Virginii Woolf, rozrost i chwiejność, czy też atomizacja tożsamości sprawiają, iż fakt i fikcja, prawda i osobowość, są nie do pogodzenia[4]. Nie sposób ustalić, a co dopiero utrwalić, sprzeczne profile tej samej twarzy. Ludzka psychika wciąż umyka, da się przyszpilić tylko skokiem wyobraźni. Powieściopisarz tworzy postacie fikcyjne, hamują go tylko względy estetyczne. Fakty dla niego są nieistotne, bo niestabilne i kruche. Postać Falstaffa u Szekspira okaże się trwalszym niż wizerunek Samuela Johnsona w ujęciu James'a Boswella, bo stworzyła go czysta intuicja artystyczna.

Skrępowany dokumentami, tradycją i realiami, biograf nie może dać upustu kreatywności, gdyż pierwszy lepszy czytelnik potem sprawdzi, skontestuje i skoryguje. Skoro artyzm nie wchodzi w grę, biograf-rzemieślnik nie tworzy dzieła sztuki, tylko coś pośredniego. Mimo tych zastrzeżeń Virginia Woolf sama napisała biografię ukochanego spaniela znakomitej poetki wiktoriańskiej Elizabeth Barrett Browning: piesek rasowy na imię miał Flush. Nie bez szczypty parodystycznej, a wielomównej ironii, Woolf wnika w jego świat, przysłuchuje się psiemu strumieniowi świadomości. Odczytuje jego niewy-

[4] V. Woolf, *The Art of the Essay*, [w:] *The Death of the Moth and Other Essays*, London 1965, s. 161-169.

artykulowane myśli i opinie. W subtelnym, filigranowym, niuansowanym zapisie obrazuje jego klimat uczuciowy, notuje drgnienia serca i meandryczny tok snów, lęków i dąsów, podkreśla jego przewrażliwienie na punkcie psiego herbu rodowego, a przy zachowaniu wszelkich pozorów prawdopodobieństwa komentuje ludzkie środowisko z jego psiej perspektywy.

Czas zapytać o uprawnienia tego rzemieślnika-nieartysty, który podkrada się do cudzych tajemnic z powodów nie zawsze jasnych. Z zawodu może być archiwistą, dokumentalistą albo „murzynem", zawodowym literatem ze stałą umową wydawniczą, wypróbowanym tropicielem sensacyjek i mentorem moralności publicznej. Przydatny kandydat to także reporter, dziennikarz śledczy, detektyw policyjny, szpieg-dwójkarz, prokurator-inkwizytor, albo też badacz zadurzony w „swoim" pisarzu, popędzany chęcią jak najdłuższego przebywania z nim. Zatem jego praca stanowi ucieczkę od teraźniejszości w wymiar ponadczasowy czy zaświatowy, próbę odzyskania utraconego czasu i wskrzeszenia minionego świata. Zabawa to jak najbardziej proustowska. Czy występuje jako apologeta lub *advocatus diaboli*, do analizy zebranych faktów stosuje własną metodologię i instrumentarium. Jak na lekcji anatomii dr Tulupa, biograf-chirurg, fizjolog i internista dokonuje skalpelem autopsji. Bada i sprawdza pod mikroskopem, czasem poprawia, po sekcji zaś zabiera się do konserwacji. O ile posiada uprawnienia *taxidermisty*, preparuje skórę: zestawia szkielet, wypycha i zszywa w jakąś jędrną całość. W razie niekompetencji zawodowej jego przedsięwzięcie zakończy się petryfikacją i zakatrupieniem bohatera na czas nieokreślony.

Biograf-psychiatra z kolei kładzie pacjenta na tapczanie, stawia diagnozę, rozbija jego „Ja" na atomy; uprawa freudyzmu nie jest bez ryzyka. Tymczasem biograf-szaman i czarnoksiężnik wydobywa z niebytu postacie zapomniane lub nieznane. Jak guślarz wywołuje duchy, dialoguje z nimi, wtłacza w nie energię i zabiegiem reanimacyjnym przywraca do życia na trwałe bytowanie i promieniowanie wśród żywych. Liczne są wcielenia i przebrania biografa. Realizując się w wielu postaciach, może równocześnie pełnić kilka ról: adwokat, rzecznik, analityk; podglądacz i malarz obyczajów; producent, reżyser i scenograf; agent medialny i pośrednik; emerytowany urzędnik Ubecji. Kształtując portret pośmiertny, brązowniczo czy obrazoburczo, oddziela zmarłego od pospolitszych denatów, użycza mu życia poza grobem, zapewnia na dalsze lata przestrzeń osobną, własną, a zarazem publiczną. Ocenia go i osądza

wedle własnego uznania, kieruje czy też manipuluje odbiorem: przyprawia mu maskę.

Wypada tu przywołać kolejne stwierdzenia Virginii Woolf: że biografia dostarcza lepszej lektury niż zwykła poezja czy powieść, które „rzadko kiedy osiągają ten wysoki stopień napięcia, jaki kreuje rzeczywistość". O ile jest rzetelnie napisana, niemal każda biografia daje coś więcej niż same fakty, bo nawet drobny epizod może natchnąć czytelnika twórczym myśleniem. Trzeba tu dodać, że pani Woolf wysoko ceniła dorobek wnikliwego eseisty i recenzenta, Gilesa Lyttona Strachey'a. W pisarstwie biograficznym[5], operując paradoksem, antytezą i hiperbolą, Lytton zburzył wszelkie świętości. Obalił model dydaktycznej, moralizującej biografistyki wiktoriańskiej, która zniekształcała wizerunek bohatera, przerabiając go na figurę woskową z muzeum. Odsłoniwszy oblicze poprzedniej epoki, odkłamał (albo też i zdradził) tradycję.

To Plutarch z Cheronei pierwszy zaznaczył, że pisze nie dzieje, lecz życie. Pokazał nie tylko czyny swoich bohaterów, ale także antynomie ludzkiej psychiki w całej ich złożoności. Skłonny do hiperbolizacji i brązownictwa, kładzie nacisk na cnotę, odwagę i waleczność. Moralista propaguje określone wzory postępowania i system wartości, który odpowiednio schrystianizowany doskonale sprzęgał się z parenetyką średniowieczną, okazał się przydatnym modelem dla autora *Legenda aurea* i innych hagiografów. Tenże ideał pojawia się zarówno w epickich *chansons de geste* z czasu Karolingów, w *Pieśni* chrześcijańskiego rycerza Rolanda, w *roman chevalresque*, w całej galerii rycerzy *sans peur et sans reproche*; a czyny i udręki bohaterów Plutarcha – Juliusza Cezara, Antoniusza i Kleopatry, Koriolana, Tymona Ateńczyka – odradzają się po piętnastu wiekach w dramatach Szekspira. Jego scheda okazuje się niezbędna w kreowaniu bohaterów narodowych, zezwala bowiem na pewne przemilczenia lub retuszowanie, czyli też na rodzaj cenzury. Stanowi nieodzowny składnik w literaturze patriotycznej – *dulce pro patria* – powraca w beletrystyce wojskowo-wojennej dla dorastających chłopców.

Pięćset lat po Plutarchu Giorgio Vasari, malarz i architekt o aspiracjach wręcz encyklopedycznych, komponował fenomenalne, przełomowe 10-tomowe dzieło, w którym rozpisuje dzieje sztuki na podstawie biografii paruset

[5] Giles Lytton Strachey (1880–1932) – autor m.in. *Eminent Victorians* (1918), *Queen Victoria* (1921) oraz *Elizabeth and Essex: A Tragic History* (1928).

malarzy i artystów[6]. W jego wizji biografia staje się dominującym składnikiem historii i nadaje jej kształt, nie odwrotnie: o rozwoju malarstwa decydują przede wszystkim żywoty twórców. Pragnie ogarnąć wszystko co istotne, uwzględnia środowisko, z którego wywodzi się artysta, duch miejsca i epoki, jego wczesne lata, edukację i terminowanie u mistrzów, jego dzieła, znaczące „wpływy" itp. Rozumie dorobek malarza jako emanację jego osobowości, uwarunkowany i uzależniony od twórczego „ja". Jest to niby rodzaj personalizmu *avant la lettre. Le vite* Vasariego stworzyły poniekąd pewną normę oczekiwań czytelnika, uświęconych tradycją i po 500 latach wciąż aktualnych. Z zamierzonego projektu Vasari jednak nie wywiązał się w całości, musiał nieraz poprzestać na krótkim haśle czy opisie informacyjnym.

Vasari przyjaźnił się z niejednym z malarzy prezentowanych w jego dziele. Ten sam atut miał autor innego dzieła przełomowego, James Boswell, gdy spisywał żywot swego mistrza intelektualnego, Samuela Johnsona. (*The Life of Samuel Johnson. LL.D.,* 1791). Słynny angielski leksykograf, poeta, dramaturg, eseista, moralista, krytyk literacki i redaktor, sam był autorem nowatorskiej biografii przyjaciela, *Life of Mr Richard Savage* (1744)[7], poety osadzonego w więzieniu dla dłużników, gdzie po kilku latach zmarł. Johnson podchodzi do tematu życzliwie i z sercem, zachowuje przy tym potrzebny dystans[8]. Jego narracja łączy różne gatunki: reportaż i romans, dramat i balladę ludową. Również dochodzi do głosu moralista. Johnson wierzył w użyteczność biografii, która pokazuje wartości etyczne: lektura o Innym uwrażliwia czytelnika, wywołuje empatię i zdolność współodczuwania, pozwala mu w tym Innym rozpoznać siebie samego – swoje nieuświadomione wady, zazdrości, ambicje, skryte pasje.

Boswell z kolei stosuje różne strategie. Na spis treści wskazuje strona tytułowa: kronika życiowa, rozmowy z bohaterem, epistolografia oraz inedita – na tle obrazu londyńskiego życia literackiego. Tok narracyjny podpinają wypowiedzi Johnsona, jego aforyzmy, maksymy i sentencje. Przytaczając anegdoty

6 G. Vasari, *Le vite de' piú eccellenti pittori, scultori et architettori* (*Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*), wyd. I 1550, wyd. II 1568.

7 Zob. także *Lives of the Most Eminent English Poets* (m. in. Milton, Dryden, Pope, Addison, Swift i Gray).

8 „A blend of sympathetic engagement and instructive detachment". Zob. H. Lee, *Biography: A Very Short Introduction*, Oxford 2009, s. 39-53.

i cytaty z listów, autor pisze na podstawie „wiedzy osobistej", ale bez okrasy panegirycznej. Istotny jest szczegół. Pojęcia kluczowe to: wierność i ścisłość, słowem – uczciwość bez peanów. Wedle wskazania samego Johnsona: „jeżeli szanujemy pamięć o zmarłych, tym bardziej mamy szanować wiedzę, cnotę oraz prawdę". Przyjąć więc trzeba prawdomówność relacji Boswella, który narysował jak najpełniejszą fizjonomię dostojnego uczonego: upamiętnił jego opinie i sądy, jego niejednolitą psychikę, jego sprzeczności, rozdarcia i lęki, śmieszności i tiki nerwowe; nie brak też fizjologii, czy „zoologii", gdyż pisze o niezbyt schludnym osobniku, który „gdakał jak kura" i „wydychał jak wieloryb". Dzieło to daje się czytać jako powieść obyczajowa – zobrazowuje i komentuje ówczesną *société* wraz z całą prasą, polityką, sądownictwem i *faits divers* artystyczne i teatralne.

O magnum opus Boswella Marcel Schwob[9] wyraził się z uznaniem. Sęk w tym – pisze dalej – że z tego ciężkawego katalogu można by ułożyć tomisko *Scientia Johnsoniana* z indeksem, a gdyby mieściło się w 10 stronicach, byłoby dziełem sztuki. Polegający na najpospolitszych komunałach, zdrowy rozsądek Samuela Johnsona posiada wartość unikatową, lecz autorowi zabrakło odwagi estetycznej, żeby robić selekcję. Schwoba głównie obchodzi sprawa artyzmu. Nie sława pozującego, a pędzel malarza rozstrzyga o niepowtarzalności portretu. Nie liczy się „prawdziwość" lub wierność oryginałowi, lecz unikatowość. Artyzm i kreatywność polegają na selekcji. Żeby stworzyć formę kompozycyjną niepodobną do żadnej innej, biograf wybiera z chaosu ludzkich rysów zgromadzonych w kronikach i archiwach to, co jedyne w swoim rodzaju. Do tego niezbędna jest nieomylna intuicja.

Na nic jednak te zlecenia Schwoba w latach tuż powojennych, we Wschodniej Europie, nieprzyjaznych biografistyce. Zrobiono *tabula rasa* z historii: najświeższe dzieje wykreślono z pamięci, przeinaczono i sfałszowano; literaci kajali się, zrzekali swojej przeszłości, zmieniali rodowód na robotniczy. Zaistniał jeden bohater, niedościgniony ideał ludzkości, w osobie Józefa Wissarionowicza, który doliczył się setek tekstów biograficznych – także w Polsce. Za wschodnią granicą o wierutnym wypaczeniu systemu wartości Plutarcha i Samuela Johnsona świadczy dziecięcy wariant bohaterstwa, przedstawiany

[9] Marcel Schwob (1867–1905). Dwadzieścia lat przed „buntem" Lyttona Stracheya Schwob wydał zbiór biografii fikcyjnych pt. *Vies imaginaires* (*Żywoty urojone*, 1896).

w ponurej baśni o donosicielstwie i politycznym męczennictwie „pioniera" Pawlika Trofimowicza Morozowa, który „zainspirował" liczne czytanki, piosenki, sztuki, poemat symfoniczny, operę i aż sześć „biografii". Odkłamanie i ustalenie rzetelnych faktów przyszło dopiero pod koniec millenium[10]. Po upadku marksistowskiego monopolu i wyzwoleniu spod jarzma ideologii, bardziej kongenialną przestrzeń znaleziono w teorii, rodem przeważnie znad Sekwany, gdzie wyrocznia post-strukturalistów, Roland Barthes, zadekretował śmierć autora[11]. Na uczelniach preferowano monografię-syntezę. Na tym tle wyodrębniają się dwa istotne dla życiopisarstwa zjawiska, które dałoby się określić jako parabiografistyka.

Jarosław Marek Rymkiewicz – poeta i przekorny erudyta – do „swoich" pisarzy swoiście podchodzi. Porusza wątki rzadziej badane, uwrażliwia na ich nastroje, dolegliwości i kłopoty psychiczne[12]. Jego pięcioksiąg o Mickiewiczu, cykl *Jak bajeczne żurawie*, który znalazł azyl na emigracji i u wydawców kiedyś *nieblagonadiożnych*[13], stanowi rodzaj biografii eksperymentalnej, dygresyjnej czy spekulatywnej eseistyki autotematycznej, z rozważaniami o problematyce biopisarskiej w ogóle. Od drobnego szczegółu, niby błahostki – drobiazg z garderoby, stan obuwia i uzębienia – nic, co dotyczy jego bohatera, nie jest mu obce. Operując źródłami epoki, filar i rzecznik tradycji, a także wytrawny ironista, każe powątpiewać: podważa przyjęte fakty, prowokuje, kontestuje, kwestionuje, dociera do nowych podtekstów i kontekstów.

Drugi fenomen ostatniego półwiecza to nieustająca żywotność Stanisława Ignacego Witkiewicza. Już w latach 70. opracowano jego życie pośmiertne, czyli recepcję, inscenizacje itp. Janusz Degler gromadził teksty, edytował i wydawał. Następnie przystąpił do opracowania gigantycznej epistolografii,

[10] Zob. C. Kelly, *Comrade Pavlik: The Rise and Fall of a Soviet Boy Hero*, London 2005; Y. Druzhnikov, *Informer 001: The Myth of Pavlik Morozov*, New Jersey 1996; oraz [online] Y. Druzhnikov, *Доносчик 001, или Вознесение Павлика Морозова.*

[11] Roland Barthes, *The Death of the Author*, „Aspen Magazine" 1967, nr 5/6; *La mort de l'auteur*, "Mantéia" 1968, nr 5.

[12] *Aleksander Fredro jest w złym humorze* (1977); *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* (1982); *Wielki Książę z dodaniem rozważań o istocie i przymiotach ducha polskiego* (1983).

[13] *Żmut* (1987), *Baket* (1989); *Kilka szczegółów* (1994); *Do Snowia i dalej* (1996); *Głowa owinięta koszulą* (2012); *Adam Mickiewicz odjeżdża na żółtym rowerze* (2018).

z obszernymi przypisami, które tworzą liczne mikrokosmosy, zaglądają do mało uczęszczanych zakątków, wskazują na dokumenty oraz na ludzi, składające się na „portret wielokrotny" pisarza i malarza. Przyszły badacz Witkacego jeszcze przed startem ma do dyspozycji 30 potężnych tomów zebranych dzieł, korespondencję, szczegółowe informacje o jego szerszym świecie[14]. Twórca *Kurki wodnej* zaistniał właściwie w całości, która będzie nadal uzupełniana.

Biografistyka, od lat uchodząca za gorszy gatunek, bo „popularny" i „nienaukowy", przeżyła we Francji swoisty renesans, gdy około roku 1980 nastąpiła radykalna rewizja i pisarz odzyskał prawo pełnego istnienia. Stało się to za sprawą historyka Jacques Le Goffa, wybitnego mediewisty związanego z *École des Annales*, gdy przystąpił on do krytycznego badania postaci z ikonostasu narodowego artykułem prowokacyjnie zatytułowanym *Czy św. Ludwik istniał naprawdę?* Św. Ludwik, uczestnik VII wyprawy krzyżowej, budowniczy Sainte Chapelle, znany przedszkolakom jako świątobliwy młodzieniec, który swoim poddanym udzielał sprawiedliwości pod dębem, to przez wiele pokoleń mit tożsamości i pamięci zbiorowej Francuzów, a jednocześnie figura oddzielona od rzeczywistości, owiana nimbem niemal baśniowych faktów. A że życie i legenda tak ze sobą przeplatane, historyk – dekonstruktywista chciał oddzielić mit i człowieka, zdjąć zeń warstwy legendy, homilii i anegdoty. Podjął próbę pogodzenia potrójnego profilu Ludwika: jako króla, świętego i człowieka, stojącego wobec zasadniczej sprzeczności racji państwa i racji Kościoła. Padają więc liczne pytania: czy Ludwik był tylko wymysłem apologetów? czy świadomie się kreował? czy przestrzegał regulaminu klasztornego, biorąc wzór z podręcznika parenetyki? Le Goffe zlustrował stare kroniki i dokumenty epoki, „przesłuchiwał" dawne dokumenty i zeznania współczesnych, rozebrał na śrubki i sprzężynki, a złożywszy znów w całość, nieco ku własnemu zdziwieniu, potwierdził autentyczność „mitu". Z jego badań wynika wizerunek króla jeszcze bardziej idealnego, gdyż św. Ludwik autentycznie pobożny, rozdarty między rolą polityczną a przykazaniami kierującymi żywotem dobrego chrześcijanina, to król cierpiący, oddany ascezie, nieustannie dążący do doskonałości Chrystusowej. Łącząc zadania dziejopisa i żywotopisa, obrazoburca staje się hagiografem.

[14] Zob. np. *Powiernik Witkacego. Pisma rozproszone ks. Henryka Kazimierza*, red. P. Pawlak, Warszawa 2017; O. Szmidt, *Korespondent Witkacy*, Kraków 2014.

Przełom dokonany przez Le Goffa można by uznać za nawiązywanie do starych, sprawdzonych zasad warsztatowych. Jak gdyby wbrew prądom, modom i teoretykom, staroświecka metodologia zaowocowała najwybitniejszą, aż dotąd, biografią Marcela Prousta pióra Anglika, inkunabulisty z British Museum, wydana przed ponad półwiekiem[15]. Dwutomowe dzieło, oparte na przeszukiwaniu ineditów i archiwów, po 60 latach wiąż cieszy się najwyższym uznaniem Francuzów. Painter podobną metodę stosował potem w biografii Chateaubrianda[16]. W trakcie obcowania z autorem *Génie du Christianisme* analizował pierwotne źródła i liczne, w dużej mierze nieznane lub mylnie odczytane, dokumenty. Wniósł do tematu wcześniej nigdy niedrukowane informacje, sprostował fakty i półprawdy, obalił stereotypy. Uzupełnił wiedzę o podróży amerykańskiej pisarza, o jego działalności politycznej w Paryżu i Bretanii na początku rewolucji.

Znakomity eseista Alain Buisine stosuje niejedną strategię do *pari biographique*. Po ponownej lekturze monografii George'a Paintera o Prouście obliczył, że z 983 stron przypada po 19 stron na rok życia, co w przybliżeniu wychodzi około 2-3 wiersze na jedną dobę jego życia – tyle co nic. Uznał, że wszelka biografia redukuje niemal do zera przeżycia i doznania (*ce vécu*) sportretowanego, że nawet najobszerniejsze pisanie o jego żywocie okaże się niekompletnym wobec całości tego *vécu*. Postanowił wtedy ograniczyć zakres czasowy objęty narracją do najmniejszej jednostki i umieścić całe „zjawisko Marcel Proust" w obrębie jednej doby i to w taki sposób, żeby nic nie przeoczyć. Postawił jeden warunek: opisany dzień nie może być ani fikcyjny, ani typowy-archetypowy, czyli streszczający wszystkie inne dni. Miał to być dzień autentyczny, konkretny, z datą dzienną, taki dzień, kiedy na planie społecznym, rodzinnym lub miłosnym zdarzyło się coś znaczącego dla warsztatu pisarza; musi też być znana sytuacja warsztatowa tego dnia[17]. Na wsparcie swych założeń Buisine powołuje się na pojmowanie biografistyki przez Chińczyków,

15 G. D. Painter, *Proust – a Critical Biography*, London 1959; *Marcel Proust*, przeł. G. Cattaui i R.-P. Vial, przedm. G. Cattaui, Mercure de France, 1966.

16 G. D. Painter, *Chateaubriand. A Biography.* Vol. I *The Longed-For Tempest*, London 1977. Z powodu śmierci autora druga część nie ukazała się.

17 A. Buisine, *Proust. Une journée particulière. Samedi 27 novembre 1909. La matinée d'un dormeur*, Éditions Jean-Claude Lattès, 1991, s. 221-222. Buisine wcześniej wydał *Proust et ses lettres*, Lille 1983, 1985.

u których chwilę symboliczną, symboliczną migawkę, wyżej się ocenia niż długie trwanie. Wywodząc się z myśli historyka Sima Qian (II w. p.n.e.), mikrobiografia składa się na opowieść o jednym istotnym wydarzeniu, najwyżej dwu, i nie przekracza 25 stron. Miniatura z życia, *pars pro toto*, coś w stylu fikcji Borgesa – pisze Buisine. W jednym dniu zawiera się cały żywot[18]. Do takiego ujęcia spraw personalnych zbliżał się już Barthes, oznajmiając: „Gdybym był pisarzem, i to nieżyjącym, chciałbym żeby mój życiorys – dzięki staraniom życzliwego biografa – był zredukowany do kilku szczegółów, kilku upodobań – nazwijmy je *biographemami*".

W biografii Paula Verlaine'a skupia się Buisine na jego cielesności[19]. Dostojnemu Paulowi Claudelowi i innym autorytetom wypomina, że oddzielili „wzniosłą kwintesencję" dorobku artystycznego poety od jego, oględnie mówiąc, ordynarnego życia. Zakładając, iż „Żyć – to przede wszystkim niszczyć się", uprawia rodzaj „ciałografii", pisze pod kątem kroniki chorobowej. Z ujemnych cech charakteru (niechlujność, trywialność, niesmaczne związki, awanturnictwo) i fizjologii Verlaine'a (nadmiar alkoholu, skłonność autodestrukcyjna, stopniowy rozpad organizmu) wywnioskuje, że wiersze pisał właśnie dzięki pobytom szpitalnym i więziennym. Ciało określa jako niezastąpione laboratorium pracy poetyckiej, przy tym szpital staje się uprzywilejowanym miejscem twórczości i inspiracji, tak jak łono przyrody u romantyków.

Robiąc z tych brudnych realiów centralny punkt opowieści o poecie, Buisine łamie niejedno tabu krytyków, estetów i ludzi smaku, porusza tym całe zagadnienie „rzeczy wstydliwych". Nie chodzi o wywołanie sensacji, lecz o przyjmowanie życiowych faktów bez zgorszenia, żeby lepiej zrozumieć stan umysłowy i podkład psychologiczny (ontologiczny, metafizyczny), podtrzymujący warsztat danego twórcy: z jakimi borykał się emocjami, chorobami i innymi trudnościami. Hagiografia średniowieczna chętnie przedstawiała grzechy, męki, różne psychomachie i walki z demonami. Trzeba by rozstrzygnąć kwestię, czy archiwa ocalały na przekór dziejom po to, aby licencjonowany badacz je „spreparował" i ocenzurował? Sprzed niemal pół wieku, kreśląc wspomnienie o Aleksandrze Jancie-Połczyńskim (zm. 19 sierpnia 1974), Tymon Terlecki zanotował: „Niestety w warunkach pruderii polskiej sprawa

[18] A. Buisine, dz. cyt., s. 230-231.

[19] A. Buisine, *Paul Verlaine. Histoire d'un corps*, Paris 1995.

homoseksualizmu J. nigdy się nie wyjaśni bez niedomówień. W tej chwili (może już ostatniej) byłoby to trudne ze względu na żonę i myślącą tradycjonalistycznie rodzinę. Można myśleć, że Janta wziął Nourritures jako skierowane do siebie, poczuł się Nathanaëlem. [To] zaprowadziło go do Corydona"[20]. Niezmordowany globtroter, czytelnik Gide'a i przyjaciel Rama Gopala doczekał się takiego omówienia dopiero po latach[21].

Także sprawy materialne nie są bez znaczenia: niebagatelną rolę odgrywają również finanse. Tradycja anglosaska nie lęka się zajmować codziennością pisarza, jak gdyby była czymś nieistotnym i banalnym. Na osobowość twórcy *Alicji w Krainie Czarów* nowe światło rzuciły badania nad jego wykazami bankowymi[22]. Określając cel biografii jako „szukanie prawdy", Joanna Richardson obsesyjną wagę przywiązywała do takich detali, jak śniadanie literata i jego ulubione konfitury[23]. Warunki bytowe to warunki warsztatowe, a życie warsztatowe – manifestacja życia wewnętrznego, nieujawnionego. Dieta wojenna Stanisława Vincenza na Węgrzech to mamałyga. Jerzy Stempowski szczotkarstwem zarabiał na życie – ale na jakie:

> Tu nawet w Bernie niewielu ludzi zdaje sobie sprawę, jak on żyje, choć pozornie wszystko wydaje się w najlepszym porządku. Dowiedziałem się kiedyś przypadkowo, że ok. 45 r. po zamknięciu poselstwa (tj. po przejęciu przez reżymowców) jakiś litościwy starozakonny, bynajmniej nie zamożny, zapłacił mu obiady w stołówce żydowskiej à 0.90 fr. (najpodlejszy obiad w tanich garkuchniach kosztował 2.00 fr. – można więc sobie wyobrazić te cuda). Był to jedyny posiłek St[empowskiego] wówczas[24].

[20] T. Terlecki, zapis w notesiku pod datą 6.11.74. Por. T. Terlecki, *Ziemskie pokarmy Aleksandra Janty*. „Wiadomości" 1977, nr 1619/1620 z 10-17 kwietnia. Przedr. tenże, *Spotkania ze swoimi*, Wrocław 1999.

[21] Zob. K. Tomasik, *Kłamać, aby żyć*, [w]: tenże *Homobiografie*, wyd. II, poprawione i poszerzone, Warszawa 2014, s. 217-253. Por. M. Folega, *Życie na świat otwarty. Aleksander Janta-Połczyński*, Tuchola 2014.

[22] J. Woolf, *The Mystery of Lewis Carroll: Understanding the Author of Alice in Wonderland*, New York 2010.

[23] Joanna Richardson (1925–2008) – autorka parudziesięciu monografii pisarzy francuskich, laureatka Prix Goncourt de la Biographie (1989).

[24] List Z. Małeckiego do T. Terleckiego z 20 lipca 1950.

Te kwestie nie są obojętne biografce Williama Wordswortha[25]. Wielce znaczący jest fakt, że wraz z siostrą Dorotą sadzili kapustę i żywili się nabiałem z pobliskich gospodarstw. Wskazuje on na charakter, na skromny tryb życia, dodaje też kolorytu, uwypukla jakąś wiejską autentyczność jego wierszy, w których poeta dowolnie przestawia widoki i miejsca. Lektura listów i notatników umożliwia szczegółowy opis jego zadeszczonych wędrówek po górach i przełęczach krainy jezior w Cumberlandii. Przystępując do pracy o autorkach *Wichrowych wzgórz* i *Jane Eyre*, Juliet Barker uznała, że nie da się pisać o nich bez uwzględnienia czworga rodzeństwa wraz z ojcem, bo tylko w gronie rodzinnym da się rozumieć takie zjawisko[26]. W drugiej edycji, poprawionej i poszerzonej na podstawie nowych materiałów, przestrzega, iż powieść to nie autobiografia; nie wolno odczytywać twórczości poprzez biografię czy autobiografię, ani śledzić „prawd biograficznych" w świecie przez pisarza przedstawionym, żeby potem dopasować epizody z powieści do życia**,** bo życie i twórczość idą swoim torem, nie muszą objaśniać się nawzajem. Poprzednim biografom autorka zarzuca, że czerpali ze źródeł drukowanych, niepełnych lub sparafrazowanych, powtarzając obraz kreowany w pierwszej biografii Charlotte Bronte napisanej przez zaprzyjaźnioną z nią powieściopisarkę Elizabeth Gaskell. Wykorzystując rękopisy z archiwum rodzinnego Bronte'ów, Juliet Barker obaliła utarte uogólnienia i liczmany, zastępując je niemniej fascynującymi faktami o współpracy, rywalizacjach, wzajemnych wpływach i współpracy słynnej czwórki.

Barker wydała również różne edycje utworów Charlotte Bronte, między innymi jej *Juwenilia 1829–1935*. Skoro praca biografa nie obędzie się bez epistolografii, musi wielokrotnie wracać do listów, rękopisów, ineditów, starych wyblakłych dokumentów. Warto przypomnieć uwagi Konrada Górskiego, który:

> [...] do końca był wierny przekonaniu, że tekstologia i edytorstwo to rodzaj misji naukowej i jednocześnie sztuki. [...] Praca nad tekstem, raczej niewdzięczna, pracochłonna i mało efektowna, daje ponadto poczucie bliskiego obcowania z duchem artysty. Każdy, kto pochylał się nad rękopisem ulubionego poety czy pisarza, rozumie, na czym ów tajemny związek polega. [...]. Sztuka edytorska

[25] J. Barker, *Wordsworth: A Life* (2000); Taż, *Wordsworth: A Life in Letters* (2002).

[26] Taż, *The Brontes* (1994, 2010) oraz *The Brontës: A Life in Letters* (1997).

dziś to nadal powołanie i misja, ale towarzyszy jej „uczucie bez wzajemności". Jest całkowicie bezinteresowna. Dlatego prawdziwa[27].

Nowe odczytanie *Samuela Zborowskiego* Słowackiego ujawniło, że od pokoleń czyta się coś, czego sam Słowacki nie pisał[28]. Stwierdzono, że trzytomowy *Dziennik* Lechonia został błędnie spisany z rękopisu. Pospekulować można, ile roboty przybędzie przy rewidowaniu przypisów, cytatów i interpretacji w dotychczasowych pracach o poecie. Na tekstologów chuchać trzeba.

I tak biografia pozostanie selekcją – redakcją – redukcją, upraszczającą lub szufladkującą. Nie uniknie dylematu, czy ma być naukowa, literacka lub popularna, czy ma preferować ducha czy literę pisarza. Czy ma pozostawić lekki niedosyt, budzący oskomę na sięganie po dalsze lektury, bowiem wersja wyczerpująca, niekoniecznie definitywna ani jedyna słuszna, może przytłaczać swoim ogromem. Gorzki zawód czeka perfekcjonistę, fikcyjnego biografa-badacza[29], gdy odkrywa, że dwa muzea wystawiają „oryginalną" papugę, która siedziała na biurku Flauberta, gdy pisał powieść *Proste serce* (z *Trzech baśni*), w której to opowieści wypchana papuga była ostatnią miłość służącej bohaterka, Félicité. I jak rozstrzygnąć, która papuga jest autentyczna, skoro donoszą mu, że ta właściwa może być jedną z pięćdziesięciu papug w muzealnych zbiorach.

Z Pascalem czy z François Dossem – *il faut parier.*

[27] M. Strzyżewski [wstęp do]: K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, Toruń 2011.

[28] M. Troszyński, *Alchemia rękopisu. „Samuel Zborowski" Słowackiego*, Warszawa 2017.

[29] J. Barnes, *Flaubert's Parrot*, 1985. Wersja francuska, *Le perroquet de Flaubert*, przeł. J. Guiloineau, Stock, 1991, 2000. Wersja polska: *Papuga Flauberta*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1992, 2011, 2019.

Bibliografia

Barker J., *The Brontes,* 1994, 2010.

Barker J., *The Brontës: A Life in Letters*, 1997.

Barker J., *Wordsworth: A Life*, 2000.

Barker J., *Wordsworth: A Life in Letters,* 2002.

Barnes J., *Flaubert's Parrot*, 1985. Wersja francuska: *Le perroquet de Flaubert*, przeł. z ang. Jean Guiloineau, Stock 1991, 2000. Wersja polska: *Papuga Flauberta*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1992, 2011, 2019.

Barthes R., *La mort de l'auteur*, „Mantéia" 1968, nr 5.

Barthes R., *The Death of the Author*, „Aspen Magazine" 1967, nr 5/6.

Boswell J., *The Life of Samuel Johnson. LL.D.,* 1791.

Buisine A., *Paul Verlaine. Histoire d'un corps*, Paris 1995.

Buisine A., *Proust. Une journée particulière. Samedi 27 novembre 1909,* 1991.

Dosse F., *Le pari biographique. Écrire une vie*. Préface inédite de l'auteur, Paris 2005.

Lee H., *Biography: A Very Short Introduction*, Oxford 2009.

Painter D., *Chateaubriand. A Biography.* Vol. I: *The Longed-For Tempest*, London 1977.

Painter D., *Proust – a Critical Biography*, London 1959.

Schwob M., *Vies imaginaires* (*Żywoty urojone*), 1896.

Terlecki T., *Ziemskie pokarmy Aleksandra Janty*, [w:] tegoż, *Spotkania ze swoimi*, Wrocław 1999.

Tomasik K., *Kłamać, aby żyć*, [w:] tegoż, *Homobiografie*, wyd. II, poprawione i poszerzone, Warszawa 2014.

Vasari G., *Le vite de' piú eccellenti pittori, scultori et architettori* (*Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*), wyd. I 1550, wyd. II 1568.

Woolf V., *The Art of the Essay*, [w:] tejże, *The Death of the Moth and Other Essays* 1965.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.517
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Krystyna Jaworska*
Università di Torino, Włochy
https://orcid.org/0000-0002-0706-9313

Brakujące kartki. Kłopoty z biografistyką emigracyjną na podstawie kilku kwerend, czyli zmagania ze scalaniem źródeł

Missing cards. Problems with emigration biographies, based on several queries, or struggles with merging sources

Abstract: The paper focuses on the difficulties underlying the research on some aspects of Polish history and literature abroad, due the high dispersion of documentary materials and pointing out how unusual, perilous, and accidental their survival sometimes was. In order to exemplify this the author reconstructs the story behind three postcards sent from Poland to Italy in the last century, one connected with the presence of a Polish Army Camp in Piedmont in 1919, addressed to the future Polish Honorary Consul in Turin Attilio Begey and the other two sent by a well-known poet, Kazimiera Iłłakowiczówna, to his daughter Maria Bersano Begey. Those postcards luckily did not get loose thanks to a Polish émigré, Wojciech Fudakiewicz, who bought them from a bouquiniste.

Keywords: emigration, cards, biography, Polish history.

* Krystyna Jaworska – prof. Uniwersytetu w Turynie, polonistka urodzona we Włoszech, zajmuje się głównie XIX i XX-wieczną literaturą emigracyjną oraz poezją współczesną. W 2019 roku wydała monografię *Dalla deportazione all'esilio. Percorsi nella letteratura polacca della seconda guerra mondiale*.

Parę lat temu pokazano mi kilka pocztówek wysłanych w pierwszej połowie XX wieku z Polski do Turynu. Na jednej z nich widać plac, chorągwie, wojsko i tłum ludzi zwróconych ku balkonowi budynku reprezentacyjnego, z którego przypuszczalnie ktoś przemawia. Na kartce, na wolnej przestrzeni znajdującej się na ulicy, którędy wśród tłumu przechodził pochód wojskowy, ktoś dopisał odręcznie *Entrata del gen. Haller in Toruń polacca* (wejście gen. Hallera do polskiego Torunia).

Pocztówkę zaadresowano do adw. Attilia Begeya. Treść kartki napisana jest tą samą ręką co adres, ale wygląda to na inne pismo niż to na froncie. Warto zauważyć, że nazwę Toruń pozbawiono znaku diakrytycznego, co może oznaczać, iż piszący nie był Polakiem. Wynika to też z samego tekstu: „26.I.1920, Torun. Inviamo all'Eg. Avv. Console della Polonia i nostri più cordiali saluti – da questa città ritornata attualmente ai Polacchi" (wysyłamy Sz. Panu Adw. Konsulowi Polski nasze najserdeczniejsze pozdrowienia – z tego miasta, które obecnie zostało zwrócone Polakom) i podpis [pierwsza litera nieczytelna] erica Bonicatti".

Niżej, jeszcze innym charakterem pisma, widnieje informacja: „Rita e Carlo Golachowski con la piccola Wanda" (Rita i Karol Golachowski z małą Wandą). Następnie adres nadawcy z niemiecką jeszcze nazwą ulicy w Toruniu. Na kartce brak znaczka, najwyraźniej został odklejony.

Dla badaczy stosunków polsko-włoskich nazwisko Begeya jest dobrze znane: był to zwolennik Mazziniego, towiańczyk i bardzo zasłużony polonofil[1]. Podczas pierwszej wojny światowej założył w Turynie Komitet Pro Polonia, do którego wstąpiło wiele znanych osobistości, w tym kilku posłów i rektor turyńskiego uniwersytetu. Komitet wspomagał w miarę swych możliwości znajdujących się w bardzo trudnych warunkach bytowych przedstawicieli Polskiej Armii we Włoszech. Przebywali oni w założonym pod koniec 1918 roku w miejscowości La Mandria di Chivasso (około 30 km od Turynu) obozie dla byłych jeńców z armii austro-węgierskich, przyszłych Hallerczyków.

Warto zastanowić się nad tożsamością pani Bonicatti; nad tym, dlaczego znalazła się w 1920 roku w Toruniu, a także nad tym, kim byli Rita i Karol Go-

[1] Zob. M. Sokołowski, *Adwokat diabła Attilio Begey*, Warszawa 2012.

lachowski, gdyż mała Wanda to zapewne ich córka. Ponieważ kartka informuje o wkroczeniu Armii Hallera, łatwo wywnioskować, że pani Bonicatti była albo mieszkającą w Toruniu znajomą Begeya, albo była jakoś związana z obozem w La Mandrii. I faktycznie, wystarczy przejrzeć gazetę wydawaną w Turynie przez dowództwo Armii Polskiej we Włoszech „Żołnierz Polski we Włoszech" (pierwsze wydawane po polsku we Włoszech czasopismo, którego egzemplarze zachowały się do dziś)[2], aby znaleźć zdjęcie por. Karola Golachowskiego[3]. Po powrocie kap. Mariana Dienstl-Dąbrowy do siedziby polsko-francuskiej Misji Wojskowej w Rzymie, to on został mianowany komendantem obozu.

Jeszcze w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia myślano, że egzemplarz „Żołnierza Polskiego we Włoszech" przechowywany w Bibliotece Instytutu Kultury Polskiej im. Attilia Begeya, będącą obecnie częścią Biblioteki Departamentu Języków Obcych Uniwersytetu w Turynie, jest jedynym ocalałym. Przekonywał o tym Stanisław Sierpowski[4], największy ówczesny znawca związków polsko-włoskich. Dopiero ulepszony w dobie cyfryzacji przepływ informacji uwidocznił, że zachowały się też inne komplety, dostępne współcześnie w Bibliotece Wojskowej w Warszawie, Bibliotece Polskiej w Paryżu oraz w kilku innych zbiorach.

Ale kim jest Rita? Aby się czegokolwiek o niej dowiedzieć, należy zajrzeć do prasy włoskiej tego okresu. W numerze czasopisma „Illustrazione dell'Esercito e dell'Armata" podano wiadomość o ślubie komendanta polskiego obozu z panną Ritą Bonicatti; do notki załączono zdjęcie młodej pary[5]. Artykuł wymienia obecnych na ślubie, w tym siostrę panny młodej o nietypowym imieniu Serica (słowo to po włosku znaczy „jedwabna"), a zatem nieczytelna litera imienia osoby piszącej kartkę to „S". Była to siostra pani Golachowskiej, która być może pojechała do Torunia, aby pomóc Ricie przy pielęgnacji noworodka.

Następny fragment to opis grobu płk. Golachowskiego „Karol Golachowski lies buried in Auchinleck cemetery, Auchinleck, Scotland. Date of death –

[2] J. Skrzypek, *Tygodnik «Żołnierz polski we Włoszech» w 1919 r.*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego" 1972, XI, nr 1, s. 39-48; K. Jaworska, *„Żołnierz polski we Włoszech" – polskie czasopismo w Piemoncie w 1919 roku,* „Postscriptum" 2007 /1 (53), s. 161-171.

[3] „Żołnierz polski we Włoszech", nr 11-12, 19.06.1919, s. 1.

[4] S. Sierpowski, *Powstanie Armii Polskiej we Włoszech w czasie pierwszej wojny światowej*, „Roczniki Historyczne" 1976, XLII, s. 83.

[5] „Illustrazione dell'Esercito e dell'Armata" 1919, nr 3, s. 15.

31 October 1948 Age – 60"[6]. Z załączonego zdjęcia wynika, że służył on w Polish Resettlement Corps. Ze strony internetowej My Herytage można się dowiedzieć, że jego żona zmarła w 1967 roku[7]. Prawdziwą niespodzianką jest jednak artykuł ze strony internetowej miasta Toruń z 9 grudnia 2019 roku. Okazuje się, że Wanda Golachowska poprzedniego dnia obchodziła setne urodziny.

> Spotkanie urodzinowe odbyło się w niedzielę 8 grudnia 2019 roku w Casa Bonicatti, restauracji, której nazwa jest panieńskim nazwiskiem matki Pani Wandy. Stulatka bowiem urodziła się 8 grudnia 1919 w Skierniewicach, jej ojciec, Karol Golachowski, był Polakiem, oficerem, Hallerczykiem, uczestnikiem pierwszej i drugiej wojny światowej, matka zaś, Margherita z domu Bonicatti – Włoszką, córką przemysłowca z Turynu.[…]
>
> Kiedy pani Wanda miała dwa lata, rodzina zamieszkała w Toruniu […]. Maturę Wanda zdała w Warszawie, gdzie rodzice się przeprowadzili w 1936 roku.
>
> W grudniu 1939 roku pani Wanda z matką Margheritą i młodszym bratem Karolem wyjechała do dziadków do Włoch. Tam wyszła za mąż, urodziła syna i mieszkała do lat 80. zeszłego stulecia, podczas gdy mama i brat wrócili do Polski po wojnie. Wanda odwiedziła Polskę pierwszy raz dopiero w 1986 roku. Była to kilkudniowa wizyta w Warszawie u brata Karola.
>
> W 1976 roku Wanda przypadkowo poznała we Włoszech Polki, siostry Magdę i Ewę, od tego dnia jej życie jest znów związane z Polską. […] Znów zamieszkała w Toruniu w należącej do swoich rodziców kamienicy przy ul. Żeglarskiej[8].

[6] http://www.derekcrowe.com/poland/wargraves/photo.aspx?id=1111

[7] Ze strony dowiadujemy się ponadto, że płk. Karol Golachowski urodził się w Krakowie 27 maja 1888 oraz że żona Margherita Bonicatti zmarła w 1967 roku, mając 87 lat. https://www.myheritage.it/names/karol_golachowski

[8] UM Toruń, *Dużo zdrowia, Pani Wando*, https://www.torun.pl/pl/duzo-zdrowia-pani-wando; https://halotorun.pl/20191209256637/um-torun-duzo-zdrowia-pani-wando-1575855566. Na stronie restauracji Casa Bonicatti czytamy: „Margherita, powróciwszy do Torunia po zakończeniu wojny odkryła, że już niczego nie posiada. Przez kilka lat mieszkała w kamienicy na ulicy Żeglarskiej jako zwykła lokatorka, ale z powodu wieku i choroby musiała ostatecznie powrócić do Turynu, gdzie córka się nią zaopiekowała. […] Córka Margherity – Wanda, będąca jej jedyną spadkobierczynią, odzyskała prawo własności do kamienicy na ulicy Żeglarskiej w 2008 roku". http://casabonicatti.pl/kes-histori/

Na stronie restauracji prowadzonej przez przyjaciół pani Bonicatti umieszczono informację, że podczas II wojny światowej Karol został „najpierw wysłany do Paryża, a potem na front", że „zaginął w Anglii" i że kamienica rodziców Wandy Golachowskiej została przez nią odzyskana w 2008 roku. Pozostaje do sprawdzenia fakt, jaką drogą płk Golachowski trafił do Anglii, czy prosto z Paryża, jak wielu Hallerczyków, czy był wysłany do 2 Korpusu lub walczył w Dywizji Maczka – mowa wszak o tym, że był na froncie.

Do Anglii trafiła też kartka wysłana z Torunia do Turynu, ale całkiem inną drogą. Przywiózł ją „londynczyk", pan Wojciech Fudakowski[9]. Podczas podróży do Włoch znalazł ją bowiem pod koniec lat siedemdziesiątych lub na początku osiemdziesiątych wraz z kilkoma innymi materiałami u bukinisty na placu nieopodal dworca w centrum Turynu. Pocztówek z Polski było tam sporo i wybrał te, które wydały mu się najbardziej interesujące. Pan Fudakowski, żołnierz AK, który po wojnie osiadł na stałe w Londynie, brał czynny udział w życiu emigracji niepodległościowej, będąc między innymi powiernikiem w Instytucie Polskim i Muzeum gen. Sikorskiego, gdzie zresztą miałam wielką przyjemność poznać go osobiście. Dowiedziawszy się, że mieszkam w Turynie, pokazał mi pocztówki.

Kiedy zobaczyłam adresata, zaczęłam opowiadać o Begeyu i jego działalności propolskiej, zapoczątkowanej jeszcze w 1863 roku i kontynuowanej przez całe życie. Za swoje zasługi po pierwszej wojnie światowej został on mianowany konsulem honorowym RP. Begey umiał przekazać miłość do Polski rodzinie i znajomym, dzięki czemu w Turynie zawiązało się grono osób zajmujących się kulturą polską. Był to podatny grunt do stworzenia ośrodka i z tej racji w 1930 roku, dwa lata po śmierci Begeya, powstał przy Uniwersytecie w Turynie Instytut Kultury Polskiej jego imienia. Wraz z katedrą języka i literatury polskiej na Uniwersytecie La Sapienza w Rzymie to najstarsza akademicka placówka polonistyczna we Włoszech i niewątpliwie jedna z najbardziej zasłużonych.

Pan Fudakowski wspomniał, że czytał w wydawanym w Londynie „Tygodniku Polskim" artykuł Zofii Kozarynowej na temat udziału zacnej polonistki Mariny Bersano Begey w akcji wysyłania paczek do Polski po wprowadzeniu

[9] Krótkie wspomnienie o inż. Wojciechu Fudakowskim (Warszawa 1927– Londyn 2016) jest umieszczone na stronie Fundacji Veritas: https://www.veritasfoundation.co.uk/gazetaniedzielna/2016/05/5237/

stanu wojennego w 1981 roku i przyniósł mi wycinek tego artykułu[10]. W rozmowie wspomniał, że czytał też artykuł Kozarynowej o Clotildzie Garosci. Nigdy na ten artykuł bym nie trafiła bez życzliwości pana Fudakowskiego.

Zofia Kozarynowa była lektorką języka polskiego na Uniwersytecie w Turynie w latach 1929–1939. Zaprzyjaźniła się wówczas z rodziną Agosti Garosci. Clotilde Garosci i Cristina Agosti Garosci zainteresowały się Polską podczas pierwszej wojny i wstąpiły do Komitetu pro Polonia, możliwe że dzięki córce Attilia Begeya, Marii Bersano Begey, która była członkinią, jak siostry Garosci, prestiżowego stowarzyszenia Pro Cultura Femminile. Nauczyły się języka polskiego i zaczęły tłumaczyć dzieła literatury polskiej, w tym Mickiewicza, Sienkiewicza, Konopnickiej i Żeromskiego na włoski[11].

Kozarynowa powróciła do Turynu po wojnie, ale tylko na chwilę, gdyż pragnęła się połączyć z córką w Wielkiej Brytanii[12]. Prof. Bersano Begey miała do niej z tego powodu żal, bo z wielkim trudem udało jej się uzyskać zgodę władz warszawskich na wyjazd pani Kozarynowej jako lektora do Włoch, podczas gdy turyńska uczelnia zgodziła się pokrywać jej wynagrodzenie. Z powodu wyjazdu do Anglii Zofii Kozarynowej polonistyka turyńska straciła na długie lata lektorat, a to dlatego, że – zwłaszcza po wyjeździe ambasadora Kota – prof. Bersano Begey nie starała się o względy Ambasady PRL we Włoszech.

W „Tygodniku Polskim" pod datą 11 października 1991 roku Kozarynowa wspomina, że otrzymała w Wielkiej Brytanii od rodziny Agosti Garosci kufer z rzeczami, które pozostawiła w Turynie:

[10] Z. Kozarynowa, *Nakarmione dzieci*, „Tydzień Polski", 06.06.1982, s. 7.

[11] Ostatnio pojawiło się kilka prac na temat działalności translatorskiej sióstr Garosci, w tym *Cristina Agosti Garosci (1881–1966)*, opr. M. Sokołowski, „pl.it. Rassagna italiana di argomenti polacchi" 2013, s. 14-17, https://plitonline.it/pdf/2013/plit-4-2013-14-34-cristina-agosti-garosci-mikolaj-sokolowski.pdf; tenże, *Iridione di Zygmunt Krasiński il contesto ideologico della traduzione italiana*, „Kwartalnik Neofilologiczny" 2014 LXI, nr 2, s. 357-365; A. Amenta, *Le sorelle Garosci traduttrici dal polacco*, [w:] *Maestri della polonistica italiana. Atti del convegno dei polonisti italiani*, opr. M. Ciccarini i P. Salwa, Accademia Polacca delle Scienze Biblioteca e Centro di Studi a Roma, Roma 2014, s. 27–35, http://www.rzym.pan.pl/images/files/conferenze/Conferenze_129_Maestri.pdf; S. Skuza, *Cristina Agosti-Garosci i Clotilde Garosci – zapomniane tłumaczki największych dzieł literatury polskiej na język włosk*i, „Rocznik Przekładoznawczy" 2018, nr 13, s. 213-224, https://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/RP/article/view/RP.2018.012/15236.

[12] Kozarynowa opisuje migawki z okresu turyńskiego w swych wspomnieniach *Sto lat. Gawęda o kulturze środowiska*, Londyn 1982, s. 158, 218-220, 228-229, 269, 275, 277.

> Na wierzchu leżały dwie wielkie koperty z moimi własnoręcznymi napisami. Na jednej: „Fotografie z obozu jeńców polskich z wojska austriackiego (1919) w La Mandria di Chivasso pod Turynem (1919) (bez nazwisk). Pamiątki zachowane przez Clotilde Garosci". Na drugiej zaś kopercie: „Szarfy z bukietu pożegnalnego, ofiarowanego Kloyildzie Garosci przez grono od oficerów polskich, opuszczających obóz jeńców w La Mandria di Chivasso". Skromne są to pamiątki. Garść listów i kartek z okolicznościowymi życzeniami. Afisze i programy obozowych występów amatorskich, lokalne znaczki pocztowe o symbolicznej, przelotnej wartości […][13].

Kozarynowa opowiada w charakterystycznym, gawędziarskim stylu, że niezbyt przystojną Klotyldą zainteresował się por. Stromenger ze Lwowa. Po wyjeździe armii spodziewała się od niego listów, tymczasem „przez czas jakiś dochodziły grupowe kartki z zamaszystymi i nieczytelnymi podpisami", aż stopniowo korespondencja wygasła.

Aby więc dotrzeć do tych „skromnych pamiątek", które dziś miałyby dużą wartość, dobrze byłoby zapoznać się z materiałami pozostałymi po Zofii Kozarynowej. Ponieważ zamieszkała ona na stare lata w Domu Polskim w Laxton Hall, zapytałam Dyrektor Archiwum Polskiej Misji Katolickiej Jadwigę Kowalską, czy są tam papiery pani Kozarynowej. Otrzymałam odpowiedź negatywną. Niewykluczone, że jest w ich posiadaniu mieszkająca na stałe w USA jej córka. Dlatego dalsze poszukiwania należałoby prowadzić w tym właśnie kierunku. Bardziej owocna, choć w minimalnym stopniu, okazała się kwerenda w Bibliotece Polskiej POSKu w Londynie: w papierach Zofii Kozarynowej, tu deponowanych, są też notatki do artykułu o Klotyldzie Garosci, napisane już bardzo niepewnym pismem. Jest też kilka zdań nieco różniących się od treści wydanej drukiem i kilka dodatkowych informacji, ale żadnych pamiątek[14].

W albumie fotograficznym Armii Polskiej we Włoszech, podarowanym Attiliowi Begeyowi, a przez jego wnuczkę przekazanym do Muzeum Narodowego Włoskiego Risorgimento, znalazło się kilka luźnych zdjęć oficerów tejże armii z dedykacją dla Begeya. Wśród nich jest też zdjęcie Strumengera[15].

13 Z. Kozaryn, *Jeden dzień w życiu Klotyldy*, „Tydzień Polski", 19.10.1991, s. 7 i 12.

14 Zespoły rękopisów Biblioteki Polskiej POSK w Londynie*: Zofia Kozarynowa*, sygn.3.45.

15 Reprodukcja tego zdjęcia [w:] K. Jaworska, *Da prigionieri a uomini liberi. L'Armata Polacca in Italia 1918–1919. Z niewoli do niepodległości. Armia Polska we Włoszech 1918–1919*, Torino, Celid, 2018, s.92.

Nie wiadomo, jak potoczyły się dalsze losy Strumengera. Być może jakieś na ten temat materiały przechowuje rodzina Cristiny Agosti Garosci? Jej wnuczka, znana fotografik, skrupulatnie przechowała wszystko, co do niej dotarło. Jednakże żadnej korespondencji swojej babci, ani jej siostry, ona nie ma. Jedyne warte uwagi materiały to listy jej ojca Giorgia Agosti do matki, pisane po włosku z Zakopanego i zawierające wrażenia z pobytu w Polsce[16]. W Zakopanem młody Agosti uczestniczył w kursie dla włoskich polonistów, organizowanym przez niestrudzonego Romana Pollaka, który przyczynił się do powstania i rozwoju polonistyki uniwersyteckiej we Włoszech w okresie międzywojennym, po uznaniu przez rząd włoski państwa polskiego[17].

Wśród kartek wykupionych u bukinisty przez Wojciecha Fudakowskiego są też dwie pocztówki Kazimiery Iłłakowiczówny adresowane do córki Attilia Begey, Marii Bersano Begey. Ile jeszcze kartek trafiło do rąk zbieraczy ze względu na ich atrakcyjny wygląd, a nie ze względu na korespondentów? Co się z nimi stało? Co z listami, które przypuszczalnie były przechowywane wraz z kartkami? W domu Begeya w górach w letniskowej miejscowości Viù, który córka Marii Bersano Begey, Marina, pozostawiła w spadku swemu bratankowi, były też różne polonika (w tym piękna XIX-wieczna reprodukcja obrazu Matki Boskiej ostrobramskiej) oraz sporo egzemplarzy włoskich wydań pism Towiańskiego i towiańczyków.

Niestety, po śmierci pani Profesor próby dotarcia do tych materiałów okazały się próżne. Na wysyłane pytania, czy w Viù przechowywane są jakieś książki lub listy po polsku, odpowiedź otrzymałam negatywną, a kilka lat temu, po kolejnych pytaniach, pojawiła się informacja o tym, że niestety dom letni został splądrowany przez złodziei. Pozostaje zagadką, jak to się stało, że pocztówki trafiły do bukinisty o wiele wcześniej. Z korespondencji Begeya uratowało się wyłącznie to, co prof. Bersano Begey przesłała wraz z cen-

[16] Giorgio Agosti (1910–1992) pod wpływem atmosfery rodzinnej podczas studiów uczył się polskiego i napisał pracę magisterską na wydziale prawa o Fryczu Modrzewskim, na podstawie której wydał artykuł. W latach trzydziestych napisał jeszcze kilka innych tekstów o polskiej myśli politycznej w XV i XVI wieku.

[17] Świadczy o tym także wieloletnia korespondencja Pollaka z pierwszym profesorem literatury polskiej w Rzymie: *Roman Pollak – Giovanni Maver. Korespondencja (1925–1969)*, opr. M. Rabenda, Poznań 2013.

nymi przedmiotami i pamiątkami związanymi z Towiańskim i jego kręgiem (w tym obraz pędzla Walentego Wańkowicza) do Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie[18] (w tym listy do Attilia Begeya od Władysława Mickiewicza i Mariana Zdziechowskiego) oraz wybrana korespondencja do Begeya po włosku, która została przez nią przekazana wraz z archiwum Sprawy Bożej Towiańskiego (zawierającego także listy Adama Mickiewicza[19]) do Biblioteki Królewskiej w Turynie[20].

Wróćmy jednak do pocztówek Iłłakowiczowiczówny. W obu występują ilustracje polskich strojów ludowych. Znaczki odklejone (jak w wypadku kartki z Torunia), co ma tu większy skutek ujemny, ponieważ jedna pocztówka jest niedatowana. Tekst jest następujący:

> Chère Madame, il m'est difficile de dire combien de plaisir et de bonne humeur ma pauvre soeur a puisé dans ce livre béni de Guareschi que vous m'avez envoyé. Ma nièce cadette a entrepris de peindre al fresco toute une église de campagne non loin de Varsovie. Et vous, chère amie?
> Mille benedictiones, KI

> Droga Pani, trudno mi wyrazić ile przyjemności i dobrego humoru moja biedna siostra czerpała z tej błogosławionej książki Guareschiego, którą mi Pani przysłała. Moja najmłodsza siostrzenica postanowiła namalować freskiem cały wiejski kościół niedaleko Warszawy. Co na to, droga Przyjaciółko?
> Tysiąc błogosławieństw, KI

A oto tekst drugiej pocztówki:

> 29 VII 1957
> Chère Amie, y avait – il quelque livre sur le Père Pio qui – parait il – est tellement saint. Je crois que cela pourrait faire du bien à ma pauvre soeur. Auriez Vous la

[18] J. Odrowąż-Pieniążek, *Polonika zbierane po świecie*, Warszawa 1992, s. 7-14.

[19] Listy te ukazały się zarówno w wydaniu narodowym (1955), jak też w wydaniu rocznicowym (2003–2004) *Dzieł* Mickiewicza.

[20] K. Jaworska, *L'archivio Begey. Documenti towianisti a Torino 1841–1915*, Torino, Biblioteca Reale-Celid, 1994.

bonté angélique de m'en procurer, si cela existe. En italien, évidemment. Mille bonnes pensées,
Casimire Iłłakowicz

Droga Przyjaciółko, czy byłaby jakaś książka o Ojcu Pio, który – jak się wydaje – jest tak święty. Myślę, że to może zrobić dobrze mojej biednej siostrze. Czy posiada Pani anielską dobroć, aby mnie ją sprawić, o ile takowa istnieje? Oczywiście po włosku. Tysiąc dobrych myśli,
Kazimiera Iłłakowicz.

Na reprodukcji, którą otrzymałam, podpis na samym dole jest ucięty, ale można go rozszyfrować, znając charakterystyczny sposób podpisywania się pisarki.

Obecność tych kartek nie jest wyrazem efemerycznej znajomości. Wręcz przeciwnie, stanowią one ostatni ślad korespondencji, która toczyła się przez ponad ćwierć wieku, od kiedy córka Attilia Begeya, zarażona miłością do Polski przez ojca, na początku lat trzydziestych wzięła się do przekładu *Historii moskiewskiego męczeństwa*[21]. Jest to wiersz Iłłakowiczówny wydany w 1927 roku, wzorowany (jak napisała sama autorka) na stylu średniowiecznych ludowych tekstów religijnych, poświęcony ks. Konstantemu Budkiewiczowi, aby ułatwić jego drogę do beatyfikacji[22]. Ale skąd piemoncka polonistka znała ten wiersz? Przydałyby się szersze źródła archiwalne, aby wyjaśnić tę sprawę. Możliwe, że dowiedziała się o nim od córki Mariny, która studiowała dwa lata na Uniwersytecie Jagiellońskim. Możliwie również, że dowiedziała się o nim dzięki lektorkom języka polskiego oddelegowanym do Instytutu Begeya z Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego; były to początkowo w 1928 roku Zofia Gąsiorowska-Szmydtowa, po niej Zofia Kozarynowa.

Na szczęście szereg listów i kartek Iłłakowiczówny (nie wiemy jednak, czy to całość korespondencji) prof. Marina Bersano Begey nie pozostawiła w Viù, ale zabrała ze sobą do mieszkania pod Turynem, w Pino Torinese. Zostały mi one przekazane wraz z archiwum Instytutu Kultury Polskiej im. Attilio Begey po

[21] K. Iłłakowicz, *Storia del martire di Mosca*, opr. i tłum. Marii Bersano Begey, „Convivium" 1931, s. 835-854.

[22] Zob. M. Babraj, *„Trzeba wciąż przypominać światu". W siedemdziesiątą rocznicę męczeństwa ks. prałata Konstantego Budkiewicza*, „W Drodze" 1993, 3 (235), s. 72, na s. 74-81 przedruk wiersza Iłłakowiczówny: http://bc.dominikanie.pl/dlibra/plain-content?id=907

jej zgonie przez jej brata, który był wykonawcą testamentu. Archiwum Instytutu zostało zdigitalizowane przez dr Sylwię Szarejko i posłużyło jej, wraz z Archiwum Ogniska Polskiego w Turynie, do napisania pracy doktorskiej.

Z myślą o opracowaniu korespondencji Iłłakowiczówny z Marią Bersano Begey, zwróciłam się do Biblioteki Kórnickiej PAN, gdzie są zdeponowane papiery poetki. Wszystko jest tam dokładnie skatalogowane, a katalog udostępniono *online*, zatem poszukiwanie było błyskawiczne[23]. Dzięki uprzejmości tamtejszego bibliotekarza, pana Grzegorza Kubackiego, otrzymałam również błyskawicznie skany listów od Marii Bersano Begey do poetki. Zachowało się 11 listów powojennych: wcześniejsze musiały zaginąć w zawierusze wojennej w Warszawie, brak również listów z okresu, kiedy Iłłakowiczówna była w Rumunii. Wydaje się więc, że nie przywiozła ich ze sobą do Polski.

W Pino Torinese znalazły się bruliony 5 przedwojennych listów wysłanych przez Marię Bersano Begey oraz 26 listów i kartek Iłłakowiczówny do Marii Bersano Begey, niektóre pełne wdzięczności i życzliwości. Pisze na przykład poetka 28 grudnia 1953 roku z Poznania: „Vous êtes si bonne, si intelligente, si aimable que j'aimerais savoir un peu plus sur vous" (Pani jest taka dobra, taka inteligentna, taka miła, iż pragnęłabym wiedzieć coś więcej o pani). Korespondentki znały się głównie z listów (Iłłakowiczówna miała przyjechać z cyklem konferencji do Włoch, w tym do Turynu, na zaproszenie Instytutu Kultury Polskiej im. A. Begeya w 1939 roku, lecz przyjazd ten nie doszedł do skutku[24]), ale z ich tonu wynika, że łączyła je przyjaźń oraz wiara, jak również wspólne zainteresowanie malarstwem o tematyce religijnej.

Wydano w ostatnich latach sporo listów Iłłakowiczówny, jak również wiele na ten temat pisano[25]. Z indeksu osobowego w pokaźnym tomie li-

[23] Katalog Rękopisów Biblioteki Kórnickiej BK 12067, Iłłakowiczówna Kazimiera, Korespondencja. kop. 1948–1982, Listy od następujących, Bersano Begey Maria 1950–1953 (11), przy tym fot., koperta i francuskie tłumaczenia wierszy. http://baza1-bis.man.poznan.pl/cgi-bin/makwww.exe?BM=07&IM=12&WI=BKb12067&NU=01&DD=1

[24] M. Bersano Begey, *Attività dell'Istituto di Cultura polacca A. Begey negli anni 1940–1945* (Sprawozdanie z działalności Instytut Kultury Polskiej im. A. Begeya za lata 1940–1945), s. 1, maszynopis przechowywany w Archiwum Instytutu.

[25] R. Jędrzejewska-Wróbel*, Potykając się o ciemność. Powojenna korespondencja Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] *Z cienia niepamięci do światła: Wojciech Bąk, Kazimiera Iłłakowiczówna, Roman Brandstaetter*, red. E. Krawiecka, Poznań 2006; wymienia się tutaj wśród korespondentów takie potaci, jak Pola Gojawiczyńska, Anna Kowalska, Maria Dąbrowska, Maria Niklerowiczowa, →

stów do siostry wynika, że w niektórych tekstach pojawia się Maria Bersano Begey. Okazuje się jednak – w trakcie ich lektury – że są to raczej przelotne zdania i to właśnie w związku z wysłanymi książkami. Słowa zachwytu i przyjaźni skierowane do turyńskiej polonistki były raczej grzecznościowe, tym bardziej, że w liście do siostry, napisanym 7 czerwca [1957 roku] w związku z książką Guareschiego, czytamy: „Z Guareschim musi zachodzić jakieś zabawne nieporozumienie […]. Musiałam coś poplątać albo ja, albo ta stara Włoszka”[26], trudno zastosowany przymiotnik uznać za dowartościowujący. List ten jednak pozwala na orientacyjne datowanie pocztówki do Marii Bersano. Urodzona w 1879 roku w Turynie, ta „stara Włoszka” była około dziesięć lat starsza od poetki (która, mimo że odejmowała sobie lata, nie była najmłodsza) i zmarła 18 lipca 1957 roku, a zatem nie przeczytała już kartki napisanej przez Iłłakowiczównę z prośbą o książkę Padre Pio. Po jej śmierci poetka jeszcze przez krótki okres pozostawała w kontakcie z jej córką Mariną[27].

Jak wiadomo, Iłłakowiczówna skrupulatnie dbała o własny wizerunek, selekcjonując listy do przechowywania[28], starannie wybierając to, co ma pisać, ze stylizowaną skromnością i poczuciem subtelnego humoru przedstawiając się w swych wspomnieniach z różnych okresów życia. Do tego autoportretu, lub autokreacji, Maria Bersano Begey była widocznie zbędna. Rozbieżność pojawiająca się pomiędzy zwrotami do korespondentki a sposobem jej określania w liście do siostry wskazują nie tyle na złożoną osobowość autorki, ile na różne konwencje stosowane w komunikacji interpersonalnej w zależności od adresata lub czytelnika.

→ Maria Czapska, Joanna Kulmowa; Monika Chuda; *Z adresownika poetki. Śladami listów Kazimiery Iłłakowiczówny w bibliotekach polskich*, „Biblioteka” 2010, nr 14 (23), s. 201-213; korespondentów jest sporo, jak wynika z katalogu Biblioteki Kurnickiej; zob też spis listów w *Bibliografii* umieszczonej [w:] K. Iłłakowiczówna, *Poezje zebrane*, opr. J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska, t. 4, Toruń, 1999, s. 571-573.

26 K. Iłłakowiczówna do B. Czerwijowskiej, [Poznań] 7 czerwca [1957], [w:] K. Iłłakowiczówna*, Listy do siostry Barbary Czerwijowskiej z lat 1946–1959*, oprac., wstęp i przypisy L. Marzec, Poznań 2014, list 310, s. 326.

27 W liście do siostry z 11 sierpnia 1958 roku wspomina, że od „Mariny Begey, lektorki polskiego w Turynie”, (w rzeczywistości jeszcze przed wojną Marina miała już tytuł wolnego docenta) otrzymała żywot Kosmy i Damiana, dz. cyt., list 407n.

28 L. Marzec, *Archiwum jako pisarski testament i depozyt legendy biograficznej*, „Teksty Drugie” 2018, nr 6, s. 231-248.

Byłoby jednak krzywdzącą redukcją ocenianie korespondencji z włoską badaczką tylko z powyższej perspektywy, ponieważ zawiera ona szereg ciekawych wątków. Pozwala między innymi zastanowić się nad koncepcjami i literackimi zabiegami, jakie podjęła autorka w *Historii moskiewskiego męczeństwa* oraz nad kryteriami zastosowanymi w przekładzie, aby oddać dominanty stylistyczne oryginału. Pozwala zapoznać się z wyrażonymi refleksjami i samopoczuciem Iłłakowiczówny podczas wojennego pobytu w Rumunii, są tam wzruszające opisy ciężkiej sytuacji miejscowej ludności, które przy zestawieniu z wierszami im poświęconymi i opowiadaniami samej poetki, uzupełniają obraz tych lat. Listy napisane po powrocie do Polski świadczą z kolei o trudnościach, z którymi borykała się była sekretarz marszałka Piłsudskiego i o jej nigdy niestraconej wrażliwości do dzieł malarskich.

Jest to kolejne świadectwo przydatności zarówno korespondencji, jak i innych tekstów paraliterackich, do lepszego zrozumienia autora, a co za tym idzie, jego tekstów literackich. Kiedyś podchodziłam z pewnym zażenowaniem do czytania cudzej korespondencji, ponieważ wydawało mi się to lekko niestosowne, czymś w rodzaju wkradania się bez pozwolenia przez dziurkę od klucza w cudze życie. Z biegiem lat coraz bardziej mogłam się przekonać o ważności porównywania wzajemnie wielorakich gatunkowo źródeł, a zwłaszcza porównywania, jak podobne tematy są ujmowane przez tego samego autora w zależności od gatunku literackiego i od domyślnego czytelnika. Można by to określić jako coś w rodzaju mikrokomparatystyki wewnętrznej[29] lub komparatystyki autorskiej, badającej różne źródła i formy wyrazu w twórczości tego samego pisarza i świadczącej o złożoności hermeneutyki tekstowej w dążeniu do odtworzenia wielowymiarowej przestrzeni wypowiedzi autorskiej.

Przez wiele lat biografistyka była uprawiana na marginesach literaturoznawstwa z powodu wielkiego wpływu strukturalizmu i poststrukturalizmu. Obecnie, po kolejnych -izmach (postmodernizmie, dekonstrukcjonizmie) następuje powrót do badań źródłowych i do biografistyki, o czym świadczy jeden

[29] Wykorzystuję tu określenie Kwiryny Ziemby (*Projekt komparatystyki wewnętrznej*, „Teksty Drugie" 2005, 1-2, s. 72-82), odnoszący się do badań nad wielojęzykową spuścizną literacką Rzeczpospolitej Obojga Narodów, aby opisać porównanie różnic wyrażania podobnych pojęć w twórczości tego samego autora, w zależności od gatunku literackiego, którym posługuje się, od adresata i od biograficznych uwikłań i doświadczeń.

z ostatnich numerów „Tekstów Drugich", poświęcony biografistyce w nauce o literaturze[30].

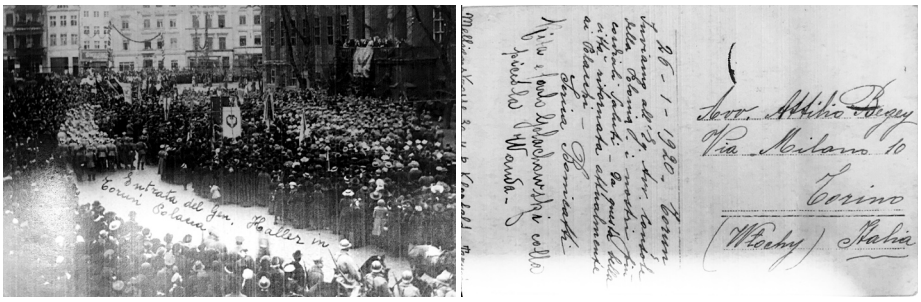
Ponieważ niniejszy tekst krąży wokół trzech kartek, które dzięki Wojciechowi Fudakowskiemu zostały uratowane i trafiły do Londynu, pragnę, pozostając na terenie Wielkiej Brytanii, wspomnieć o dotkliwych lukach w wiedzy dotyczącej szeregu postaci emigracyjnych, wynikających z fragmentaryczności lub szczupłości materiałów archiwalnych. Dotyczy to nie tylko papierów po Zofii Kozarynowej, ale bardziej jeszcze dotkliwie spuścizny archiwalnej takich autorów, jak Herminia Naglerowa, uważanej przed wojną za jedną z najwybitniejszych polskich powieściopisarek, stawianej obok Dąbrowskiej i Nałkowskiej, a prawie całkiem zapomnianej po wojnie w ojczyźnie[31], z chwalebnych wyjątkiem Anny Wal, autorki ważnej monografii[32] i kilku innych badaczy. Poza niewielkim zbiorem materiałów, który przechowuje Biblioteka POSKu, nie wiadomo, co się stało z resztą jej papierów. Trudne warunki bytowe na emigracji, zwłaszcza w pierwszych latach tułaczki, oraz niewątpliwie rozpacz, gorycz i smutek związane z powojennym losem Polski i własnym, nie sprzyjały, szczególnie w niektórych przypadkach, zabezpieczaniu zbiorów.

Wielokrotnie rozmawiałyśmy z Violettą Wejs-Milewską na temat tych i innych brakujących kartek. Żywię nadal mikroskopijną nadzieję, że przy porządkowaniu archiwum Tymona Terleckiego przez białostocki zespół, z kluczowym udziałem Niny Taylor-Terleckiej, może coś jeszcze się pojawi. A zatem można tylko się radować, że ten projekt badawczy doszedł do skutku i to nie tylko ze względu na szansę znalezienia ważnych papierów dotyczących emigracyjnych pisarzy, z którymi był on w kontakcie, ale przede wszystkim ze względu na wartość dorobku samego Tymona Terleckiego.

[30] „Teksty Drugie" 2019, nr 1 zawiera m. in. na s. 181-194 recenzję L. Marzec (*Biografia zza przyłbicy: Kazimiera Iłłakowiczówna według Joanny Kuciel-Frydryszak*) dotyczącą książki J. Kuciel-Frydryszak, *Iłła. Opowieść o Kazimierze Iłłakowiczównie*, Warszawa 2017.

[31] Niestety, nawet po 1989 roku mało kto zajmuje się jej pisarstwem (uwagę zwrócił na tę sprawę ostatnio M. Kuba, *Skazane na nieobecność*, „Rzeczpospolita" 2019, nr 203, s. 7-8).

[32] A. Wal, *Wierna życiu i literaturze: o pisarstwie Herminii Naglerowej*, Rzeszów 2014.



Pocztówka S. Bonicatti do A. Begeya, Toruń 26 stycznia 1920

Pocztówki K. Iłłakowiczówny do M. Bersano Begey, [Poznań], b.d. i 29 Lipca 1957

Bibliografia

Jaworska K., *„Żołnierz polski we Włoszech" – polskie czasopismo w Piemoncie w 1919 roku*, „Postscriptum" 2007 /1 (53).

Kozarynowa Z., *Nakarmione dzieci*, „Tydzień Polski", 06.06.1982.

Kuba M., *Skazane na nieobecność*, „Rzeczpospolita" 2019, nr 203.

Kuciel-Frydryszak J., *Iłła. Opowieść o Kazimierze Iłłakowiczównie*, Warszawa 2017.

Marzec L., *Archiwum jako pisarski testament i depozyt legendy biograficznej*, „Teksty Drugie" 2018, nr 6, s. 231-248.

Sierpowski S., *Powstanie Armii Polskiej we Włoszech w czasie pierwszej wojny światowej*, „Roczniki Historyczne" 1976, XLII.

Skrzypek J., *Tygodnik «Żołnierz polski we Włoszech» w 1919 r.*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego" 1972, XI, nr 1.

Sokołowski M., *Adwokat diabła Attilio Begey*, Warszawa 2012.

Wal A., *Wierna życiu i literaturze: o pisarstwie Herminii Naglerowej*, Rzeszów 2014.

Ziemba K., *Projekt komparatystyki wewnętrznej*, „Teksty Drugie" 2005, nr 1-2, s. 72-82.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.518
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Andrzej Suchcitz*
Instytut Polski i Muzeum im. gen. Sikorskiego w Londynie, Wielka Brytania

Archiwa Instytutu Polskiego i Muzeum im. gen. Sikorskiego jako źródło do opracowania monografii i biografii

The Archives of the Polish Institute and Sikorski Museum as a primary source for biographies and monographs

Abstract: The Archives of the Polish Institute and Sikorski Museum in London are a veritable gold mine of primary sources for persons wishing to write biographies of Polish politicians, soldiers, diplomats, writers, and painters of the twentieth century. The same is true of monographs about formations and units of the Polish Armed forces and battles of the Second World War. Moreover, the sources available can enrich the biographies of British and other allied commanders, politicians and diplomats, something which unfortunately many foreign historians fail to take into account when researching their topic. The papers presents the complexity of undertaking research using the example of the biography of General Władysław Anders (1890–1970). The sheer volume of primary sources available at the Institute make this a monumental task neces-

* Andrzej Suchcitz – dr hab.; od 1989 kierownik Archiwum Instytutu Polskiego i Muzeum im. gen. Sikorskiego w Londynie. Autor monografii: *Dzieje 1 Pułku Ułanów Krechowieckich 1941–1947* (Londyn 2002).

sitating strict inner discipline not to be overwhelmed by it. This may in part explain why to date there is no single volume biography of the General encompassing his entire life and the many faceted aspects of his activities.

Keywords: Archives, Anders, Sikorski, Mikołajczyk, War diary, Commander-in-Chief.

Bogactwo zbiorów archiwalnych Instytutu Polskiego i Muzeum im. gen. Sikorskiego w Londynie jest powszechnie znane, dzięki czemu powstało i nadal powstaje wiele bardziej lub mniej wartościowych opracowań monograficznych, artykułów naukowych oraz popularno-naukowych. Nawet niekiedy archiwalia zasilające Instytut służą za podstawę dla powieściowych konstrukcji fabularnych i scenariuszy filmowych. Wśród istniejących już, a także aktualnie powstających prac, których bazą były (i są) źródła pomieszczone w zbiorach londyńskiego Instytutu, szczególne miejsce zajmują monografie tematyczne i biografie. Zwłaszcza po 1989 roku widać wyraźny wzrost tego typu publikacji, co należy wiązać ze wzmożonym zainteresowaniem historią drugiej wojny światowej z perspektywy dokumentacji wytworzonej i zgromadzonej poza Polską przez uchodźstwo wojenne 1939 roku, a po 1945 roku – przez emigrację niepodległościową. Przełom 1989/1990 roku, poza wieloma zmianami natury politycznej i gospodarczej, spowodował zniesienie cenzury, co z kolei w sposób naturalny otworzyło tamę dla powstawania nowych, interesujących opracowań, które w warunkach politycznych PRL–u nie mogłyby się nie tylko ukazać, ale samo badanie źródeł w Londynie byłoby właściwie niemożliwe czy też niezwykle utrudnione.

Przełom 1989/1990 roku sprawił, że przed polskimi naukowcami stanęło ambitne wyzwanie (i obowiązek) zbadania i utrwalenia w postaci książkowej zagadnień i problemów, na które w kraju istniał cenzuralny zapis. W okresie mojej długiej pracy w Archiwum Instytutu zdarzył się incydent, gdy znany i ceniony profesor wręczając mi nowe, poszerzone i poprawione wydanie swojej książki, powiedział: „Panie Andrzeju, proszę uznać moją książkę z 1962 roku za nieistniejącą". Było to zadziwiające, choć szczere przyznanie się autora, co do wątpliwej wartości jego własnej pracy z lat 60., która powstała

rzec można – w cieniu PRL-owskiej (komunistycznej) cenzury. Na szczęście, ten stan rzeczy nawet niemal po trzydziestu latach można odwrócić za sprawą istnienia źródeł archiwalnych przechowanych m.in. w Londynie. I tak się też dzieje. Należy jednak przy tym stwierdzić, że owo odwracanie stanu rzeczy nie należy do zadań łatwych, bowiem nie chodzi tylko o możliwość (lub brak) nieograniczonego dostępu do materiałów, ale i o myślowe nawyki niektórych historyków krajowych nadal podtrzymujących obowiązujące w czasach PRL-u oceny, stosujących zwietrzałe myślowe klisze, będące echem propagandy, obecnej również w nauce. To kolejny problem, jaki stoi przed dzisiejszymi historykami z rodowodem PRL-owskim, tj. problem zweryfikowania własnych sądów i ocen. Młodsi z kolei historycy wiele prac w obszarze nauk historycznych muszą wykonać od podstaw, z uwzględnieniem materiału, niedostępnego (i objętego cenzurą) do 1989 roku. Zadanie to trudne, ale i niezwykle inspirujące.

Wracając do meritum: chciałbym się skupić na prezentacji jednego przykładu, który mam nadzieję posłuży pokazaniu tego, co znajduje się w zasobach Instytutu, a także posłuży za instrukcję nie tylko do tego, jak najlepiej skorzystać z rzeczonych zasobów, ale i jak wyrobić w badaczu niezbędne nawyki, które sprawią, że kwerenda archiwalna będzie możliwie najpełniejsza i zaowocuje powstaniem dużej pracy o charakterze monograficznym. Przede wszystkim przed rozpoczęciem kwerendy należy mieć dobre rozeznanie w już istniejącej literaturze przedmiotu. Znajomość zagadnienia (nawet dość wstępna) o wiele bardziej ułatwia poszukiwania archiwalne, niż w wypadku, kiedy liczymy jedynie na szczęśliwy zbieg okoliczności. Jeśli posiadamy wiedzę dotyczącą konkretnej, interesującej nas postaci, mając pewne rozeznanie co do etapów jej życia, mamy szansę na swobodniejsze poruszanie się wśród odpowiednich (i istotnych z punktu widzenia wybranego problemu) inwentarzy archiwalnych, jak i na wybór poszczególnych zespołów, które okażą się konieczne do przeprowadzenia rzetelnego oglądu źródeł. Zadziwiające – jak często przychodzą do Archiwum doktoranci z kraju niemający szerszej wiedzy odnośnie istniejącej już literatury dotyczącej wybranego przez nich problemu (tematu). Ot, po prostu wydawało się im, że taki a nie inny wybór, to z jakichś powodów dobry pomysł. Po drugie – należy być „otwartym", mieć dużą wyobraźnię, nawet – powiedziałbym – należy być przygotowanym na to, że różne ciekawe materiały mogą znajdować się w zespołach, które na pierwszy rzut oka nie mają nic wspólnego z wybranym tematem.

Postaram się to zilustrować na podstawie przykładowej biografii, dla celów poznawczych wybrałem bowiem pierwszoplanową postać Polskich Sił Zbrojnych: gen. broni Władysława Andersa. Na marginesie – ciekawe, że dotychczas nie doczekał się on pełnowartościowej (tj. wielostronnej, kompendialnej) biografii obejmującej całokształt życia i twórczości, dodajmy – nie tylko wojskowej. Jest cały szereg prac, które po części wypełniają tę lukę, jak np. biografia cząstkowa pióra Zbigniewa Siemaszki, która obejmuje życiorys Andersa do 1942 roku. Jest też pokonferencyjne wydawnictwo w języku angielskim poświęcone poszczególnym wątkom z życiorysu generała[1]. Wiem, że obecnie dwóch historyków krajowych pracuje nad kompleksową biografią dowódcy polskiego 2. Korpusu. Trzeba też przyznać, że temat nie jest łatwy, chociażby z tego punktu widzenia, że mowa o życiorysie przebogatym, a rola, którą gen. Anders odegrał podczas wojny i po wojnie na emigracji politycznej była wręcz ogromna, co potwierdza objętość zgromadzonego w Instytucie materiału archiwalnego[2]. Z jednej strony jest to dobre, ponieważ baza źródłowa jest nader bogata w treści, jest też różnorodna, także obszerna objętościowo. Badacz nie będzie zatem narzekał na brak dokumentacji. Z drugiej strony – ogrom materiału w samym Archiwum Instytutu narzuca konieczność wielokrotnych mozolnych kwerend, jeżeli chce się zapoznać z całością materiału. Biograf staje więc przed zadaniem opracowania całokształtu życia i działalności postaci, i zarazem ujęcia efektów pracy w formie esencjonalnej, zgodnej z objętościowymi wymogami wydawniczymi. A więc staje przed koniecznością dokonania wyboru gradacji problemów: wyodrębnienia tego, co zasadnicze od tego, co jest drugorzędne, a co, jeżeli nie całkiem pominięte, może być zasygnalizowane jedynie w przypisie, kierującym czytelnika w odpowiednie miejsca w literaturze przedmiotu czy w archiwach.

Wracając do postaci gen. Władysława Andersa – kolejność pracy archiwalnej powinna przebiegać następująco: najpierw badacz powinien wykonać możliwie rzetelne kwerendy w archiwach krajowych, bo tam znajdują się ma-

[1] Z. S. Siemaszko, *Generał Anders w latach 1892–1942*, Łomianki 2012. Należy odnotować, że w wykazie użytej bibliografii ani w przypisach autor wcale nie uwzględnił zbiorów Archiwum Instytutu Polskiego i Muzeum im. gen. Sikorskiego; *General Władysław Anders: Soldier and leader of the Free Poles in Exile*, editors.: Joanna Pyłat, Jan Ciechanowski, Andrzej Suchcitz, London 2008.

[2] A. Suchcitz, *Źródła do biografii generała Władysława Andersa w Instytucie Polskim i Muzeum im. gen. Sikorskiego w Londynie*, „Teki Historyczne" tom XXIII, Londyn 2004, s. 297-302.

teriały dot. przedwojennego okresu jego życia i działalności, w dalszej kolejności winien skorzystać z materiałów wytworzonych przez służby bezpieczeństwa PRL, które dotyczyły kwestii inwigilowania generała na emigracji przez Urząd Bezpieczeństwa (Bezpiekę)[3], by ostatecznie przejść do kwerendy w Instytucie. Tu logicznie rzecz biorąc, najlepiej rozpocząć od samej wyodrębnionej spuścizny generała, obejmującej jego działalność od roku 1941 aż do śmierci. Ten jeden zespół już stanowi pewne wyzwanie, biorąc pod uwagę, że liczy 692 jednostki archiwalne (8.5. metrów bieżących)[4]. Dzieli się on zasadniczo na dwie części: okres wojenny, obejmujący pierwszych 50 jednostek archiwalnych, które często są podzielone na kilka podteczek; w dużej mierze można traktować tę część jako kościec okresu wojennego. Tu znajduje się jego korespondencja z przełożonymi polskimi, jak i aliantami, mowy, rozkazy, notatki z rozmów z wojskowymi i politykami, wymiany depesz, rozkazy, podstawowe akta związane z kampanią włoską wytworzone przez samego generała. Znajdują się tu również dwie ważne pozycje, które stanowią podstawową pomoc, jeżeli chodzi o codzienną działalność generała. Mam tu na myśli jego „dziennik czynności" najpierw jako dowódcy PSZ w ZSRR, APW i 2. Korpusu za okres 1941–1945 oraz „dziennik czynności" jako p.o. Naczelnego Wodza pomiędzy 26 lutym a 28 maja 1945 roku[5]. Szczęśliwie oba te dokumenty zostały wydane w opracowaniu prof. Bogusława Polaka (patrz wybór bibliografii). Pozostała część spuścizny to podstawowe materiały związane z różnorodną aktywnością generała na emigracji tak w związkach wojskowych, jak i w działalności stricte politycznej. Szczególnie ważna w tym kontekście może okazać się korespondencja gen. Andersa prowadzona z osobistościami życia politycznego na emigracji. Często jest to korespondencja błaha, obyczajowa, ale obok niej znajduje się także korepsondencja o przebogatej i ważnej treści, dzięki której możemy lepiej zroumieć kulisy działalności generała, jego motywacje i starania o zainteresowanie możnych tego świata sprawą Polski i odzyskania przez nią niepodległości. Stałą ambicją generała było podtrzymywanie tematu polskiej niepodległości wśród obcokrajowców i ewentualne wpływanie na światowych decydentów w tej sprawie.

3 Centralne Archiwum Wojskowe oraz Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej.

4 Instytut Polski i Muzeum im. gen. Sikorskiego (IPMS), zespół KGA/ teczki 1 - 692.

5 IPMS, KGA/1b oraz KGA/53.

Badacz znajdzie tu również przeróżne materiały o podstawowym znaczeniu, gdy chodzi o kontakty generała z politykami zachodnimi, chociażby z Prezydentem Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej Johnem Kennedym, któremu wręczył gen. Anders memorandum dotyczące polskich spraw podczas wizyty w 1962 roku. Na uwagę zasługuje korepondencja z przedstawicielami Rządu na Uchodźstwie, szczególnie z Józefem Lipskim w Ameryce, Kazimierzem Papée w Watykanie i Józefem Potockim w Madrycie. W zespole tym znajdują się materiały związane z procesami generała z „Narodowcem" oraz „Daily Worker", jak też i sprawy dotyczące działania na rzecz zjednoczenia narodowego oraz następstw fiaska tej próby, objawiającej się rozłamem politycznym, który trwał od 1954 do 1972 roku (a więc zakończonego dwa lata po śmierci gen. Andersa). Gruntowne zapoznanie się z osobistą spuścizną generała pozwala badaczowi stworzyć solidne podwaliny dla powstania jego biografii i przygotowuje do zwrócenia uwagi na zespoły, które obejmują już konkretne dziedziny i okresy aktywności wojskowego oraz polityka. Rozpoczniemy więc penetrację archiwalną (uznając fakt, że był on przede wszystkim zawodowym żołnierzem) od zespołów wojskowych, idąc przy tym tzw. układem chronologicznym.

W aktach poświęconych Kampanii 1939 roku wybijają się głównie dwa zespoły: pierwszy – to zbiór dokumentów wytworzonych przed i podczas Kampanii 1939 roku, w szczególności akta Armii „Modlin", której częścią składową była Nowogródzka Brygada Kawalerii dowodzona przez Andersa; akta te umożliwiają prześledzenie na gorąco poczynań i zamiarów przełożonych co do kierunków użycia Brygady Nowogródzkiej, ponadto są to istne, pasjonujące dokumenty chwili[6]. Drugi – to zbiór pisemnych relacji żołnierzy Nowogródzkiej Brygady Kawalerii (począwszy od samego dowódcy poprzez oficerów sztabu i poszczególnych pułków wchodzących w skład Brygady). Badacz znajdzie tu różne naświetlenia działań tak broniących dowódcy, jak i tych, które go raczej krytykowały (np. relacja dowódcy 26 Pułku Ułanów płk. Ludwika Schweizera)[7]. Zasoby te zabierają nas też do okresu niewoli sowieckiej, fragmenty relacji można odnaleźć właśnie w Kolekcji generała. Jak

[6] IPMS, zespół A.II teczki dotyczące Armii „Modlin".

[7] IPMS, B.I.23 teczki A-F; relacja płk. Schweizera w B.I.23c. Była to podstawa do jego książki *Wojna bez legendy* wydanej w Szkocji w 1943.

wiemy, na skutek umowy polsko-sowieckiej 30 lipca 1941 roku uzyskano zgodę m.in. na tworzenie armii polskiej na terenie Związku Sowieckiego, której dowodzenie Naczelny Wódz powierzył właśnie gen. Andersowi[8]. Akta tejże Armii tworzą kolejny zespół, który biograf winien przebadać, chociaż można tu się ograniczyć przede wszystkim do akt samego dowództwa[9]. To samo z pewnymi wyjątkami dotyczy okresu dowodzenia Armią Polską na Wschodzie i jej operacyjną formacją czyli 2. Korpusem[10].

Bogatszym źródłem do biografii gen. Andersa z tego okresu, czyli w latach 1941–1945 są tzw. poboczne zespoły, na przykład akta Prezydium Rady Ministrów. Tu bowiem badacz znajdzie pierwszorzędne materiały do stosunków Andersa z gen. Władysławem Sikorskim, gen. Kazimierzem Sosnkowskim, Stanisław Mikołajczykiem, Tomaszem Arciszewskim i Prezydentem Władysławem Raczkiewiczem. Poruszana tematyka dotyczy zarówno spraw politycznych, jak i wojskowych, różnic, które wyłaniają się na tle rozmaitych zapatrywań, a także spraw już rozstrzygniętych. Jest to fasynująca lektura, umożliwiająca biografowi poznać motywacje i intencje, które miały wpływ na ostateczne decyzje gen. Andersa od momentu objęcia dowództwa Polskich Sił Zbrojnych w ZSRS, aż po koniec wojny i likwidację PSZ na Zachodzie[11]. Inne „poboczne", a jednak zasadnicze źródło dokumentujące militarną stronę biografii Andersa to zespół archiwalny „oddziałowych kronik" i „dzienników działań". Na pierwsze miejsce pod względem ważności, jak i objętości wysuwa się naturalnie Dziennik Działań 2. Korpusu. Jest on nieodzownym źródłem do poznania gen. Andersa jako bojowego dowódcy na froncie włoskim[12]. Właśnie w nim można odnaleźć potwierdzenie dla jego dowódczych decyzji i pra-

[8] Pierwotnym kandydatem Naczelnego Wodza gen. Sikorskiego na dowódcę armii, nawet jeżeli tylko przejściowo, był gen. dyw. Stanisław Haller - były szef Sztabu Generalnego i dowódca 6 Armii w 1920 roku. W 1941 miałby jednak 69 lat i już od lat kilkunastu był w stanie spoczynku. Szukano go bez skutku, co nie dziwi biorąc pod uwagę fakt, że jako jeniec w Starobielsku, gen. Haller został zamordowany wiosną 1940 przez NKWD w Charkowie.

[9] IPMS, zespół A.VII.1

[10] IPMS, zespoły A.VIII i A.VIIIa oraz A.XI i A.XIa; Andrzej Suchcitz, *Dokumentacja dotycząca polskiej bitwy o Monte Cassino w zbiorach Instytutu Polskiego i Muzeum im. gen. Sikorskiego w Londynie*, [w:] *Bitwa o Monte Cassino 11-18 maja 1944. Geneza-przebieg-opinie. Wybór źródeł,* tom III, red. B. Polak, Koszalin-Londyn 2001, s. 7-10.

[11] IPMS, zespół akt PRM.

[12] IPMS, C.1 Dziennik Działań 2. Korpusu.

cy jako dowódcy na polu walki. Przykładowo, znajdujemy w tym „Dzienniku" zapis rozmowy telefonicznej gen. Andersa z dowódcą 5 Kresowej Dywizji Piechoty gen. Nikodemem Sulikiem przed północą 18 maja 1944 roku, w której w bardzo stanowczym tonie rozkazuje powątpiewającemu Sulikowi utrzymywanie przez noc styczności z nieprzyjacielem i ze wskazaniem, „by nie przesadzał co do wysokości strat"…[13] „Dziennik Działań 2. Korpusu" to też wspaniały przykład podstawowego źródła do monografii samego 2. Korpusu. Bez tego dokumentu jakakolwiek rzetelna monografia Korpusu jest wręcz niemożliwa, zawiera on bowiem dokumentację rozmaitych zagadnień odnoszących się do każdego szczebla dowódczego tak polskiego, jak i alianckiego. Doskonale również wkomponowuje miejsce 2. Korpusu w ramy brytyjskiej 8. Armii i jej operacji na półwyspie włoskim.

Pozostańmy jeszcze przy kronikach oddziałowych: zbiór ich obejmujący jednostki i oddziały PSZ w ZSRS, APW i 2. Korpusu zawierają liczne informacje o wizytach i inspekcjach gen. Andersa. Tu badacz mimo woli jest zdany na wybiórczość, tak aby móc zilustrować odpowiednio podejście i stosunek generała do żołnierzy, jak i do swoich podwładnych dowódców. Trudno spodziewać się, aby można było opierać się na wszystkich zapisach dokumentalnych, ważne jednak, by uzyskać poprzez ich lekturę reprezentacyjną całość. Kroniki oddziałowe z okresu PSZ w ZSRS są wstrząsającym dokumentem tak trudności bytowych, w których znajdował się żołnierz polski, niedawny łagiernik, jak i stanowią dokument heroicznego procesu dramatycznego przechodzenia od stanu zbiorowiska mizernych, wynędzniałych łagierników po wyszkolone, prężne wojsko. Dzięki tym zapisom o kronikarskiej preferencji zawdzięczamy wiedzę o ogromie wysiłku i dyscypliny włożonej w to, by formacja wojskowa powstała; uzmysławiają one również jakim kosztem to osiągnięto! Właśnie kroniki warte są tego, by je głębiej studiować w celu ustalenia i mocniejszego potwierdzenia faktu zainteresowania gen. Andersa losem polskiej młodzieży. To przede wszystkim dzięki niemu powstawały szkoły junackie i szkoły kadetów, które skupiały polską młodzież ewakuowaną z ZSRS i które dawały należytą opiekę wychowawczą oraz możliwość powszechnego kształcenia. To aspekt działalności generała wymagający dalszych pogłębionych badań; trzeba też w tym miejscu pokreślić, że jego troska o młodzież wynika z wcześniej-

[13] Tamże, 17/18 maja 1944.

szych aktywności: generał Anders przed wojną uczestniczył w pracach Rady Polskiej Macierzy Szkolnej.

Pozostając jeszcze przy oficjalnych dokumentach, trudno nie wspomnieć o aktach Sztabu Naczelnego Wodza i Ministerstwa Obrony Narodowej. Na ich podstawie możemy prześledzić meandry zmieniających się relacji między gen. Andersem a Naczelnym Wodzem gen. Sikorskim; następnie z gen. Sosnkowskim (tu znajdujemy informacje o kulisach decyzji podjętych odnośnie organizacji i reorganizacji dowództwa na Środkowym Wschodzie). Głównymi podzespołami w tej części byłby: Gabinet Naczelnego Wodza i Gabinet Ministra Obrony Narodowej, chociaż należałoby przejrzeć całość inwentarza pod tym właśnie kątem[14]. Jednym z podzespołów, które z pewnością należałoby przebadać, to akta Kapituły Orderu Virtuti Militari. Po pierwsze – pod kątem samego odznaczenia gen. Andersa Krzyżami Złotym, Kawalerskim i Komandorskim Orderu Virtuti Militari oraz szczegółowych wniosków i opinii członków kapituły w sprawie tych wyróżnień[15]. Następnie pod kątem pracy Generała jako Kanclerza Kapitułu Orderu najpierw w latach bezpośrednio po zakończeniu drugiej wojny światowej do 1948 roku, a następnie po wznowieniu jej aktywnej działalności z końcem lat 1950-tych na skutek samowolnych nadań Orderu Virtuti Militari przez gen. Julisza Rómmla, dowódcy Armii „Warszawa" we wrześniu 1939 roku, opublikowanych w jego wspomnieniach[16]. Reaktywowano bowiem posiedzenia Kapituły w celu weryfikacji, a więc potwierdzenia lub odrzucenia, owych nadań. Następnie poszerzono prace nad uzupełnieniem do nadań IV klasy orderu za zakończoną wojnę oraz nadania orderu poszczególnym sztandarom pułków i batalionów oddziałów Wojska Polskiego z kampanii jesiennej 1939 roku oraz Polskich Sił Zbrojnych walczących na Zachodzie.

Przed biografem generała następnie czekają kolejne zadania: zapoznanie się ze spuścizną źródłową poprzez indywidualne osoby, jak również i instytucje oraz organizacje[17]. Wśród nich wybija się „Kolekcja Tymczasowej Rady

[14] Korespondencja pomiędzy gen. Andersem a gen. Sikorskim została wydana w opracowaniu Bogusława Polaka, *Generał broni Władysław Sikorski – generał dywizji Władysław Anders: korespondencja 1941–1943*, Koszalin 2000.

[15] A. Suchcitz, *Ordery Virtuti Militari gen. W. Andersa za II wojnę światową*, „Zeszyt Naukowy Muzeum Wojska" 1994, nr 8, s. 69-72.

[16] J. Rómmel, *Za honor i ojczyznę*, Warszawa 1959.

[17] Tzw. Dział Kolekcji Osobowych i Rzeczowych.

Jedności Narodowej", czyli krótko mówiąc – akta Egzekutywy Zjednoczenia Narodowego i Rady Trzech, której członkiem gen. Anders był od roku 1954 aż do śmierci. Jest to zasadniczy zespoł dokumentów obok spuścizny generała, konieczny do poznania jego działalności politycznej na emigracji[18]. Odzwierciedlenie wojskowej działalności generała w tym okresie znajdujemy przede wszystkim w aktach Zawiązku Sztabu Głównego, który funkcjonował głównie w latach 1947–1956. Trzeba w tym miejscu podkreślić, że była to aktywność intensywna, związana z realną (przynajmniej do zakończenia wojny koreańskiej w roku 1953) możliwością wybuchu kolejnej wojny światowej[19]. W innych kolekcjach odnajdziemy informacje o kontaktach gen. Andersa tak z kolegami, np. gen. Władysławem Bobińskim mieszkającym we Francji, jak i innymi swoimi podwładnymi lub współpracownikami z okresu emigracji niepodległościowej. Niekiedy rzucają one światło na codzienne, prywatne niejako życie. Ważnym źródłem poza już wymienionymi jest Kolekcja płk. dypl. Wincentego Bąkiewicza, która zasadniczo zawiera akta komórek oddziału II, czyli wywiadu, formacji od PSZ w ZSRS poprzez APW, 2. Korpus i okres powojenny, gdy tworzono działalność wywiadowczą ośrodka emigracyjnego pod pieczą generała[20]. W kolekcjach można odnaleźć tak zawodowo oficjalne materiały, jak też i bardziej osobiste. Płk. Bąkiewicz przez wiele lat był w sprawach różnych, także dyskrecjonalnych kontaktów prawą ręką generała, był swoistym pośrednikiem między Andersem, a osobami poszukującymi z nim bezpośredniego kontaktu. Jest to kolejny interesujący aspekt pracy Andersa, który domaga się głębszych studiów, zwłaszcza szczegółowych ustaleń co do roli, jaką pełnił w przewodzeniu pracami wywiadu emigracyjnego i z nim powiązanego dyskrecjonalną siecią wywiadu brytyjskiego. O ile na temat organizacji i pracy samej służby polskiego wywiadu na emigracji powstało już sporo opracowań, to jednak problematyka związana ze szczegółową rolą, jak i samą pozycją gen. Andersa w przestrzeni aktywności dyskrecjonal-

18 IPMS, zespół KOL.408.

19 IPMS, zespół A.XIX; A. Suchcitz, *Z wojskowych dziejów emigracji. Zawiązek Sztabu Głównego 1947-1955*, [w:] *Londyńska Reduta. Prezydenc RP na uchodźstwie i działalność polskiej emigracji niepodległościowej*, tom 2, red. J. Kłaczkow, M. Golon, K. Kania, Z. Girzyński, Toruń 2017, s. 31-40.

20 IPMS, zespół KOL.138, Kolekcja płk.dypl.Wincentego Bąkiewicza

nej i w zawiłej sieci geostrategicznych interesów, wymaga dalszych dogłębnych badań[21].

Ponadto niemal całkiem pominiętym wątkiem jest również rola gen. Andersa we wspieraniu przeróżnych stowarzyszeń i ich misji, także inicjatyw, które dla funkcjonowania emigracji okazywały się niezwykle ważne i dla życia Polaków poza krajem – niezbędne. Odnosi się to również do jego częstych interwencji: do wspierania indywidualnych osób, zwłaszcza byłych żołnierzy 2. Korpusu w ich rozmaitych problemach, w staraniach o pracę, o stypendia, zapomogi, czy też interwencje w brytyjskim Home Office i inne. Głównym źródłem w tym kontekście są wymienione już korpusy spuścizny generała, jak i zespoły dokumentacyjne poszczególnych stowarzyszeń i organizacji, które przekazały swoje zbiory do Instytutu[22].

Ostatnim zespołem w Archiwum Instytutu, który warto poznać to Dział Rękopisów i Maszynopisów stanowiący skarbnicę materiałów niemal na każdy temat. Badacz jest tu zobowiązany głównie do przeanalizowania zawartości inwentarza zarówno pod kątem tematów powiązanych z generałem Andersem, jak i pod kątem osób z jego najbliższego kręgu. Za przykład niech posłuży tu choćby sprawozdanie z przebiegu starań zbliżenia Prezydenta Augusta Zaleskiego i gen. Andersa wiosną 1969 roku w Londynie, którego inicjatorem był dr. Janusz Zawodny, były żołnierz Armii Krajowej, historyk wykładający na uczelniach w Ameryce Północnej, autor głośnej książki o Katyniu[23].

Na zakończenie odeślę jeszcze potencjalnych badaczy do Muzeum Instytutu, tu bowiem oprócz tradycyjnych eksponatów muzealnych znajduje się tzw. Archiwum Osobowe Muzeum obejmujące małe kolekcje dokumentów

[21] Przykładowo o samym wywiadzie zob.: A. Suchcitz, *Z historii polskiego wywiadu na emigracji 1945-1958*, [w:] *Wywiad i kontrwywiad wojskowy II RP*, tom VIII, red. T. Dubicki, Łomanki 2017, s. 7-48; R. Zapart, *Służby informacyjne władz II RP na uchodźstwie po zakończeniu II wojny światowej. Szkic historyczno-prawny*, [w:] *Służby wywiadowcze jako narzędzie realizacji polityki państwa w XX wieku*, Rzeszów 2014; A. Kozicki, *Struktury organizacyjne i formy pracy emigracyjnego wywiadu wojskowego wlatach 1945-1955*, [w:] *W sieci. Powojenne polskie siatki wywiadowcze w latach 1944-1945*, red. M. Bechta, Warszawa 2016.

[22] KGA 433-442, teczki związane z interwencjami i wsparciem gen. Andersa; jako przykład stowarzyszenia, w którym odgrywał aktywną rolę, zob. KOL. 419 – Polskie Stowarzyszenie b. Sowieckich Więźniów Politycznych.

[23] IPMS, B.2470, Sprawozdanie z poczynań prof. dr Janusza Zawodnego, którego celem było zbliżenie gen. W. Andersa i Prezydenta A. Zaleskiego, wiosna 1969.

(zbiory po indywidualnych osobach: legitymacje, zaświadczenia itp. dokumenty). Również w Muzeum znajdują się kolekcje dyplomów różnych postaci z kręgu wojskowości, polityki, pozostałych na emigracji, wybitnych i mniej wybitnych. Wśród nich znajdziemy różne dyplomy i „laurki" dedykowane generałowi Andersowi. Co więcej – znajdują się tu nieraz poszczególne dokumenty, często ofiarowane przez indywidualnych darczyńców i które z takich czy innych względów zostały wpisane oraz włączone swego czasu do zbiorów muzealnych. I właśnie w związku z biografią gen. Andersa właśnie tu znajdują się dwa arcyciekawe dokumenty, które mają zasdnicze znaczenie do poznania osobowości generała, a które – o ile nie mylę się – są wcale nieznane. Warto je tu przytoczyć w całości. Pokazują bowiem, jak w przeciągu całego okresu wojny, począwszy od dowodzenia armią w Rosji Sowieckiej, jego rola niejako rozrosła się. Rozpoczął bowiem Anders swoją aktywność jako dowódca–żołnierz, a stał się z czasem dowódcą–politykiem. Od tego czasu jego poczynania jako dowódcy wielkiej formacji nabierają też zdecydowanego aspektu politycznego i z tego punktu widzenia mogą być oceniane. Ten polityczny właśnie aspekt rozwija się na tle różnic poglądów pomiędzy nim a Naczelnym Wodzem – gen. Sikorskim. Niemniej należy pamiętać, że w kwestiach szeroko pojmowanej polityki między nim a gen. Sikorskim istniały różnice, to jednak jako podwładny żołnierz był bezwzględnie lojalny wobec decyzji Naczelnego Wodza. Po śmierci Sikorskiego i nastaniu Stanisława Mikołajczyka w roli premiera, polityczny wydźwięk niektórych poczyniań dowódcy APW i 2. Korpusu nabrał skrystalizowanej formy i bardziej wyrazistego, zdecydowanego kierunku. Oba dokumenty, o których wyżej była mowa adresowane są do rtm. Józefa Czapskiego, ponadto zaznaczone jako osobiste i datowane na 30 stycznia 1944 roku, a więc na moment wchodzenia 2. Korpusu do akcji na półwyspie włoskim.

Pierwszy z nich brzmi:

> W związku z moim wyjazdem nakazuję Szefowi Propagandy prowadzić następującą linię polityczną: w sprawie sowieckiej utrzymanie dotychczasowej linii niezależności i nieustępliwości 1/ w stosunku do zmian terytorialnych Polski, 2/ kooptacji do rządu ze Związku Patriotów, 3/ sprzeciw w sprawie przystąpienia do paktu sowiecko–czeskiego. Popieranie nadal planów federacyjnych w Środkowej Europie. Przeciwstawienie się koncepcji ograniczania kompetencji Wodza Naczelnego.

> Odparowywanie natychmiastowe ataków na Naczelengo Wodza. Przeciwstawianie się próbom ograniczenia podległości Naczelnemu Wodzowi wszystkich sił zbrojnych w Kraju i na emigracji. Zaostrzyć w prasie i w publikacjach kurs przeciw niemiecki w ścisłym porozumieniu z sojusznikami, wysuwać bezkompromisowo kwestie Gdańska, Prus Wschodnich, Pomorza i Śląska Zachodniego.

Własnoręcznie generał dopisał: „*Dla uniknięcia wszelkich nieporozumień wszelkie dalsze rozkazy będę wydawał osobiście.”*

Drugi dokument jest jeszcze bardziej wymowny:

> W wypadku zgody rządu [S. Mikołajczyka – A.S.] na odstąpienie części ziem wschodnich Sowietom albo kooptacji Związku Patriotów do rządu, nieprzyjęcie do wiadomości uchwały rządu i wypowiedzenia mu posłuszeństwa. Forsowanie dymisji rządu w oparciu o Prezydenta i Wodza Naczelnego[24].

Podsumowując, widać, jakie wielkie biograf gen. Andersa ma przed sobą wyzwanie, ale za to ma za „sprzymierzeńca” przebogaty materiał źródłowy. I tak samo należy podchodzić do wszystkich biografii wybitnych postaci czy do monografii tematu. Zasada stopniowego rozpoznawania materiałów źródłowych stanowi paradygmat zachowań autora przyszłych prac biograficznych czy monograficznych i to niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z politykiem, wojskowym, dyplomatą, naukowcem czy też osobą reprezentującą świat kultury. Zasady są w istocie podobne. Jednak – podkreślmy – zasadniczym warunkiem dobrze wykonanej kwerendy jest posiadanie zawczasu dobrego rozeznania co do kolejnych etapów życia osoby, rozwoju wypadków biograficznych (gdy chodzi o monografie) i niezbędna jest gotowość do wykonania solidnej, często długotrwałej i wielopoziomowej kwerendy archiwalno–bibliotecznej. Przykładem takiej „pełnej” biografii osoby, choć z trzeciego lub nawet czwartego rzędu, jeśli idzie o hierarchię wojskową, jest ostatnio wydana książka Jerzego Kirszaka, poświęcona gen. bryg. Romanowi Szymańskiemu[25].

[24] IPMS, Muz.nr.21383. Dokumety te zostały przekazane do IPMS przez por. Aleksandra Bystrama w lecie 1985. Znalezione były w papieracj ks.prał.Waleriana Meysztowicza.

[25] J. Kirszak, *Generał Roman Szymański. Żołnierz Pierwszej Kompanii Kadrowej, zdobywca Monte Cassino*, Warszawa 2019.

Sumując – bogactwo źródeł zdeponowanych w Archiwum Instytutu jest niezwykle imponujące i ważne nie tylko dla historyków parających się dziejami polskich dowódców, mężów stanu itp., czy też polską historią wydarzeniową, ale również istotne dla powstania biografii, których przedmiotem stawać się będą wyżsi rangą politycy i wojskowi państw sojuszniczych. Akta te nieraz rzucają nowe światło nie tylko na osobistości, o których tam mowa, ale i na wydarzenia. Stanowią interesujące, choć mało lub prawie wcale nieznane dopełnienie wątków związanych z historią ich życia i działania. Niestety, źródła te przez historyków anglojęzycznych niemal całkiem są pomijane w ich badaniach. A szkoda…

Bibliografia

Bitwy generała Władysława Andersa. Studia i materiały do dziejów 2. Korpusu Polskiego, t.VIII red. B. Polak, W. Handke, Z. Jóźwiak, Leszno 2007.

Dziennik Czynności gen. Władysława Andersa 1941–1945, red. B. Polak, Koszalin 1998.

Dziennik Czynności p.o. Naczelengo Wodza gen. Władysława Andersa 26.II – 28.V.1945, red. B. Polak, Leszno 2003.

Englert J., Barbarski K., *General Anders*, Londyn 1989.

Generał Anders. Życie i chwała, red. M. Hemar, wyd. II, Warszawa – Londyn 2007.

Generał broni Władysław Sikorski – generał dywizji Władysław Anders: korespondencja 1941–1943, red. B. Polak, Koszalin 2000.

Generał Władysław Anders. Soldier and Leader of the Free Poles in Exile, red. J. Pyłat, J. Ciechanowski, A. Suchcitz, Londyn 2008.

McGilvray E., *Anders' Army. General Władysław Anders and the Polish Second Corps 1941–1946,* Barnsley 2018.

Polak B., Polak M., *„Wybitnie wroga jednostka". Komuniści przeciwko generałowi Władysławowi Andersowi 1943–1970. Wybór dokumentów,* Leszno 2008.

Siemaszko Z. S., *Generał Anders w latach 1892–1942*, Łomianki 2012.

Wawer Z., *Monte Cassino*, Warszawa 2009.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.519
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Barbara Czarnecka*
Uniwersytet w Białymstoku
https://orcid.org/0000-0003-1813-4720

Twórczość plastyczna Jadwigi Simon-Pietkiewicz w obozie koncentracyjnym w Ravensbrück. Personalizm somatyczny

Jadwiga Simon-Pietkiewicz's artwork at the concentration camp in Ravensbrück. Somatic personalism

Abstract: In her article, Barbara Czarnecka analyses Jadwiga Simon-Pietkiewicz's artwork at the concentration camp in Ravensbrück through the prism of somatic personalism. The contemporary discussion on historical matters in the public space is far-reaching and multi-threaded; it is co-created – according to the researcher – by topics not only strictly museum-related, but also those related to unconventional memorial sites, or even memorial (non-)sites in public space, historical tourism and historical restoration movements, historical performance, the role and potential of oral history, contemporary archival work and social archives, and visualizations of history and its presence in the media, not only in historical film and radio, but also, for example, comics, popular music, board games and computer games. Nevertheless, the optimis-

* Barbara Czarnecka – dr hab., literaturoznawczyni; pracuje w Zakładzie Filologicznych Badań Interdyscyplinarnych Wydziału Filologicznego UwB; autorka monografii: *Kobiety w lagrze. Zapis doświadczenia* (Kraków 2018).

tic aspect of most of these activities and perspectives is democratization assuming the inclusion of individual voices, faces and bodies, such as those recorded in the works of Simon-Pietkiewicz while in the camp, in the macrohistory discourse.

Keywords: concentration camp in Ravensbrück, somatic personalism, macrohistory discourse.

„Przez cały czas rysowałam..."[1]

W 2015 roku Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie „Mocak" opublikowało przekład pracy Jürgena Kaumköttera *Śmierć nie ma ostatniego słowa. Sztuka w tragicznych latach 1933–1945*[2]. Obszerna albumowa pozycja zawiera zbiór ponad trzystu reprodukcji dokumentów, zdjęć, rysunków związanych z historią nazistowskich represji; *clou* tej „galerii" stanowi twórczość powstała w niemieckich obozach koncentracyjnych. Na kartach książki pojawiają się szeroko przedstawieni: Marian Ruzamski, Peter Kien, Peter Weiss, Felix Nussbaum, Otto Pankok, Max Beckmann, Yehuda Bacon. Choć nie wszyscy wymienieni tu artyści byli więźniami lagrów, a ich twórczość pozostaje zróżnicowana pod względem formalnym, to jednak łączy ich dążenie do wyrażenia 'czym' i 'jaki' był hitlerowski terror oraz podjęcie tematu jego ofiar (portrety prześladowanych i więźniów to jeden z głównych tematów). Warto dodać, że publikacji nadano odpowiednio wyszukany kształt edytorski, a w tym, co bodaj najważniejsze, osiągnięto świetną jakość reprodukcji. Jak można wywnioskować, tom ten stanowić ma prezentację „sztuki w tragicznych latach 1933–1945" aspirującą do jak najpełniejszego ujęcia.

[1] J. Jaworska, *„Nie wszystek umrę...". Twórczość plastyczna Polaków w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych 1939–1945*, Warszawa 1975, s. 91.

[2] J. Kaumkötter, *Śmierć nie ma ostatniego słowa. Sztuka w tragicznych latach 1933–1945*, tłum. B. Baran, Kraków 2015. Polskie wydanie towarzyszyło ekspozycji „Polska – Izrael – Niemcy" prezentowanej w krakowskim „MOCAK-u", zaś niemiecki pierwodruk ukazał się w powiązaniu z wystawą „Śmierć nie ma ostatniego słowa" otwartą w styczniu 2015, w Bundestagu dla upamiętnienia siedemdziesiątej rocznicy wyzwolenia Auschwitz.

Odwołuję się tutaj do pracy Kaumköttera (istotnej i wartościowej) z najważniejszego dla mnie powodu: wśród większości prezentowanych artystów znalazły się tylko dwie szerzej przedstawione artystki, Dinah Gottliebova[3] i współczesna izraelska rzeźbiarka i performerka Sigalit Landau[4]. Nie wskazano też prac, które odzwierciedlałyby specyficznie kobiece doświadczenie lat 1933–1945, czy stanowiły reprezentację losów więźniarek lagrów.

Na mapie wszystkich nazistowskich KL istniał tylko jeden obóz niemal w całości przeznaczony dla kobiet (z niewielką sekcją męską) – działający od 1939 do końca kwietnia 1945 roku, położony na obszarze Meklemburgii, odległy 80 km od Berlina Ravensbrück. Tylko o tym kobiecym lagrze powiedzieć można, że zachował (do około połowy 1943 roku) znośne warunki, później przeobrażone w prawdziwą bytową katastrofę. Pozostałe powstawały jako podobozy centralnych obozów dla mężczyzn (tak rozegrało się to w przypadku Auschwitz, Buchenwaldu, Majdanka, Mauthausen, Stutthofu), i w całym czasie ich trwania stanowiły prowizorium, w zasadzie uniemożliwiające więźniarkom jakąkolwiek twórczość. Jednak i w takich, trudnych do wyobrażenia realiach, miała ona miejsce. Halina Ołomucka, by sięgnąć do wyrazistego przykładu (Kaumkötter poświęca artystce jeden krótki akapit), rysowała nie tylko w warszawskim getcie, na Majdanku i w Birkenau (przebywała też w Ravensbrück i Neustad-Glewe), ale i powojenne prace poświęciła Holokaustowi[5]. Trudno nie upomnieć się też o Janinę Tollik (której niemieckie

[3] W Auschwitz Dinah Gottlibova na zlecenie Mengele malowała portrety Cyganek i Cyganów z Ziegeunerlager, po wojnie akwarele te stały się częścią zbiorów Muzeum Auschwitz-Birkenau. Kiedy Gottlibova (później Babbit) zażądała zwrotu prac, Muzeum odmówiło jej roszczeniom. W odpowiedzi rozpętano szeroką kampanię medialną w sprawie malarki, a Muzeum stało się celem wielu, również niewybrednych, ataków. Historię tę w szerokim kontekście zaprezentowała Lidia Ostałowska w świetnej książce *Farby wodne* (Wołowiec 2011).

[4] Sigalit Landau prezentuje sztukę postpamięci. Jako urodzona już w Jerozolimie córka żydowskich rodziców, którzy przetrwali obozy internowania i pracy przymusowej, interpretuje doświadczenie Holokaustu poprzez formy nowoczesnej, symbolicznej i metaforycznej, rzeźby i performansu.

[5] W 2003 roku Muzeum Auschwitz-Birkenau pozyskało siedemdziesiąt prac artystki, liczne są prezentowane na całym świecie, w Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie, w Instytucie Pamięci Yad Vashem w Jerozolimie, Les Invalides w Paryżu, Deutsches Holocaust Museum w Berlinie.

W Birkenau twórczość artystyczną prowadziła także Zofia Bratro, w obozie przebywała od grudnia 1942 do 17 stycznia 1945, rysowała karykatury esesmanów i karty imieninowe dla koleżanek, malowała akwarele o różnej tematyce, J. Jaworska, *„Nie wszystek umrę...". Twórczość plastyczna Polaków w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych 1939–1945*, Warszawa 1975, s. 52; zob. też hasło *Zofia Bratro* w https://zapisyterroru.pl/dlibra.

opracowanie nie uwzględnia wcale) – malarka pozostawiła bogatą kolekcję dzieł odtwarzających doświadczenie Brzezinki, między innymi cykle obrazów oświęcimskich, eksponowane w Belgii, Francji, Austrii, Luksemburgu, Wielkiej Brytanii i Szkocji[6].

Paradoksalnie – bo trzeba uznać, że w tak dramatycznych okolicznościach każda kreacja stanowiła ewenement – FKL Ravensbrück stał się miejscem owocnym dla twórczości kilku wyjątkowych plastyczek; patrząc jednak inaczej – to właśnie w powiązaniu z tym lagrem „odbierającym" liczne transporty kobiet wykształconych, również w dziedzinie sztuki, należy poszukiwać kobiecej twórczości obozowej. Bogate zbiory prac plastycznych wykonanych podczas osadzenia w Ravensbrück pozostawiły Éliane Jeannin-Garreau, Nina Jirsikova, Jeannette L'Herminier, Violette Rougier-Lecoq, Maja Berezowska, Maria Hiszpańska (wykonała w obozie ponad czterysta rysunków, z czego ocalało kilkanaście[7]), Jadwiga Simon-Pietkiewicz[8]. Obszerne zestawienia reprodukcji ich prac znajdują się w aktualnej ekspozycji Muzeum – Miejsca Pamięci Ravensbrück i są bezpośrednio dostępne dla zwiedzających (albumy można na miejscu przeglądać).

Dowodów kobiecej twórczości artystycznej w lagrach nie brakuje, natomiast jej śladowa obecność w książce niemieckiego historyka sztuki pozostaje analogiem ogólnej sytuacji dotyczącej obozowego doświadczenia kobiet, zarówno jako wyobrażeń tkwiących w świadomości społecznej (a raczej ich deficytu), jak i badania tego zagadnienia, rozmaitych form utrwalania i popularyzacji. Niemalże nie wyłaniają się one spośród analogicznych reprezentacji męskości, tak dalece zadomowionej w zbiorowym imaginarium, że już symbolicznej w sposób generalny i wyłączający inne projekcje. To więzień-mężczyzna zuniwersalizował doświadczenie lagrowe i stał się osobową figuracją

6 Zob. J. Jaworska, *„Nie wszystek umrę..."*, dz. cyt., s. 103-104. Jej prace stanowią np. materiał ilustracyjny do polskiej edycji zbioru obozowych opowiadań włoskiej więźniarki Birkenau Liany Millu, zob. L. Millu, *Dymy Birkenau*, tłum. K. i E. Kabatcowie, Oświęcim 2007.

7 „Hiszpańska dotarła do Warszawy na przełomie lipca i sierpnia 1945 r. Przywiozła ze sobą kilkanaście rysunków. Tyle ocaliła z ponad czterystu, które wykonała w obozie", M. Czarnecka, E. Kiedio, *Zostały mi słowa miłości. Maria Hiszpańska-Neumann: życie i twórczość*, Warszawa 2019, s. 110.

8 Po powstaniu warszawskim do Ravensbrück trafiła też międzywojenna graficzka i malarka Wiktoria Julia Goryńska, łącznika AK „Leti", zmarła 29.03.1945, krótko przed ewakuacją, w najtrudniejszym okresie obozu, nasilonego chaosu, braku pożywienia i wzmożonych selekcji.

obozu koncentracyjnego, męska postać przyodziana w pasiak partycypuje w większości społecznych wyobrażeń związanych z tym historycznym doświadczeniem. Ta niewspółmierność istnieje nie tylko jako odziedziczone po poprzednich pokoleniach *status quo*, ale i w obrębie bieżących działań społecznych, również w polu kultury humanistycznej, i wciąż „wybija", najczęściej jako po prostu pominięcie. W Polsce nie mamy na przykład „szkoły" badania kobiecych lagrowych relacji, zaś zorientowane w tym kierunku badania światowe skupiają się, co zrozumiałe, na Holokauście[9]. (Nie poprawiają sytuacji, a wręcz przeciwnie, publikacje – „potworki" przepoczwarzające temat w stereotyp tak dalece spełniający ideologiczne zapotrzebowania, że staje się on groteskowo nieczytelny[10]).[11]

W niniejszym artykule chcę zwrócić uwagę na obozową twórczość Jadwigi Simon-Pietkiewicz, malarki, litografki, rysowniczki szeroko uznanej już przed II wojną światową. Jej prace plastyczne powstałe w obozie koncentracyjnym Ravensbrück są zupełnie wyjątkowe nie tylko ze względu na ich walory artystyczne, specjalną wartość dokumentalną, ale i wielki potencjał przezwyciężania wspomnianej jednostronności.

W związku z ewakuacją więźniarek z Ravensbrück w kwietniu 1945 roku (spektakularna akcja szwedzkiego Czerwonego Krzyża) duża część tej lagrowej kolekcji trafiła do Szwecji i, co jest dosyć niespodziewane, nie pozostaje tam anonimowa. *Svenskt konstnärslexikon* (*Leksykon szwedzkich artystów*) prezentuje polską malarkę pośród grona twórców skandynawskich[12], a jej nazwisko pojawia się we współczesnych szwedzkich projektach. Prace Simon-Pietkiewicz można było niedawno, bo od maja do września 1919 roku, zobaczyć na wystawie organizowanej w sztokholmskim Tensta Konsthall (Centrum Sztuki Współczesnej), które eksponowało ponad

9 Tym cenniejsze pozostają w tym polu pojedyncze inicjatywy badawcze (np. Domu Spotkań z Historią) i prace (Nikliborc, Filipkowski) (wymieniam tylko przykładowe).

10 S. Winnik, *Dziewczęta z Auschwitz. Głosy ocalonych kobiet*, Warszawa 2018, 2019.

11 Dyskusję na ten temat prowadzi już od pewnego czasu Weronika Grzebalska (*Płeć powstania warszawskiego*); zob. też tejże: *Od fałszywego uniwersalizmu do fetyszyzacji różnicy. Historia powstania warszawskiego i rewizjonistyczny „zwrot herstoryczny"*, „Pamięć i Sprawiedliwość" 2015, nr 2, s. 139-158.

12 *Svenskt konstnärslexikon,* del V, sid. 151, Allhelms Förlag, Malmö, http://libris.kb.se/bib/8390296

czterdzieści oryginałów z kolekcji Malmö Konstmuseum (Muzeum Sztuki w Malmö[13]). Zorganizowana w Sztokholmie wystawa „Migration: Spår i en konstsamling" („Migracje: dzieła w kolekcji sztuki") koncentrowała się na artystach emigracyjnych lub związanych z emigracją, albo emigracyjnymi motywami twórczości, tutaj – inaczej niż w albumie Jürgena Kaumköttera – przecięły się losy równocześnie prezentowanych obrazów Petera Weissa i Jadwigi Simon-Pietkiewicz[14]. (Na ekspozycji wyodrębniono wątek związany z rokiem 1945 i ewakuacją do Szwecji więźniów uwolnionych z niemieckich obozów koncentracyjnych; Muzeum w Malmö spełniło wówczas rolę pierwszego uchodźczego miejsca postoju, sale ekspozycyjne udostępniono dla zakwaterowania poobozowych „rozbitków", wśród których znalazła się też artystka[15]). Jadwiga Simon-Pietkiewicz pojawiła się także w 2019 roku na organizowanej przez sztokholmskie Forum för levande historia (Forum żywej historii) wystawie „Not the End – Konstnärer tolkar Förintelsen" („Nie koniec" Artyści Interpretują Holokaust[16]). Jej prace występowały tam obok Mirosława Bałki, najbardziej chyba cenionego dzisiaj na świecie polskiego konceptualisty podejmującego temat Zagłady, wśród twórczości artystów ze Szwecji, Austrii i Izraela. Stała kolekcja wykonanych w obozie koncentracyjnym rysunków autorstwa Simon-Pietkiewicz znajduje się w sztokholmskim Moderna Museet (Muzeum Nowoczesnym[17]). Kilka

[13] https://www.mutualart.com/Exhibition/Migration--Traces-in-an-Art-Collection/A9B5-B03FB2EA9E65

[14] W mediach podawano o artystce i jej pracach : „Brała udział w wielu wystawach w swoim rodzinnym kraju oraz w Paryżu i Nowym Jorku. W 1941 roku została aresztowana przez nazistów i trafiła do obozu koncentracyjnego w Ravensbrück. W 1945 roku uratowano ją w Malmö, tam trafiła do sanktuarium sztuki – Muzeum Sztuki w Malmö, kiedy zostało ono przekształcone w ośrodek dla uchodźców. Prace, które ofiarowała muzeum powstały w obozie. Powstały na „organizowanym" papierze i były narysowane kradzionymi kredkami i ołówkami, aby je ukryć zaszywała je w ubrania", zob. https://www.instagram.com/p/Bx94xSoiAm9/

[15] Pod poniższymi linkami można zobaczyć listę szwedzkich miejsc zakwaterowania (obozów stałych i tymczasowych) również polskich byłych więźniów lagrów http://www.alvin-portal.org/alvin/attachment/document/alvin-record:147571/ATTACHMENT-0004.pdf, http://www.alvin-portal.org/alvin/attachment/document/alvin-record:147572/ATTACHMENT-0002.pdf, dokumenty te są obecnie przechowywane w archiwum Biblioteki Uniwersyteckiej w Lund.

[16] https://www.levandehistoria.se/utstallningar/tidigare-utstallningar/not-end

[17] W większości można je zobaczyć w dostępie online: https://www.europeana.eu/portal/pl/record/91658/MM_objekt_213131.html?q=Ravensbr%C3%BCck+concentration+camp+

zostało przekazanych przez artystkę do Polskiego Instytutu Badawczego w Lund, prace te znajdują się obecnie w archiwum Biblioteki Uniwersyteckiej w Lund[18].

We współczesnej polskiej refleksji historii sztuki oraz wystawiennictwa artystycznego Simon-Pietkiewicz niemal się nie pojawia[19]. Nie odnotowują jej nazwiska *Polski słownik biograficzny*[20], ani *Poczet artystów polskich i w Polsce działających*[21]. Najbogatszy i jedyny tak tematycznie rozbudowany materiał o Simon-Pietkiewicz oraz reprodukcje (słabej technicznie jakości) kilkudziesięciu jej prac zawiera, przywoływane już tutaj, kompendium autorstwa Janiny Jaworskiej *„Nie wszystek umrę...". Twórczość plastyczna Polaków w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych 1939–1945*[22]. Liczne oryginały prezentowanych tam rysunków i akwarel, wówczas będące w posiadaniu Klubu Byłych Więźniarek Obozu Koncentracyjnego Ravensbrück, dziś znajdują się w kolekcji warszawskiego Muzeum Niepodległości, zaś szkicownik zawierający ponad pięćdziesiąt prac, głównie portretów współwięźniarek, ma w swoich zbiorach magazyn ikonografii warszawskiej Biblioteki Narodowej[23]. Te zbiory oraz kolekcje ze Szwecji tworzą w sumie galerię ponad trzystu (sic!) przedstawień więźniarek z Ravensbrück.

Jadwiga Simon-Pietkiewicz urodziła się..., no właśnie, źródła polskie podają tu datę 1906, natomiast szwedzkie rok 1909. Sama artystka będąc już w Szwecji,

18 http://www.alvin-portal.org/alvin/resultList.jsf?aq

19 W październiku 2019 roku artystka była drugoplanową bohaterką, obok Mai Berezowskiej, referatu *Figury oporu: Maja Berezowska i artystki z Ravensbrück"* wygłoszonego przez Agatę Pietrasik na ogólnopolskiej sesji naukowej „Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku" organizowanej przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, https://artmuseum.pl/pl/doc/video-agata-pietrasik-figury-oporu

20 Z kolei *Słownik artystów polskich* został tymczasem doprowadzony do dziesiątego tomu i hasła rozpoczynającego się na 'Slę'.

21 *Poczet artystów polskich i w Polsce działających*, red. K. Lewicka, B. Osińska, Warszawa 1996.

22 Jest to pod informacyjnym względem obfite, choć i wybiórcze, źródło, nie prezentuje np. artystów i artystek, którzy wyemigrowali, albo musieli opuścić Polskę w 1968 z artystek pomija Halinę Ołomucką [1972 Izrael *via* Paryż (1957)].

23 J. Simon-Pietkiewicz, *Szkicownik z portretami więźniarek z Ravensbruck* (tytuł nadany przez osobę katalogującą), 1944; AFRys. 144/I.

jako rok swego urodzenia podaje konsekwentnie 1909[24]. Prześledźmy jej życiorys za przygotowaną przez samą artystkę krótką autobiografią przeznaczoną dla skandynawskiego odbiorcy – biogram ten dołączony do katalogu wystawy obozowych prac autorstwa Simon-Pietkiewicz[25], inaugurowanej już w maju 1945 roku, a więc krótko po dotarciu więźniarek na półwysep skandynawski, został przetłumaczony na język szwedzki przez współinicjatora tej nadzwyczajnej ekspozycji Zygmunta Łakocińskiego[26].

> Urodziłam się w Warszawie 6 czerwca 1909 r. Po ukończeniu szkoły kształciłam się przez rok w szkole Krzyżanowskich w zakresie rysunku i malarstwa pod kierownictwem profesora Adama Rychłowskiego. Po zdaniu egzaminów w 1927 r. dostałam się do Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie uczyłam się malarstwa sztalugowego i monumentalnego jako przedmiotu dodatkowego w pracowni profesora Tadeusza Pruszkowskiego. Miałam także styczność z techniką tempery i fresku. Byłam bardzo zainteresowana malarstwem ściennym i marzyłam, żeby się tym zająć, ale moje życie potoczyło się zupełnie inaczej. Technikę ścienną zamieniłam na technikę tempery, tworząc na drewnianym podłożu, eksperymentując z różnymi obróbkami powierzchniowymi. Malowałam portrety i tworzyłam kompozycje figur wtopione w krajobrazy albo wnętrza. Moją techniką stał się szkic, i kiedy malowałam krajobrazy akwarelą, szkicowałam pierwotnie tuszem, co zwiększało wrażenie delikatności. Nie wierzę, żeby te dzieła przetrwały, spaliły się we wrześniu 1939 r. podczas oblężenia Warszawy. Podczas pożaru zniszczyły się trzy z moich większych obrazów w Instytucie Sztuk Pięknych w Warszawie. Zawsze

[24] Zdarzało się, że w związku z wojennym zniszczeniem wielu archiwów, do tworzonych po 1945 roku dokumentów podawano zmienione dane (Maja Berezowska, zmieniła datę swojego urodzenia i ujęła sobie kilka lat), nie wiadomo, ale wiele na to wskazuje, czy to również przypadek Simon-Pietkiewicz.

[25] Według popularnego źródła szwedzkiego (Wikipedia), wystawiano wówczas również prace Mai Berezowskiej i niezidentyfikowanej przeze mnie artystki (Kusmievkowa), https://sv.wikipedia.org/wiki/Jadwiga_Simon, (nawiasem mówiąc Simon-Pietkiewicz nie poświęcono hasła w polskiej edycji Wikipedii). Nie udało mi się znaleźć potwierdzenia tej informacji.

[26] Zygmunt Łakociński to ważna postać w kontekście losów polskich byłych więźniarek, w okresie wojny i zaraz po jej zakończeniu był on polskim lektorem języka szwedzkiego w Lund. Zatrudniony przez Szwedów do językowej pomocy podczas ewakuacji Polek zorientował się szybko, że w ramach systemowo prowadzonej i archiwizowanej pracy należy zebrać relacje byłych więźniarek. W tym celu utworzono Polski Instytut Źródłowy w Lund, który zaraz po przybyciu tam polskich byłych więźniarek rozpoczął pozyskiwanie i gromadzenie nie tylko ich relacji, ale i dokumentów i pamiątek.

miałam pecha z pożarami... W 1930 r. wyszłam za mąż za zdolnego rzeźbiarza Kazimierza Pietkiewicza. Od tego czasu pracowałam w domu. Mieszkaliśmy na wsi poza Warszawą i tam zaczęłam robić szkice krajobrazów, w szczególności interesowały mnie kwitnące wiosenne drzewa i jesienne liście. W 1931 r. założyliśmy razem z kilkoma kolegami zgromadzenie o nazwie „Loża Wolnomalarska". Od roku 1932 brałam udział w wielu wystawach zbiorowych m.in. w 12 wystawach w Warszawie. Moje dzieła były pokazywane na zarówno polskich, jak i zagranicznych wystawach sztuki m.in. w Amsterdamie (1933), Brukseli (1935), na wystawie światowej w Paryżu (1936, 1937), Kopenhadze, Londynie i Nowym Jorku (1939, wystawa światowa). W 1939 r. wybuchła wojna. Zdecydowałam się, żeby nie wystawiać moich dzieł w czasie niemieckiej okupacji. Tak się złożyło, że zostałam aresztowana 15 lutego 1941 r. W czasie przeszukania znaleziono w moim mieszkaniu kompromitujące materiały pochodzące z polskiego ruchu oporu. Przez 8 miesięcy siedziałam w więzieniu na „Pawiaku" w Warszawie, to dobrze znane więzienie dla wielu generacji Polaków. We wrześniu 1941 r. przewieziono mnie do Ravensbrück w Niemczech. Pojechałam pierwszym dużym transportem z „Pawiaka". W skład transportu wchodziło 275 więźniów z Warszawy, a potem dołączono 145 więźniów z Lublina. Transporty te nazwano „Sondertransport" i były rzeczywiście specjalne. W ciągu półtora roku poddano eksperymentalnym operacjom 70 kobiet z transportu lubelskiego i rozstrzelano 15 z nich i 5 kobiet z Warszawy. Przez cały czas rysowałam. 8 szkicowników [bloki rysunkowe] udało mi się przesłać z „Pawiaka" mojemu brata. W roku 1943 nadarzyła się okazja, żeby przesłać do Polski część rysunków stworzonych w Ravensbrück. Między tymi rysunkami znajdowała się część portretów operowanych i rozstrzelanych. Zbiór akwarel i rysunków, które obecnie zostały wyeksponowane, stanowią ¼ tego, co stworzyłam w ostatnim czasie w Ravensbrück. Resztę materiałów rozdzielono między uchodźców, z których przynajmniej jeden dotarł już do Szwecji[27].

[27] Szwedzkojęzyczny katalog wystawy Simon-Pietkiewicz z 1945 roku można znaleźć w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Lund, https://www.alvin-portal.org/alvin/attachment/document/alvin-record:101874/ATTACHMENT-0006.pdf http://www.alvin-portal.org/alvin/imageViewer.jsf?dsId=ATTACHMENT-0001&pid=alvin-record%3A271876&dswid=-9842. Polski oryginał zawartej tutaj krótkiej autobiografii Jadwigi Simon-Pietkiewicz nie zachował się, na potrzeby artykułu została ona przetłumaczona, na powrót na język polski, z języka szwedzkiego przez Tomasza Leśniaka pracującego obecnie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Lund, któremu – za bezinteresowną pomoc – składam tutaj podziękowanie.

Jak możemy przeczytać na stronie internetowej lundańskiej Biblioteki Uniwersyteckiej „Wystawa sztuki w Galerii Svartbrödraklostret w Lund zorganizowana przez dra Zygmunta Łakocińskiego była sukcesem komercyjnym. Rysunki Jadwigi wyprzedano, gdy tylko zostały ujawnione”[28]. Ekspozycję komentował nie tylko szwedzki, do dzisiaj wychodzący „Expressen”, ale i „Narodowiec”, największe polskie czasopismo wydawane we Francji (numer z czerwca 1945): „W mieście Lund, w południowej Szwecji, dokoła którego grupują się obozy 6.500 Polek zwolnionych z Ravensbrück i z innych obozów niemieckich, otwarto wystawę akwareli J. Simon-Pietkiewicz, lat 35., która przebywała w Ravensbrück od 1941 roku. Obrazy przedstawiaj życie w obozie. Dziennik »Expressen« pisze, że obrazy p. Simon-Pietkiewicz są nie tylko dziełami sztuki, ale także dokumentami przedstawiającymi tę ponurą rzeczywistość, w której żyły mieszkanki niemieckich obozów koncentracyjnych”[29].

Wspomniane kompendium *Nie wszystek umrę...* podaje, że obozowe losy Simon-Pietkiewicz zostały spisane przez nią samą, lecz relacji tej nie opublikowano[30]. Cytowany we fragmentach w książce Janiny Jaworskiej materiał wspomnieniowy w dużej mierze odpowiada protokołowi zeznania malarki złożonemu w lutym 1946 roku w Polskim Instytucie Źródłowym Lund[31]. (Powstały jesienią 1946 roku Instytut zgromadził ponad pół tysiąca relacji byłych więźniarek obozów koncentracyjnych[32]). W pierwszym ze źródeł informacje dotyczące przedwojennego, jak i skandynawskiego etapu biografii artystki po-

[28] https://www.alvin-portal.org/alvin/view.jsf?dswid=-2859&searchType=EXTENDED&query=Jadwiga+Simon&aq=%5B%5B%7B%22A_FQ%22%3A%22Jadwiga+Simon%22%7D%5D%5D&aqe=%5B%5D&af=%5B%5D&pid=alvin-record%3A271876&c=3#alvin-record%3A271876

[29] Nota *Echa tragedii Polek w Ravensbrück*, „Narodowiec”, 1945, nr 133, s. 2, https://argonnaute.parisnanterre.fr/medias/customer_3/periodique/immi_pol_lotmz1_pdf/BDIC_GFP_2929_1945_133.pdf

[30] Janina Jaworska, *„Nie wszystek umrę...”...*, s. 108.

[31] https://www.alvin-portal.org/alvin/view.jsf?dswid=-2859&searchType=EXTENDED&query=Jadwiga+Simon&aq=%5B%5B%7B%22A_FQ%22%3A%22Jadwiga+Simon%22%7D%5D%5D&aqe=%5B%5D&af=%5B%5D&pid=alvin-record%3A101874&c=1#alvin-record%3A101874

[32] Zob. E. S. Kruszewski, *Instytut Źródłowy w Lund (1939–1972): zarys historii i dorobek*, Londyn – Kopenhaga 2001; Jan Draus, *Nauka polska na emigracji 1945–1990*, w: *Historia nauki polskiej*, t. 10, *1944–1989. Cz. 2, Instytucje*, red. L. Zasztowt i J. Schiller-Walicka, Warszawa 2015, s. 485-682.

dano dosyć oszczędnie, co jest do zrozumienia, wziąwszy pod uwagę, że jest to pozycja z połowy lat siedemdziesiątych minionego wieku. Z kolei sprawozdanie Simon-Pietkiewicz z Lund jako najważniejsze uwzględnia doświadczenie obozowe widziane przez pryzmat ogólnych warunków w lagrze i relacjonuje, oprócz jej własnych, losy innych więźniarek, również „króliczek".

Nie sposób, chociaż skrótowo, nie przedstawić tutaj (na podstawie tych dwu źródeł) lagrowej biografii Simon-Pietkiewicz; stanowi ona nie tylko jeszcze jedną wojenną mikrohistorię kobiecą, ale i somatyczne *curriculum vitae* o niebywałym nasyceniu dramatyzmem. Owa, nazwijmy to, biografia obozowego ciała zadecydowała o charakterze prowadzonej twórczości plastycznej (o tym dalej). Artystka dzieli prawie czteroletni okres obozowy na kolejne siedem etapów, odpowiadają one nie tylko chronologii zewnętrznych zdarzeń, ale samopoczuciu psychicznemu oraz stanowi jej coraz to bardziej pogarszającego się zdrowia, pogłębiającej się ułomności fizycznej i ograniczeniom jakie narzuciła.

Etap 1: końcówka 1941 roku, to trzymiesięczna praca przy wytwórstwie zabawek w warsztacie artystycznym *Kunstgewerbe*, zaś po przekształceniu warsztatu i „redukcji" etatów kilkudniowa praca przy piasku, a potem, w komandzie zewnętrznym, przy wyrobie drewnianych obcasów.

Etap 2: rok 1942, nocna praca w futrzarni, która mimo dramatycznych warunków umożliwiała rysowanie. Już tutaj widoczne jest, że więźniarkę interesowało artystyczne studium portretowe: „Wolałam pracę nocną od dziennej, była bardziej wyczerpująca, ale nadzór nie był tak ścisły i udawało mi się trochę rysować. Wymykałam się do toalety, gdzie miałam rodzaj atelier. Ciekawe było rysowanie Cyganek, fantastycznie okutanych w strzępy futer, lub śmiertelnie zmęczonych kobiet, które pod pretekstem potrzeby szły do ubikacji, padały na ziemię i zasypiały bodaj na chwilę"[33]. Artystka powie też, że nigdy w obozie nie czuła się tak zdruzgotana i zniewolona, jak w tym, trwającym jedenaście miesięcy okresie. Wówczas już zaczęła ciężko chorować. Mający źródło w przemarznięciach stan zapalny utrwalił się jako głębokie zapalenie rdzenia kręgowego i czasowy paraliż. Chorobę pogłębiła dwukrotnie nałożona na malarkę kara bunkra (zimne, zaciemnione więzienie z ograniczo-

[33] J. Jaworska, *Nie wszytek umrę...*, s. 90.

nym do minimum pożywieniem): za rysowanie w czasie pracy oraz nałożenie niedozwolonej kamizelki, którą uszyła ze skrawków futer.

Etap 3: listopad 1942 – luty 1944 to okres związanego z chorobą pozostawania w bloku oraz praca w kilku różnych komandach: leśnym, tragarek kamieni, oczyszczania latryn, magazynowym, sztrykerynek. To również okres rekonwalescencji po przypadkowym zranieniu w dłoń, które przeszło w ciężkie owrzodzenia. W całym tym okresie Simon-Pietkiewicz w miarę możliwości rysowała, została też zauważona przez współwięźniarki, również funkcyjne, jako artystka i tworzyła portrety na zamówienie. Jak później powie: „Rysunki z tego okresu udało mi się przesłać do Polski jesienią 1943 r. [...] Rysunki te dotarły do Polski i spłonęły w Warszawie w czasie powstania”[34].

Etap 4: od wiosny do jesieni 1944 był czasem narastającej choroby – owrzodzenia i związane z nimi stany zapalne rozszerzały się, konieczne stały się operacje na rewirze, pojawiały się też kolejne ataki paraliżu. „Od wiosny 1944 r. chodziła już o lasce. W sierpniu złamała nogę. Cały rok 1944 to wędrówka między blokami a rewirem”[35] – relacjonowała Janina Jaworska (warto pamiętać, ze mowa o osobie trzydziestokilkuletniej.)

Etap 5: jesienią 1944 roku decydujące okazało się wsparcie współwięźniarek z grupy tzw. wrześniówek, czyli z transportu specjalnego z 1942 roku (numery tzw. siedmiotysięczne); trwało ono również podczas kolejnej, szóstej fazy.

Etap 6: od jesieni 1944 do marca 1945 roku, artystka opatruje komentarzem: „Przyjdą dni, gdy żywi zaczną zazdrościć umarłym”[36]. Wówczas zaczyna się dla Ravensbrück szczyt najgorszego okresu obozu, masowego zabijania, drastycznego głodu, fatalnych warunków. Simon-Pietkiewicz ciągle choruje i stale jest poważnie zagrożona selekcją, chroni się przed nią dzięki fikcyjnemu, zorganizowanemu przez koleżanki zaświadczeniu umożliwiającemu pozostawanie w bloku (pacjentki rewiru regularnie wybierano do zagazowania).

Etap 7: marzec – kwiecień 1945 roku to dosłownie ucieczki i ukrywanie się przed śmiercią (podczas selekcji artystkę „wścielano” w zasłane łóżko). W połowie kwietnia 1945 w obozie pojawiły się szwedzkie autokary i rozpoczęto ewakuację pierwszych grup więźniarek.

34 Tamże, s. 91.

35 Tamże, s. 92.

36 Tamże.

W Szwecji Jadwiga Simon-Pietkiewicz przebywała do połowy 1946 roku. Jak większość artystów i artystek powracających do kraju próbowała odnaleźć się w nowej, wkrótce już socrealistycznej rzeczywistości i w ramach uprawianej sztuki wcielać w życie „rozwiązania pośrednie". Z tego okresu pochodzą akwaforty przedstawiające tkaczki z fabryki Milanówek, prace prezentujące hutników oraz portrety w stylu *Dziewczyna z ZMP*, ale i „zwykłe", niezaangażowane impresje[37]. W roku 1954 Związek Polskich Artystów Plastyków zorganizował wystawę na dwudziestolecie twórczości malarki. Wobec jej ciągle pogarszającego się, zrujnowanego obozem zdrowia było to swoiste *finis coronat opus*.

W pierwszych dniach listopada 1955 roku „Życie Warszawy" zamieściło nekrolog:

> JADWIGA SIMON-PIETKIEWICZ członek Związku Polskich Artystów Plastyków, odznaczona Złotym Krzyżem Zasługi i Medalem Dziesięciolecia, zmarła dnia 31 października 1955 roku. Nabożeństwo żałobne odbędzie się w kościele św. Karola Borom., nr. Powązkach, dnia 4 bm. (piątek) o godz. 11.40, po którym nastąpi wyprowadzenie zwłok na cmentarz miejscowy.

Obozowa twórczość Simon-Pietkiewicz była kontynuacją aktywności artystycznej prowadzonej przez nią na tzw. Serbii, kobiecym oddziale Pawiaka; tam powstawały pierwsze sceny więzienne – wykonane ołówkiem, kredkami oraz akwarelami na skrawkach dostępnego papieru (najczęściej na fragmentach opakowań przekazywanych więźniarkom paczek). Techniki nie mogły być wyszukane i czasochłonne, toteż lagrowe prace to najczęściej rysunki, czasem bardziej dopracowane, kiedy indziej tylko nakreślone kilkunastoma szkicowymi kreskami, a jednak zwykle dające wyobrażenie o gdzie indziej nie przedstawionych szczegółach obozowej egzystencji kobiet. Cechą tej sztuki jest mistrzostwo uchwycenia portretowanej cielesności i zawartej w niej emocji, przy, najczęściej, zastosowaniu niewymuszonej, wydawałoby się niedbałej kreski. (Ta charakterystyka nawet w niewielkim stopniu nie wyczerpuje bogactwa niuansów i finezji przedstawiania fizycznej i psychoemocjonalnej rzeczywistości kobiecego społeczeństwa obozu.) Artystka rysowała

[37] https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/57fcf2f3d450c.pdf

„zorganizowanymi" ołówkami, kredkami (najczęściej niebieskimi), piórem, a także malowała pędzlem akwarele. Zagadką (tymczasową?) pozostaje sposób, za pomocą którego zdobywała farby i pędzle, ale jedno z używanych przez nią malarskich narzędzi można zobaczyć w Muzeum Szwedzkiej Rady Dziedzictwa Narodowego, w kolekcji dotyczącej Ravensbrück. Jest to dosyć osobliwy pędzelek wykonany z włosia pędzla do golenia, przymocowanego do skręconego, sztywnego sznurka (zaszyty w pasiaku, można było nosić z sobą)[38].

Lagrowe prace Simon-Pietkiewicz mają niewielki rozmiar (najczęściej kilkanaście centymetrów kwadratowych), wykonano je na papierze pakowym, czasem na marginesie gazet niemieckich (wówczas i rewers może zderzać nas z historycznym konkretem, bo na odwrocie czytamy na przykład nekrologi żołnierzy SS lub artykuły z ówczesnej niemieckiej prasy) lub fragmentach formularzy obozowej administracji. Rysunki prawie zawsze są datowane, sygnowane pierwszymi literami imienia i obu nazwisk autorki, najczęściej też zawierają informację kogo przedstawiono, a nawet jaki los stał się tej osoby udziałem (na przykład *Strikerinka*. „Poszła do jugendlagru do komina", 1944), przy tym często wskazują miejsce (na przykład rewir), albo sytuację (na przykład śpi, odpoczywa, itp.). Już tylko te elementy przesądzają o ich bezcennej wartości historycznej, ale właściwie każdy z pozostałych, również ściśle fizycznych ich aspektów (technika wykonania, materiał, rozmiar) ma szczególną wartość dokumentu i stanowi osobną narrację o warunkach ich powstania. Tylko domyślać się możemy, ile pragmatycznej pomysłowości i „organizacji" składało się na możliwość wykonania rysunków, a jeszcze bardziej akwarel, przechowania tak delikatnej materii (na przykład cienka bibuła) i wyekspediowania jej poza obóz. Niepozorny format i wizualna skromność pozostają tu znacząco niewspółmierne do wagi źródłowej.

Dokumentarność tych powstałych w obozie koncentracyjnym przedstawień ma też inny, nietypowy charakter. Odtwarzają one fakty historyczne, ale nie takie, których najłatwiej można by się stamtąd spodziewać, nie prezentują scen niemieckiego okrucieństwa, nie utrwalają też najbardziej drastycznych stron lagrowej egzystencji (choć tu pewnie dałoby się polemizować). Bezpośredniość ujęcia Simon-Pietkiewicz nakierowana jest na tę warstwę doświad-

[38] http://www.kringla.nu/kringla/objekt?referens=Kulturen/objekt/186647

czenia, która zazwyczaj skrywa się za skrajnymi, pierwszoplanowymi, ale i najbardziej wyeksploatowanymi tematami. Jak bezcenne zdjęcia (realizm artystki bywa fotograficzny, kiedy indziej zaś szkicowo-poglądowy), jej prace otwierają przed nami miejsca, które, pod karą śmierci, strzeżone były zakazem wstępu dla postronnych i w których nie możemy się znaleźć, bo już ich nie ma. Dzięki tym „fotografiom" wchodzimy na teren obozu, pomiędzy bloki, do sztub i stajemy się naocznymi świadkami kobiecego lagru, choć należałoby to raczej określić – świadkami życia kobiet w lagrze (dalej powrócę do tej, skądinąd ważnej tutaj, kwestii podmiotowości).

Użyłam „perypatetycznej" metafory, bo oddaje ona perspektywę patrzącego, jakby przechodzącego przed, obok, za plecami przedstawionych, zajętych pracą, zwykłymi lagrowymi czynnościami, a czasem samym (prze) trwaniem kobiet. (To uczucie bezpośredniej bliskości i znalezienia się tuż obok portretowanych więźniarek jest dojmujące i owo złudzenie fizycznej obecności też składa się na somatyczność jako specyficzny charyzmat obozowych prac Simon-Pietkiewicz.) O takiej, nieco voyeurystycznej optyce zadecydowała tragiczna „cielesna biografia" samej autorki. Jej długotrwała choroba, unieruchomienie, możliwość przebywania w ciągu dnia w baraku i wielomiesięczne leczenia na rewirze, chociaż związane z ciągłym zagrożeniem selekcją, dawały trochę niezagospodarowanego czasu i stwarzały okazję do kontemplacyjnego śledzenia otoczenia. Wzmożone przez dolegliwości odczuwanie własnego ciała i borykanie się z jego niemocą skierowały uwagę i artystyczną emocję na somatyczność samą w sobie, w tamtych okolicznościach najczęściej udręczoną i bezbronną, albo w jakiś sposób charakterystyczną. Z pewnością decydująca była również „dostępność" obiektów, ich znalezienie się w polu widzenia, które zostało ograniczone doraźną lokalizacją i unieruchomieniem. Rysunki wskazują na przykład czasem na perspektywę wertykalną, tak jakby obserwatorka została zawieszona nad „modelką", domyślać się wtedy możemy usytuowania malarki „piętro wyżej", na górnej pryczy baraku mieszkalnego czy rewirowego. Ten realizm, który przez swoją bezpośredniość staje się dokumentalizmem, wyłącza właściwie pojawiającą się w odniesieniu do doświadczenia obozów i Zagłady refleksję o idiomatycznych funkcjach sztuki, zaś wyzwaniem, przed którym staje współczesny „czytelnik" rysunków Simon-Pietkiewicz, jest nie tyle pobudzana wyobraźnią interpretacja, ile wnikliwa „lektura" podbudowana historyczną wiedzą.

Wówczas pieczołowicie odnotowane przez malarkę szczegóły stają się narracją wskazującą na konkretne parametry kobiecego doświadczenia obozów koncentracyjnych.

Tutaj przybliżę tylko kilka artystycznych odsłon, w dosłownym tego znaczeniu, bo dzięki nim możemy przyglądać się typowym dla lagru gestom czy ułożeniom ciała, w normalnych warunkach zarezerwowanym dla przestrzeni o bardziej osobistym charakterze.

Jako charakterystyczną pozycję ciała więźniarek odpoczywających w baraku, a zarazem ich pozycję psychiczną, jeśli tak można powiedzieć, malarka uchwyci powtarzany gest podpierania czoła połączony z zakrywaniem oczu. Wspominając później powie: „[...] szkicuję grupy więźniarek. Drzemiące lub siedzące przy stołach. Jesteśmy przecież stale niewyspane. Charakterystyczny ruch w lagrze to podpieranie ręką głowy, jakby dla zasłonięcia się przed otaczającą rzeczywistością”[39]. Toteż w obrazach *Trzy siedzące kobiety podpierające głowy* (1943) albo *Portret dwóch kobiet* (1943) i wielu innych możemy zobaczyć wiele mówiące ułożenie kobiecych ciał, jakby zawieszonych na opartych o stół blokowej sztuby łokciach, z przysłoniętą dłońmi twarzą albo uchwyconą w nie głową. Poprzez tę pozycję manifestuje się codzienne udręczenie, ale też potrzeba samotności zaspokajanej w tak mocno ograniczony sposób. Narastające zatłoczenie Ravensbrück i brak szans za zachowanie jakiejkolwiek intymności kazały szukać jej namiastek za złożonymi przed oczyma palcami rąk. Podobne ułożenia ciał zostały też utrwalone jako charakterystyczne dla odnotowanego w wielu lagrowych literackich relacjach, ważnego, częstokroć wstrząsającego momentu odczytywania korespondencji od najbliższych. Sygnały z wolności miały w obozie niemierzalną wagę i kolosalnie emocjonalne znaczenie. Na rysunku Jadwigi Simon-Pietkiewicz z 1944 roku *Czytanie listów* zobaczymy, że w grupie kobiet zebranych wokół osoby czytającej na głos (pewnie sztuby jadalnianej) kilka z nich przyjęło pozycję odzwierciedlającą trudność przeżywania tego momentu i dramatyczne poszukiwanie samotności – bryła ich ciał pozostaje zamknięta, obramowana łokciami i ramionami, głowa schowana między dłońmi, bądź czoło podparte ręką, zasłonięta twarz. Te właśnie postaci, nie zaś czytająca, są kontrapunktem relacjonującym napiętą emocjonalność utrwalonej sceny.

[39] J. Jaworska, *Nie całkiem umrę...*, s. 91.

W Moderna Museet znajduje się oryginał rysunku *Spanie w bloku*, datowany na koniec grudnia 1944 roku. To czas krańcowego przepełnienia lagru, Ravensbrück wówczas już od kilkunastu miesięcy pełnił rolę centrali tranzytowej w ewakuacji więźniarek z obozów „zagrożonych" wyzwoleniem. „Ciasnota na bloku była potworna, a spanie po 2 na wąskich łóżkach nie zabijało od razu, lecz było torturą przyprawiającą o stopniową utratę sił"[40] – to relacja więźniarki Marii Wysznackiej z kwietnia 1944 roku. Jeden z rysunków Simon-Pietkiewicz oddaje charakterystyczny dla tego okresu sposób spania „na sardynki" (tak określały go więźniarki), w którym głowa jednej z nich znajdowała się na wysokości nóg drugiej. Praca, jak informuje umieszczony na niej dopisek autorki, powstała w bloku chorych, ale domyślać się tego można i na podstawie samego obrazu – pod koniec 1944 roku w innych blokach lagru nie było już wówczas takiego „komfortu" i na jednej pryczy musiały się zmieścić więcej niż dwie więźniarki[41]. Odpowiadającą temu stanowi „sytuację cielesną" kobiet charakteryzują sztywne, wymuszone ciasnotą pozy, trudno nie zastanowić się nad pozycją głowy jednej ze śpiących, odwróconą od sąsiadki, nienaturalnie skręconą w bok, na wolną stronę pryczy.

Spójrzmy i na inny rysunek leżącej, to *Portret Janiny Piątek* (1944), przedstawiający spoczywającą w łóżku kobietę. Ta praca także powstała w obozowym rewirze. Widzimy tylko odkrytą twarz z zamkniętymi oczami, rozsypane na poduszce krótkie włosy i kikut zgiętej, zabandażowanej ręki bez dłoni, reszta pozostaje zakryta kocem. Za tym obrazem stoi historia jego bohaterki, którą malarka relacjonuje w zeznaniu z Lund:

> Tragiczną postacią była Janina Piątek z ewakuowanej Warszawy. Wywieźli ją do fabryki amunicji Meuselwitz koło Lipska, gdzie w czasie bombardowania straciła prawą rękę do połowy przedramienia i zraniono ją w piętę. Na skutek złej pielęgnacji po 2 około miesiącach amputowano jej nogę powyżej kolana. Później na skutek złego opatrunku groziła jej gangrena. Leżała pode mną na łóżku. U lewej

[40] M. Wysznacka, *Bestie i ludzie. (Ravensbrück – Szwecja). Wspomnienia i wrażenia*, Włocławek 1947, s. 15.

[41] „Spanie było koszmarem. Na dwóch pryczach musiało się pomieścić 5-6 więźniarek. Większość siedziała przez całą noc, bo w tych warunkach spanie na pryczach pierwszego i drugiego piętra było niemożliwością", *Muzułman wraca do domu i inne pamiętniki więźniów hitlerowskich obozów koncentracyjnych*, oprac. S. Nowakowski, Kraków 1985, s. 64.

ręki brakowało jej trzech palców, straciła je w 1939. Kiedy szczęśliwie uniknęła gangreny, w marcu wywieźli ją do komina, kiedy już była prawie zdrowa[42].

Artystce udało się wyrazić bezwład i nieme cierpienie zrujnowanego ciała, *Portret Janiny Piątek* mógłby stanowić ikonę losów licznych więźniarek okaleczonych podczas niewolniczej pracy w niemieckich fabrykach zbrojeniowych.

Inny zupełnie, choć też utrwalający postacie okaleczonych kobiet, jest wykonany ołówkiem *Portret Niny Iwańskiej i Bogny Bobińskiej* z 1943 roku. To dwie z ponad siedemdziesięciu „króliczek", kobiet, które w 1942 i 1943 roku poddano eksperymentom pseudomedycznym, operując ich nogi. W rysunku Simon-Pietkiewicz otrzymujemy dość niespodziewany wizerunek – króliczki wygrzewają na słońcu pooperacyjne rany, grube pończochy są opuszczone do kostek, kolana odsłonięte, twarze z opuszczonymi powiekami wystawione do słońca. To leczenie ran, ale i obraz zachowanej witalności, każącej w wilgotnym i chłodnym klimacie meklemburskiej doliny szukać ozdrowieńczego ciepła.

Warto zwrócić uwagę na rysunek wykonany prawdopodobnie w rewirze, datowany 3.XI.1944, podpisany *Madame Bergeret, Francuzka, 9 godzin przed śmiercią*. Widoczna jest tylko twarz leżącej na wznak więźniarki – wyostrzony nos, zapadnięte rysy, brak mięśni pod skórą, podkrążone, półprzymknięte, nieobecne oczy. Włosy sterczą sztywne nad czołem, ich zmierzwione końce wystają na linii szczęki spod przyciśniętej do głowy poduszki, palce dłoni wystają ponad kocem, bezradnie dotykając szyi. To zupełnie rzadki portret ciężko chorej, w zasadzie umierającej kobiety.

Podobnie niespotykane są rysunki, które można pogrupować w cykle „mycie" oraz „siedzenie na kuble (kiblu)", wszystkie prezentują kobiety w naturalnych dla tych czynności pozach, nie stronią przy tym od eksponowania groteskowych, pokracznych wręcz pozycji ciała i oszpecającego zniekształcenia, czy wychudzenia. Pozostają zupełnie dalekie od jakiejkolwiek estetycznej stylizacji i uszlachetniającej schematyzacji. Widać żałosną brzydotę zabiedzonych ciał, czasem monstrualną, daleką od wyglądu fizjologicznej normalności tych zwykłych spraw.

[42] http://www.alvin-portal.org/alvin/imageViewer.jsf?dsId=ATTACHMENT-0001&pid=alvin-record%3A101874&dswid=-6222, rozwijam tu liczne skróty obecne w oryginale relacji (typu „ewak. Warsz." – ewakuowanej Warszawy).

Prace grupują się też w galerie kobiecych obozowych zajęć: sztrikerinki (sztrykerynki), czyli więźniarki-cerowaczki lub szyjące (studium skupionych twarzy, z często ściągniętym czołem, przymrużonymi oczami), fryzur (warkoczyków związanych tasiemkami, szorstkich nierówno przyciętych jeży, pięknych, wbrew obozowym warunkom, pukli i koków), odzieży.

Zupełnym ewenementem są akwarele dające za pomocą barwnej plamy odzwierciedlenie wyniszczenia ciał, chorób i urazów skóry, zaczerwienienia wywołanego rozgorączkowaniem. Efekt takiego bezpośredniego przedstawienia jest zupełnie wstrząsający, realistyczny aż do zaniepokojenia widza.

Obozowa twórczość Simon-Pietkiewicz to rodzaj rysunkowej monografii o losach kobiecego ciała, uchwyconego z perspektywy jednego z obozowych centrów jego niedoli – pryczy rewiru, albo zwykłego baraku mieszkalnego. Obrazy te stanowią jakby serię somatycznych epizodów z Ravensbrück, fotoreportaż o ciałach zajętych codziennym lagrowym bytowaniem, w „barakowych" pozycjach, siedzące, leżące, myjące się, w trakcie jedzenia, snu, pracy, wypróżniania się, chorujące, okaleczone, wychudzone, nagie, ubrane. Dzięki tym rysunkom zyskujemy szansę na doprecyzowanie uwagi i przeniesienie jej z doświadczenia obozu jako złożonego i wieloaspektowego na kobiecy podmiot cielesny („podmiot mówiący"), za którym stoi wielki dział jego obozowych działań i stanów, reakcji i przeobrażeń. W pewien sposób odzyskujemy te, tak słabo w tych warunkach poznane, kobiece ciała. Nie stanowią one już „tylko" przedmiotu przemocy, ale stanowią centrum uwagi, spersonalizowany podmiot somatyczny. Powiedzieć można, że Simon Pietkiewicz narysowała podmiotowość więźniarek, w jej pracach centralny jest nie lager, który je wyniszcza, ale one same z ich wyniszczeniem, każda ze swoim, i to silnie indywidualnym.

Chcę podkreślić tę różnicę, bo dalekosiężnie rzutuje na styl prowadzenia okołolagrowej refleksji. Umieszczona w jej centrum więźniarska podmiotowość, konkretna, imienna – jak na rysunkach Simon-Pietkiewicz zawsze podpisanych i informujących, kto został przedstawiony (chyba, że artystka nie miała takiej wiedzy) – uniemożliwia uogólniony i do pewnego stopnia wówczas jałowy namysł nad doświadczeniem obozów koncentracyjnych. Jego istotą była ekstremalność i jako skrajność różnicowało się ono diametralnie w zależności od jednostkowych, specyficznych losów, dlatego poza szczególnymi sytuacjami, należy je traktować nie jako ich sumę, ale spektrum różnic, spośród

których dyferencja płci stanowi podstawowy kwantyfikator. Rysunki Simon-Pietkiewicz przenoszą uwagę z doświadczania obozu koncentracyjnego jako okoliczności, na sam doświadczający podmiot korporalny, który tutaj istnieje na skrzyżowaniu historii i biologii, a nawet zastanawiam się, czy nie można powiedzieć, że podmiot historyczny jest tutaj głównie biologiczny. Nie tło jest pierwszoplanowe, nie warunki, w które wpleciono postaci, ale one same z ich uwyraźnioną przez rozmaite cierpienia cielesnością. Rola wyeksponowanych somatycznych podmiotów jest doniosła z jeszcze innego powodu – przesądza o możliwości wyobrażenia, a co za tym idzie, zrozumienia doświadczenia historycznego. Ciało nie odwraca uwagi od historii, ale uzmysławia ją w konkretnym, fizycznym, przedstawieniowym (nie pojęciowym) wymiarze.

Przeniesienie uwagi na doświadczenie historyczne, którego centrum stanowi konkretny podmiot somatyczny („obiekt" makrohistorii) pozwala choć trochę objąć jej skalę, na przykład zbrodniczości nazizmu pastwiącego się na tymi spersonalizowanymi „obiektami" o twarzach z rysunków Simon-Pietkiewicz. Zobrazowany konkretny kobiecy podmiot staje w miejscu bezimienności doświadczenia wyrażonego narracją wielkiej historii, liczbami i statystyką. W sytuacji, w której uogólnienie zaprowadzić by mogło w stronę banału o okrucieństwie nazistów, spotykamy persony więźniarek z ich obozowymi fryzurami, ubraniami, gestami, pozycjami ciała, chorobami, umieraniem (etycznego wymiaru personalizowania historii w tym wypadku uzasadniać nie potrzeba)[43].

Nihil novi sub sole, refleksja z zakresu antropologii ciała rozwija się prężnie, również w rodzimej humanistyce[44]. Niemniej w dziedzinie badania doświadczenia lagrowego i rozmaitych form jego utrwalania nadal panuje poważny, zasygnalizowany już przeze mnie na wstępie deficyt. Postpamięciowe symbole i metafory, użyteczne dla upowszechnienia wiedzy i wyobrażenia o obozowym specyficznym doświadczeniu kobiet w zasadzie nie istnieją. Takiego celu nie realizują na przykład znane rzeźby Zofii Pociłowskiej-Kann, byłej więźniarki Ravensbrück, pełniące „uniwersalne", spetryfikowane role

[43] Zob. np. S. Ruszkowska, *Każdemu własna śmierć*, Warszawa 2014.

[44] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik, J. Jaworska, J. Kowalska-Leder, I. Kurz, M. Szpakowska, wstęp i red. M. Szpakowska, Warszawa 2008; R. Shusterman, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, Warszawa 2016; R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, Kraków 2016; B. Karwowska, *Ciało, seksualność i obozy zagłady*, Kraków 2009; D. Kulesza, *Ciało ludzkie w polskiej literaturze obozowej. Rekonesans*, „Ethos" 2008, nr 2/3, s. 175-188.

memorialne, czy ogólnikowe wyrażenia opierające się na schematach (pomnik w Ravensbrück, Terezinie). Miarą tego deficytu był medialny sukces Krystyny Piotrowskiej (druga dekada XXI wieku) – powieszona na ścianie mandala wykonana przez artystkę ze splecionych kobiecych włosów i utkany z nich *Dywan* zwróciły uwagę na kobiecy Holokaust i były eksponowane w najważniejszych krajowych galeriach sztuki. A przecież nie można mieć wątpliwości, że kobiece doświadczenie obozów i Holokaustu jest związane nie tylko z włosami. Przez to, co rozgrywało się w związku z indywidualnym kobiecym ciałem, drogą poświęconej jego losowi refleksji dopiero można dojść do „otwarcia", wykreowania metafor kobiecego doświadczenia lagru. W sferze takich intelektualno-wyobrażeniowych prób i dążeń bezcenny wydaje się potencjał, który wynika z bezpośredniości jego przedstawienia. Na podstawie rysunków Simon-Pietkiewicz dosyć precyzyjnie można odpowiedzieć na pytanie: jakie były te więźniarki, co im dolegało, na jakie niedogodności i cierpienia były narażone; uchwycić to, co charakterystyczne (pozycje ciała, wyrazy twarzy, oczu, gesty), typowość kobiecej egzystencji w lagrze, uzyskać jej konkretyzację. To stanowi o pożądanej „gęstości", „stężeniu" czy „nasyceniu" tym doświadczeniem, którego intelektualna i artystyczna konceptualizacja może doprowadzić do wypracowania symboli i metafor, stojących w merytorycznej opozycji z płytkością obiegowych wyobrażeń.

Współczesna dyskusja na temat historii w przestrzeni publicznej jest dalece rozbudowana i wielowątkowa, współtworzą ją tematy nie tylko *stricte* muzealnicze, ale związane z niekonwencjonalnymi miejscami pamięci, a nawet (nie)miejscami pamięci w przestrzeni publicznej, turystyką historyczną i ruchami odtwórstwa historycznego, historycznym performansem, rolą i potencjałem *oral history*, współczesną archiwistyką i archiwami społecznymi, wizualizacjami historii i jej obecnością w mediach, nie tylko filmie i radio historycznym, ale również na przykład komiksie czy muzyce rozrywkowej, grach planszowych i komputerowych. Wydaje się, że dyskurs ten został w dużej mierze zaanektowany przez rozważania o możliwościach, jakich dostarczają nowoczesne media i technologie oraz ich obiecującej relacyjności ze społeczeństwem, zaś mniej atrakcyjne pozostają dlań archiwalne źródła od wielu lat czekające już na włączenie do porządku interpretowanych materiałów i współczesną konceptualizację w bieżących okolicznościach kulturowych. Nie mniej jednak optymistycznym aspektem większości tych działań

i perspektyw jest demokratyzacja zakładająca włączenie w dyskurs makrohistorii indywidualnych głosów, twarzy i ciał, takich jak utrwalone w obozowych pracach Jadwigi Simon-Pietkiewicz.

Jak się wydaje, plastyczka odsłoniła je nie tyle powodowana imperatywem dowodzenia niemieckiej zbrodni obozów, ile wiernością artystycznej namiętności. Magnetyzująca widza i absorbująca całość każdego jednostkowego przedstawienia centralność w jej pracach „modelek" – więźniarek zdradza oddanie się bez wyboru portretowanym cielesnym podmiotom, jakby to one przesądzały i decydowały, nie zaś autorka ich wizerunków, która potem napisała: „Wszystkie zdawałyśmy sobie sprawę z beznadziejności naszego położenia. [...] Co do mnie, powiedziałam sobie: niechże ja sobie przedtem trochę porysuję"[45].

Bibliografia

Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów, oprac. A. Chałupnik, J. Jaworska, J. Kowalska-Leder, I. Kurz, M. Szpakowska, wstęp i red. M. Szpakowska, Warszawa 2008.

Czarnecka M., Kiedio E., *Zostały mi słowa miłości. Maria Hiszpańska-Neumann: życie i twórczość*, Warszawa 2019.

Draus J., *Nauka polska na emigracji 1945–1990*, [w:] *Historia nauki polskiej*, t. 10, *1944–1989*. Cz. 2: *Instytucje*, red. L. Zasztowt i J. Schiller-Walicka, Warszawa 2015.

Grzebalska W., *Od fałszywego uniwersalizmu do fetyszyzacji różnicy. Historia powstania warszawskiego i rewizjonistyczny „zwrot herstoryczny"*, „Pamięć i Sprawiedliwość" 2015, nr 2.

Jaworska J., *„Nie wszystek umrę... ...". Twórczość plastyczna Polaków w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych 1939–1945*, Warszawa 1975.

Kaumkötter J., *Śmierć nie ma ostatniego słowa. Sztuka w tragicznych latach 1933–1945*, przeł. B. Baran, Kraków 2015.

45 J. Jaworska, *Nie wszystek umrę...*, s. 91.

Kruszewski E. S., *Instytut Źródłowy w Lund (1939–1972): zarys historii i dorobek*, Londyn–Kopenhaga 2001.

Millu L., *Dymy Birkenau*, przeł. K. i E. Kabatcowie, Oświęcim 2007.

Poczet artystów polskich i w Polsce działających, red. K. Lewicka, B. Osińska, Warszawa 1996.

Winnik S., *Dziewczęta z Auschwitz. Głosy ocalonych kobiet*, Warszawa 2018.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.520
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Eugenia Maresch*
Studium Polski Podziemnej w Londynie, Wielka Brytania

Przyczynek do biografii sześciu Polek na Emigracji

Contribution to the biography of six Polish women in Exile

Abstract: This article is based on the biographies of fascinating women who did not receive objective monographs, though they fully deserved it. Although the path of their education and career went in different directions, after the outbreak of World War II they undertook many daring and dangerous activities to save their homeland. I write about people I met personally, as an adolescent, after the war. They were talented, courageous, selfless, and overly patriotic women. My interest in the fate of the pre-war generation incited me to devote my whole refugee life to researching the history of my homeland, to which I never returned.

Keywords: emigration, London, Polish women, underground.

* Eugenia Maresch – publicystka i pracownik naukowy, członek wielu organizacji i instytucji emigracyjnych, obecnie prezes Studium Polski Podziemnej. Autorka książek: *Katyn 1940: The Documentary Evidence of the West's Betrayal*, Stroud 2010; *Polish forces in defence of the British isles*, London 2006.

O działalności kluczowych instytucji polskich powstałych w czasie i po II wojnie światowej na terenie Londynu, takich jak: Instytut Polski i Muzeum im. gen. Sikorskiego, Studium Polski Podziemnej, Instytutu Józefa Piłsudskiego czy Biblioteka Polska, pisze się sporadycznie, mimo że znajdują się tam bezcenne archiwa polskiej diaspory, które są źródłem wiadomości dla historyków krajowych. Przykładem postępującej współpracy badaczy są od niedawna wspólnie organizowane konferencje, nie tylko z instytucjami kultury, ale bezpośrednio z uniwersytetami krajowymi, szczególnie regionalnymi. Owocem takiej współpracy jest obecna publikacja, która powinna pogłębić wiedzę i zachęcić historyków do dalszego opracowywania wybranych monografii, znanych lub zapomnianych osobistości emigracji politycznej.

Moim skromnym wkładem do tej publikacji są opisy fascynujących kobiet, które nie doczekały się jeszcze bezstronnej monografii, choć na to zasługują. Są to osoby, których wykształcenie i kariera zostały przerwane wybuchem wojny, w konsekwencji czego podjęły się one pracy na rzecz ratowania ojczyzny. Przede wszystkim były to kobiety, które poznałam osobiście już po wojnie, w okresie mego dojrzewania. Utalentowane, odważne, bezinteresowne patriotki. Zainteresowanie losami generacji przedwojennej sprawiło, że całe społeczne życie spożytkowałam na badania dziejów ojczyzny, do której zresztą już nie wróciłam, ale nadal stanowię jeden z integralnych jej fragmentów.

1. Zofia Kossak-Szczucka-Szatkowska

Chronologicznie rzecz ujmując, najpierw muszę wspomnieć o Zofii Kossak-Szczuckiej-Szatkowskiej, przedwojennej pisarce, publicystce, działaczce katolickiej, współzałożycielce Rady Pomocy Żydom („Żegota"), uczestniczce Powstania Warszawskiego. Poznałam ją osobiście w 1947 roku w Anglii, gdzie przyjechała wraz z córką. Ja tam przybyłam z mamą i siostrą w tym samym czasie z Indii. Jako bezpaństwowi uchodźcy, wraz z ojcem i stryjem osiedliliśmy się w Kornwalii, hrabstwie rolniczym w południowo-zachodnim rejonie Anglii. Chęć powrotu do przedwojennego stylu życia była oczywista. Oficerowie ze skromną odprawą wojskową, z pomocą wysokich kredytów hipotecznych kupowali do spółki zaniedbane po wojnie farmy. Z powodu braku doświadczenia

rolniczego, nieznajomości klimatu i gleby oraz niedostatku narzędzi, gospodarstwa nie okazały się wielkim sukcesem. Nasze sąsiedzkie, wiejskie życie opisuje szczegółowo pani Zofia we *Wspomnieniach*[1]. Łączył nas ten sam los, a przyjaźń zawiązywała się w czasie spotkań po niedzielnej mszy świętej odprawianej w uroczym kościółku w miasteczku Launceston. W okresie dni świątecznych zapraszani byliśmy na poczęstunek na farmę w Trossel. Nie były to „sejmiki", lecz zjazdy farmerskie, na których wymieniano się doświadczeniami. Nie przypominam sobie, by literatura czy polityka rządu polskiego w Londynie wiodły prym w tych dyskusjach. Najmilsze wspomnienia mam z pierwszego obozu harcerek drużyny Wisła z Londynu, która obozowała w Trossell. Właśnie tu po raz pierwszy nauczyłam się pieśni z Powstania Warszawskiego, a wszystko to dzięki Jadzi Chruściel, która wówczas przybyła z kraju wraz z rodziną. Gorączkowo uczyłam się słów i czułam tęsknotę za – nieznanym mi przecież – krajem. Ognisko kończyło się wzruszającą gawędą o Szarych Szeregach i rzewną pieśnią harcerską:

> Po całej Polsce o tej godzinie palą się wachty i sypią skry – z tysiąca piersi jedna pieśń płynie, harcerskie myśli, harcerskie sny. Mienią się złotem krwawe płomienie, my z nimi płyniem – hen w nieba próg. Palą się serca, snują marzenia i błogosławi Harcerstwu Bóg.

Pamiętam, że pani Zofia spędzała dużo czasu przy swym biurku w pokoju na pierwszym piętrze. Wtedy należało zachować ciszę, co było trudne, szczególnie gdy bawiłam się z ulubionymi trzema, czarnymi jak heban, spanielami, nazwanymi przez panią Zofię Budrysami. Jeden, z metrową proweniencją rodową, sprezentowano mojej starszej siostrze. Do obiadu, przygotowywanego przez panią Różańską, współtowarzyszką z powstania, zasiadało grono wspólników i pracowników.

Wyjazd do polskiego gimnazjum i liceum Marii Curie-Skłodowskiej w Grendon Hall w Buckingshire przerwał mi domowe życie. Byłam jednak szczęśliwa, miałam wreszcie polskie koleżanki i polskie książki. Radość była tym większa, że znałam ich autorkę. Mam na myśli między innymi powieści przedrukowane w Jerozolimie przez Delegaturę Ministerstwa Edukacji: *Krzyżowcy, Bez oręża, Legnickie pola, Dziedzictwo*, *Rok polski* (wydany o wiele

[1] Z. Kossak-Szczucka-Szatkowska, *Wspomnienia z Kornwalii 1947–1957*, Kraków 2008.

później, nakładem wydawnictwa katolickiego Veritas w Londynie). Ta ostatnia służyła mi w dalszych latach w urządzaniu uroczystości narodowych, przypominających dawne tradycje i gawędy polskie, nikomu dziś już nieznane. Pieczę nad szkolną biblioteką miał profesor łaciny Paweł Szendzielorz, zwany Pawełkiem, który nas pilnował, byśmy nie czytały tzw. zakazanej literatury – Żeromskiego czy Piaseckiego.

To myszkowanie w książkach, zwłaszcza historycznych, pozostało we mnie do dziś. Szukając odpowiedniego materiału do artykułu, zajrzałam do zbiorów archiwalnych Studium Polski Podziemnej, sprawdziłam w katalogu, czy oprócz bezcennych zbiorów prasy podziemnej mamy coś na temat Zofii Kossak-Szczuckiej. Okazało się, że w zespole *Relacje Iranka Osmeckiego* jest jej ciekawy maszynopis z 15 sierpnia 1953 roku, a w nim ręczna nota Osmeckiego z 20 listopada 1962 roku o pisanym przez nią po polsku maszynopisie dla reportera brytyjskiego (bez podania nazwiska), z przebiegu jej pracy w Podziemiu 1939–1944. Osmecki pisze, że jedynym Anglikiem, z którym mógł rozmawiać na tematy wydawnicze, był Harry Stone. Pytanie kluczowe: czy ten maszynopis był przetłumaczony i wydany? Warto, aby ktoś z młodszych historyków się tą kwestią zainteresował. Abstrahując od prośby Anglika, trzystronicowe wspomnienia pani Zofii są ważne i ciekawe, mimo jej orzeczenia: „Nie posiadając żadnych materiałów, spisuję po prostu to tylko, co mi w pierwszej chwili przychodzi na myśl”[2].

Pani Zofia wspomina pierwsze pisma, w których ogłaszała artykuły. Rozpoczyna tę opowieść od „Polska Żyje”, periodyku założonego przez pisarza i muzykologa Witolda Hulewicza. Tu publikowała do końca roku 1940, kiedy to Hulewicza aresztowano i stracono. Pismo ukazywało się wraz z „Biuletynem Informacyjnym” o profilu wojskowo-politycznym, natomiast „Polska Żyje” miało charakter literacko-propagandowy. Po śmierci Hulewicza redakcję przejął jeden z pracowników oraz pani Zofia. Do tego periodyku dołączono pisemko dla młodych „Orlęta”, które wychodziło w dwudziestu tysiącach egzemplarzy.

Kossak-Szczucka pisywała też sporadycznie do pisma „Znak” i krótko do pisma „Pług i Miecz”. Gdy, po śmierci ks. Peplusa, redakcję objął tam ks. Stefan Bełch, pismo zmieniło ideowy charakter, stając się obce dla pisarki.

[2] Studium Polski Podziemnej SPP, Archiwum AK w Londynie, Relacje B1.

Broszura pani Zofii pt. *Pius XII wobec wojny i sprawy polskiej* wyszła nakładem „Szańca". W tym czasie powstał „Komitet Słowiański" dążący do naprawiania błędów historycznych i nawiązania współpracy z narodami słowiańskimi: Ukraińcami i Czechami, szukając z nimi porozumienia. Jednak na dłuższą metę nic z tego nie wyszło. Co parę tygodni pani Zofia opracowywała „wiązankę faktów" dotyczącą niemieckiego terroru, opis ten był przesyłany do radia watykańskiego poprzez włoski konsulat w Warszawie, który wkrótce przeniesiono w inne miejsce i ta droga kolportażu się urwała. Myśl, jaki ma obrać kształt Polska po odzyskaniu niepodległości, nurtowała wiele umysłów. Pisarka wraz z paroma wybitnymi prawnikami i socjologami należała do zespołu redakcyjnego, któremu przewodniczył mecenas Pachnowski. Jej rola polegała na „pilnowaniu, by zasady katolickie i kulturalne były honorowane". Niestety i z tej pracy, jak pisze pani Zofia, „pozostał popiół". Z końcem grudnia 1940 roku nastąpiła generalna „wsypa" pisma „Polska Żyje", którego już nigdy nie wznowiono.

W 1941 roku powstał Front Odrodzenia Polski składający się z kilku ugrupowań katolickich. Odbyły się rozmowy w sprawie organizowania pisma „Młodzi Socjaliści". Pytano, czy współpraca między katolicyzmem a socjalizmem jest możliwa, oczywiście przy zachowaniu uczciwości i dobrej woli obu stron. Okazało się, że mimo wysokiego poziomu debaty, wynik był negatywny. Front wydawał broszurę „Prawda", do której pani Zofia pisała artykuły, między innymi: *Jesteś Polakiem*; *Pod dyktandem Berlina*; *Niszczyciele*; *Nieuleczalni*; *W piekle; Golgota; Sprawiedliwie* oraz *Protestujemy* (odezwa w sprawie eksterminacji Żydów, która dała początek akcji ich ratowania). W *Dekalogu* umieszcza emocjonalne stwierdzenia skierowane do ludzi, którzy mieli poświęcić wszystko dla ojczyzny[3].

Front Odrodzenia Polski (F.O.P.), który wydawał też inne broszury, takie jak: *Rodzina*, *Koniec Trzeciej Rzeszy*, *Ojciec św. Pius XII*, utrzymał się aż do Powstania Warszawskiego. Powstała ponadto Komisja Walki Cywilnej, dla której również pracowała pani Zofia. Ponadto F.O.P. organizował odczyty i dyskusje, jeden z nich wygłosił Jan Karski, który mówił o szkolnictwie angielskim. Powstała też „Unia", organizacja skupiająca wybitnych ludzi. Pani Zofia była dumna, że znalazła się w ich zarządzie.

[3] J. Jurgała-Jureczka, *Zofia Kossak i jej interpretatorzy. Uproszczenia, nieporozumienia, nadużycia*, „Tygodnik Powszechny" 1998, nr 37 (13 września).

W roku 1942 powstała organizacja o nazwie S.O.S., w skład której weszło 27 mniejszych organizacji. Była ona apolityczna, ale nie na długo. Niektóre z jej działań niosły śmierć. Odnośnie akcji ratowania Żydów – pani Zofia wzięła w niej udział, ale nie opisała tego we wspomnianym liście do Anglika. Pisze natomiast o Delegaturze Rządu na Kraj, która powołała zespoły mające opracowywać przyszłe formy szkolnictwa oraz działalność kulturalną. Nie trwało to jednak długo, mimo tego, że były to poczynania tajne, wszystkim zaangażowanym w działalność podziemia groziło śmiertelne niebezpieczeństwo. Jesienią 1943 roku pani Zofia została aresztowana i wywieziona do Oświęcimia. W swych wspomnieniach pisze: „wydobyto mnie z więzienia tuż przed powstaniem, w którym brałam czynny udział. Powstanie zakończyło walkę podziemną".

2. Janina Płoska

Drugą osobą, którą poznałam bliżej, była kpt. Janina Płoska. Działała ona w Wojskowej Służbie Kobiet (WSK), brała udział w Powstaniu Warszawskim, więziono ją następnie w oflagu Oberlangen. Po oswobodzeniu i emigracji do Anglii w 1946 roku – objęła funkcję dyrektorki mojego gimnazjum.

Gimnazjum powołano do życia w lutym 1941 roku. Szkoła mieściła się wówczas w pałacu szkockim Scone Palace, gdzie niegdyś koronowali się królowie szkoccy. W roku 1942 przeniesiono ją do innego gmachu, dworu szkockiego Dunalastair House w pobliżu miasta Perth. Szkoła liczyła wówczas 56 uczennic, głównie dorastających panien z rodzin pracowników ministerialnych rządu polskiego, który w połowie roku 1940, po upadku Francji, przybył do Szkocji. W 1948 roku szkołę ponownie przeniesiono, tym razem blisko Londynu, do trzeciej nobliwej rezydencji, Grendon Hall, która funkcjonowała w czasie wojny jako stacja nadawcza i podsłuchu dla rządu brytyjskiego. Obsługiwali ją też Polacy z Batalionu Łączności sztabu Naczelnego Wodza. Salony i pokoje służyły nam jako klasy, sypialnie mieściły się w powojskowych barakach i dawnych czworakach na tyłach ogrodu.

Mieliśmy wspaniałych nauczycieli z przedwojennych przodujących szkół, takich jak Liceum Krzemienieckie czy Chyrów, a także szereg wykładowców uniwersyteckich, z jednym wyjątkiem – fizyki uczył nas pilot z polskiego dywizjonu 301, Lucjan Pindor. Dla panien z AK przybyłych do Anglii po upadku powstania w klasie licealnej kontynuowano nauczanie według przedwojennego

programu, co dawało szansę ukończenia nauki i zdobycia opóźnionego świadectwa dojrzałości (dużej matury) w wieku na przykład 22 lat! Dla dziewcząt z mego pokolenia zastosowano programy angielskie. Zaczęłyśmy pospiesznie uczyć się języka angielskiego, ale nadal rozmawiałyśmy między sobą tylko po polsku. W szkole wszystko było jak w zegareczku, pod surowym i sprawnym okiem dyrektor Janiny Płoskiej, pseudonim „Rakieta", zwanej przez nas Dyrą; ona z kolei wołała na nas „dziewuszki"[4].

O jej brawurowym życiu podczas powstania bardzo mało wiedziałyśmy, co może tłumaczyć moje poszukiwania w archiwach AK, gdzie odnalazłam jej rękopis pisany w 1970 roku o wojskowej organizacji kobiet. Zgodnie z jej informacjami, już w listopadzie roku 1939 powstało w kraju około 130 tajnych organizacji pełniących różnorodne funkcje, od ratowania zbiorów muzealnych po tajne nauczanie w domach i warsztatach. Kobiety wchodziły do organizacji bez rozkazu, a często bez wiedzy dowódców oddziałów, zakopywały broń. Tak powstawały obszary, okręgi i obwody, przygotowywane na okres walki otwartej. Jestem przekonana, że więcej materiału o tej wyjątkowej postaci jeszcze się znajdzie[5]. Janina Płoska rodziła się w Płocku w 1905 roku. Była absolwentką filologii polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, pracowniczką Biblioteki Krasińskich, nauczycielką w Liceum Handlowym. Podczas wojny uczestniczyła w tajnym nauczaniu. Była też żołnierzem AK (pseudonimy „Urszula" i „Rakieta"), referentką Wojskowej Służby Kobiet Obwodu Śródmieście. Brała udział w Powstaniu Warszawskim, a po jego upadku została zesłana jako jeniec do obozu Oberlangen. Oto bogata lista działań charakteryzujących tę kobietę. Pochowana została w roku 1990 na cmentarzu walijskim Wrexham.

3. Wanda Gertz

Płoska, opisując kobiety działające w dywersji, wspomina wyjątkowo interesującą postać: Wandę Gertz, pseudonim „Lena". Była to łączniczka i sekretarka Kwatery Głównej ZWZ, organizatorka Oddziału Kobiet, dywersji i sabotażu zwanego „Dyskiem" oraz wywiadu wojskowego dla Kedywu. Widziałam ją po raz pierwszy na zebraniu Stowarzyszenia Polek w Londynie. Proszono ją,

[4] *Niezwykła szkoła na wygnaniu 1941–1951 / A Remarkable School in Exile: 1941–1951*, red. F. Migdała-Leduchowicz, E. Nowicka-Knapczyk, London 2003.

[5] SPP Relacje B1/887, rękopis „Wojskowa Służba Kobiet w AK", 8/2/1970 r.

by opisała swą długoletnią pracę. Tak w swych wspomnieniach opisała ona to wystąpienie: „mam mówić o udziale kobiet w walkach o niepodległość Polski… w stylu niemal telegraficznym, a przecież temat tak ważny wymaga monografii, nie zaś 10-minutowego wystąpienia". Przyznam, że każdy kto podejmuje ten temat, boryka się z podobnym dylematem. Wartości patriotyczne przekazał jej ojciec, który brał udział w dwóch powstaniach. Córka poszła w ślady ojca i poświęciła 30 lat życia walce o wolność ojczyzny. Warto jednak, choćby w skrócie telegraficznym, nakreślić charakterystykę tej wspaniałej kobiety.

Pani Gertz karierę żołnierską rozpoczęła w drużynie im. Emilii Plater, potem była w Komitecie Pomocy Sanitarnej oraz uczestniczyła w akcji ekwipowania Batalionu Warszawskiego Legionów. Mimo zakazu przyjmowania kobiet, Wanda, w męskim przebraniu, została przydzielona do 1 Pułku Artylerii i Brygady Legionów, a w 1916 roku służyła jako kanonier. Po odzyskaniu niepodległości, w grudniu 1918 roku, przydzielona została do Milicji, a po wybuchu wojny polsko-bolszewickiej wróciła do służby liniowej. Brała udział w walkach o Wilno, Grodno, Białystok i Warszawę. Została odznaczona Krzyżem Walecznych i mianowana na podporucznika. Pracowała w oddziale żeńskim Związku Strzeleckiego w Warszawie, była także sekretarką marszałka Józefa Piłsudskiego. W 1938 roku dekretem Prezydenta RP i zatwierdzeniem przez Sejm uchwalono nową ustawę o powszechnym obowiązku wojskowym, która uwzględniła ochotniczą i pomocniczą służbę kobiet. Służbą tą miała kierować kpt. Wittekówna, członkini klubu starszych instruktorek. Była to wymarzona okazja dla doświadczonej osoby, jaką była panna Gertzówna[6].

Rozporządzenia wykonawczego nie zdołano opracować przed wybuchem wojny we wrześniu 1939 roku. Kobiety jednak były zaangażowane w pełnieniu nie tylko służby sanitarnej, administracyjnej, oświatowej, ale także wartowniczej i w łączności. Wkrótce zostały przyjęte do pracy konspiracyjnej, która polegała na takich między innymi działaniach, jak: obsługa skrzynek pocztowych, opieka nad skoczkami, udział w pracy wywiadowczej i kontrwywiadowczej, opieka nad więźniami politycznymi oraz prace kurierskie za granicę. Dopiero w 1943 roku gen. Rowecki nadaje depeszę do gen. Sikorskiego o potrzebie zmiany kwalifikacji służby kobiet w wojsku, wysyłając swą emisariuszkę Elżbietę Zawacką ps. ZO do Londynu. Nie spotkała się ona

6 SPP, TP1: Teczka Personalna Wandy Gertz, RELACJE B1 /1275/1.

z Sikorskim, tylko z gen. Kukielem, który aprobował istniejący stan rzeczy w kraju, gdzie kobiety na równi z mężczyznami pełniły służbę wojskową. Miałam to szczęście, że podczas pracy w komitecie polsko-brytyjskim do zbadania wkładu polskiego wywiadu w czasie wojny odnalazłam kartotekę dokumentów brytyjskich o Zo-Zawackiej i jej niesamowitych wyczynach[7].

Wanda Gertz natychmiast zgłosiła się do Służby Zwycięstwu Polski (SZP), obejmując funkcję komendantki Obwodu LAS. Następnie w Warszawie zorganizowała najbardziej niebezpieczny kobiecy oddział dywersji i sabotażu zwany DYSKiem. W maju 1942 roku dokonano pierwszego sabotażu, w którym brały udział 2 patrole (Akcja Wieniec), wysadzając dwa pociągi pod Dęblinem i Radomiem. Do tej kobiecej grupy sabotażowej należał także wywiad wojskowy i rozpoznawczy dla Kedywu. Uczestniczki robiły zdjęcia obiektów przeznaczonych do zniszczenia, rozpoznawały lotniska niemieckie i koncentrację wojska, przecinały druty telegraficzne biegnące do Berlina. Niestety, były też straty w ich szeregach, ginęły kobiety o wielkiej odwadze na miarę Krzyża Walecznych i Zasługi[8].

Udział Wandy Gertz ps. LENA w Powstaniu Warszawskim to temat na osobną książkę, mogącą uchwycić niesamowicie otwartą walkę na śmierć i życie. W DYSKu pozostaje zaledwie 30 kobiet i dlatego przechodzą one do oddziału BRODA 53. Biorą udział w kolejnych walkach na Woli, skąd przechodzą na ulicę Okopową, gdzie wraz z patrolem męskim ZOŚKA dostają zadanie wybicia dziury w murze otaczającym getto. Ponownie zmieniają miejsce postoju i biorą udział w walkach na ulicy Długiej. Następna kwatera DYSKu to Franciszkańska i przedostanie się na Miodową, by ratować rannych. Z kolei zmiana postoju na ul. Freta, gdzie czekano na dalsze rozkazy. Sytuacja była ciężka, zdecydowano więc o połączeniu się z oddziałem ZOŚKA i wspólne przebicie się do Ogrodu Saskiego. Wanda Gertz opisuje te walki w swych wspomnieniach:

> Skaczemy w gruzy, w jakiejś ulicy pod szalonym ogniem c.k. Próbujemy się przepchać przez piwnice zawalone stosami żelaza. Tłok nieprzytomny, przejścia nie

[7] TNA, HS4/278, HS9/1635/3; SPP Relacje B1/5018/1.

[8] *Polskie Siły Zbrojne w II wojnie światowej*, red. S. Lityński i A. Sawczyński, T. III: *Armia Krajowa*, Londyn 1950, s. 469-470.

ma, chcemy wyjść okienkiem piwnicznym, ale Niemcy trzymają je pod kulami. Dwóch chłopców z ZOŚKI przeskakuje przejście i strzelają do Niemców. Z kamieni ustawiają osłonę i czołgają się na drugą stronę. Jesteśmy w jakimś ogrodzie, w budynku zapchanym po brzegi nieprzytomnymi ze strachu ludźmi. Wyprowadzam swój oddział. Wiem, że JAN nie żyje, prawdopodobnie JERZY też zabity. Idziemy na tyłach ul. Długiej na spotkanie z RADOSŁAWEM (ppłk. Jan Mazurkiewicz), który jest ranny i podpisuje przepustki na przejście przez kanały. Powstaje bijatyka o broń, której nikt nie chce oddać. Oddział odchodzi do kanału rozbrojony. W kanale tłum. Linki i druty służą do utrzymania łączności, jeden zatyka sobą właz, łączność jest zerwana. Natykam się na białą postać, jest to obandażowany chłopak z ZOŚKI, który się zabłąkał i wraca, okazuje się, że idziemy w złym kierunku. Woda zaczyna sięgać nam po ramiona. Płyną po niej trupy. Zaczynają się początki halucynacji. Nad ranem wychodzimy z kanału na ul. Warecką. Idziemy na kwaterę na Powiśle do MIRY, komendantki W.S.K., aby się umyć i przespać. Mam gorączkę i mam rozkaz odejścia na Czerniaków, dwie dziewczyny z DYSKu poległy. 10 września komunikacja z Czerniakowem przerwana, zostajemy w Śródmieściu. Tam dostaję rozkaz pójścia do niewoli. Mam zamiar wyjść z Warszawy z ludnością cywilną[9].

Powstanie upada. 5 października 1944 roku, w szary, ponury poranek dwa tysiące kobiet-żołnierzy Armii Krajowej wychodzi wraz z innymi oddziałami do niewoli. Prowadzi je Wanda Gertz, awansowana 24 września 1944 roku na komendantkę wszystkich kobiet idących do niewoli. Przechodzi następnie kolejno obozy jenieckie w Lamsdorf, Muhlberg, Mohlsdorf i Blankenheim, gdzie trwają jeszcze walki cofających się Niemców z oddziałem kanadyjskim. 12 kwietnia 1945 roku delegacja kobiet z obozu w Oberlangen wywiesza na bramie białą flagę na znak poddania się, by w dzień później, po wyzwoleniu obozu przez Polaków, zawiesić tam biało-czerwoną flagę na maszcie.

W krótkim czasie obóz nabrał charakteru ściśle wojskowego. Wanda przewodziła swemu zgrupowaniu, utrzymując je w karności. Dzięki tym zabiegom, przy 1 Dywizji Pancernej zostaje utworzony drugi batalion PWSK (Przysposobienia Wojskowego Służby Kobiet). To właśnie tutaj, na terenie

[9] Fundacja gen. E. Zawackiej, materiały wandy Gertz, Syg. 89/WSK. *Słownik biograficzny kobiet odznaczonych*, Torun 2004.

Niemiec, utworzono Oddział Komisji Weryfikacyjnej (KW) dla żołnierzy AK, mężczyzn i kobiet, któremu przewodniczyła mjr. Wanda Gertz. Należy dodać, że dokumentacja ta jako zespół KW tworzy dziś unikatowe archiwum Studium Polski Podziemnej w Londynie[10].

Po przybyciu do Anglii nasza bohaterka pracuje fizycznie i oddaje się działaniom natury społecznej. Wydaje *Okólnik*, w którym przedstawia ważne wytyczne:

> Nie wolno nam żyć z dnia na dzień nieświadomie. Zbyt wielkie, choć może ciężkie i trudne idą chwile, i zobowiązuje nas to, że wywodzimy się z jednego z najpiękniejszych czynów polskich, Armii Krajowej, że honor żołnierski to poczucie godności osobistej człowieka, to wysoki poziom ideowy i etyczny. Musimy trwać na tym poziomie, iż przebywamy wśród obcych, którzy naszą miarą mierzyć będą wartość Polek i wartość Polski. [...]
>
> Wielotysięczne rzesze polskie znalazły się poza granicami kraju. Część wraca do Kraju, których wzywają rodziny, i ci, którzy utracili wiarę w możność odzyskania niepodległości. Wreszcie ci, dla których doktryna społeczna ważniejsza jest od niepodległości. Niech każdy z nas przypomni sobie wyrzeczone z ręką złożoną na krzyżu „Ojczyźnie mej Rzeczpospolitej wiernie służyć i o wyzwolenie jej walczyć aż do ofiary życia". Ofiara z życia to nie tylko śmierć na polu walki, to również, gdy potrzeba, wyrzeczenia się spraw osobistych dla Ojczyzny[11].

Przez następne 12 lat na obczyźnie mówiła całą duszą i sercem, że chciałaby jeszcze, choć na krótko, znaleźć się na ziemi polskiej, przejść ulicami Warszawy, tej ukochanej, i odetchnąć powietrzem rodzinnego miasta.

Wanda Gertz zmarła w Londynie 15 sierpnia 1958 roku. W kaplicy zebrali się przedstawiciele Związku Żołnierzy Armii Krajowej i przyjaciele. Modły odprawiał biskup Kościoła Ewangelickiego Władysław Fierla. Żegnali zasłużoną kobietę, chyląc głowy, generałowie: Tadeusz Bór-Komorowski, Michał Tokarzewski, Tadeusz Pełczyński, przewodniczący Rady Związku AK Kazimierz Sawicki, prezes Zarządu RADWAN Pffeifer oraz Koło Ko-

[10] SPP Londyn, Relacje B1 nr. 1275/1.

[11] SPP Kolekcja 14; Kol. 55 Haliny Martinowej, kopia życiorysu pisanego przez Wandę Gertz w 1945 r.; *Dziennik Personalny MSW*, Londyn.

biet Żołnierzy, pani Aleksandra Piłsudska, płk. Kazimierz Iranek-Osmecki oraz Kordian Zamorski, kanclerz Orderu Polonia Restituta, którym Wanda Gertz została odznaczona pośmiertnie. Wcześniejsze jej odznaczenia to: Virtuti Militari V klasy, Krzyż Niepodległości z Mieczami, pięciokrotny Krzyż Walecznych, Krzyż POW i Złoty Krzyż Zasługi z Mieczami. Prochy wróciły do Polski. Według swego życzenia spoczywa na cmentarzu Wojskowym (dziś Komunalnym) w Warszawie w Kwaterze Powstańców, wśród kolegów i towarzyszy broni[12].

4. Halina Szymańska

Równie ważną rolę odegrały kobiety, które brały udział w konspiracji. Były to kurierki i agentki polskiego wywiadu kursujące lub zrzucone na tereny okupowanej Europy. Agentki podlegały albo kontroli polskiego wywiadu (Oddział II), tak było w przypadku Haliny Szymańskiej, albo brytyjskiego wywiadu SOE (Special Operations Executive), któremu podlegała Krystyna Skarbek „Granville". Jeżeli chodzi o pracę propagandową, przodowała tutaj Krystyna Marek, której dokonania wojenne wyznaczają klamrę dla mego artykułu. Dodam, że prócz sensacyjnych wiadomości, ukazujących się w prasie o Krystynie Skarbek, stosunkowo mało powstało o niej tekstów monograficznych, książkowych. Jej współpraca z brytyjską organizacją dywersyjną SOE polegała na koordynacji wszystkich akcji sabotażowych w krajach okupowanych przez Niemcy, szczególnie we Francji, Grecji czy na Węgrzech. Działalność Skarbek była nietypowa, gdyż nie miała ona bezpośredniego kontaktu ze strukturami polskiego podziemia, lecz za pośrednictwem polskiego Oddziału VI Sztabu Naczelnego Wodza w Londynie.

O Halinie Szymańskiej, żonie przedwojennego *attache* wojskowego płk. Antoniego Szymańskiego przy Ambasadzie Polskiej w Berlinie, w ogóle się nie pisze. Jedyna publikacja wyszła spod pióra Józefa Garlińskiego, natomiast *Raport Polsko-Brytyjski* wydany w 2005 roku poświęca jej zaledwie kilka zdań[13]. W 2003 roku, na zaproszenie Klubu im. Roweckiego, wygłosiłam od-

[12] Nekrolog i artykuł w „Dzienniku Polskim i Dzienniku Żołnierza*",* 8/1958 r.

[13] J. Garliński, *Szwajcarski korytarz*, Paryż 1987; *Polsko-brytyjska współpraca wywiadowcza podczas II wojny światowej, ustalenia Komisji Historycznej*, t. I, Warszawa 2004, s. 61, 156, 485.

czyt o Szymańskiej, oparty wyłącznie na materiałach z archiwów brytyjskich. Niestety, odczyt mój nie doczekał się publikacji[14].

W prasie Szymańska pojawia się w dość dwuznacznym ujęciu, lekko podejrzana jako pośredniczka agenturalna między szefem Abwery, Admirałem Canarisem a wywiadem polskim (Oddział II), który z kolei pełnił rolę pośrednika wobec wywiadu brytyjskiego Secret Intelligence Service (SIS). Z braku zachowanych dokumentów, związek tej pary jest niejasny, ale nic nie wskazuje, żeby łączyło ich coś więcej niż przyjaźń. Okres najbardziej ciekawy to wizyta Szymańskiej wraz z kpt. Szczęsnym Choynackim w sztabie Naczelnego Wodza w Paryżu w styczniu 1940 roku, gdzie padła propozycja współpracy na rzecz wywiadu polskiego. Według instrukcji, jaką otrzymała od tymczasowego szefa „dwójki" płk. Tadeusza Wasilewskiego i jego zastępcy płk. Stanisława Gano, miała wykorzystać przyjaźń z Canarisem. Gano był odpowiedzialny za linię komunikacyjną z szefem wywiadu brytyjskiego, komandorem Wilfredem Dunderdale (pseudonim „Wilski").

W przedwojennym Berlinie brytyjski korespondent Ian Colvin miał dużo kontaktów, do grona których należała pani Szymańska. Zdołał od niej wyciągnąć wiele relacji na temat Canarisa. To dzięki niemu Szymańska wraz z małoletnimi córkami wyjechała do Szwajcarii, gdzie kilkakrotnie Canaris ją odwiedzał, przekazując jej tajne informacje podczas towarzyskich rozmów. Dotyczyły one głównie frontu wschodniego i sił niemieckich. W archiwach wywiadu brytyjskiego zachowały się meldunki nadawane z Berna do Londynu, opatrzone kryptonimem „Warlock" albo „W", które niezwłocznie były przekazywane SIS (Secret Intelligence Service) z informacją: „Special importance attaches to them and they should be treated with special secrecy"[15].

Drugi zaufany agent SIS, Holender Frederick Vanden Heuvel, stacjonujący w Genewie, nawiązał kontakt z Szymańską, przyznając jej innego agenta „Z2", Anglika, Charlesa Buchanan-Kinga, który nadzorował i opiekował się nią aż do jej wyjazdu do Londynu w 1946 roku. W roku 1980, na prośbę Józefa Garlińskiego,

[14] E. Maresch, *Najlepsi gracze wywiadu*, referat. Źródła: The National Archives (TNA) ADM 223/ 838; HW 14/18; Instytut Polski i Muzeum im. gen Sikorskiego A.XII.24/1. 12.VII.; E.H. Cookridge, Gehlen *Spy of the Century,* Bew York 1971, Gisevius Hans Bernd, *Bis Zumbittern Ende*, 1949; Ian Colvin, *Chief of Intelligence*, London 1951.

[15] TNA, ADM 223/ 838 ; HW 14/18; Instytut Polski i Muzeum im. Gen. Sikorskiego, A XII 24/1 i 12 VII.

znanego historyka okresu II wojny światowej, Szymańska nagrała wspomnienia na taśmie, które później wyszły w druku we Francji w 1987 roku pt. *Szwajcarski korytarz.* King po wojnie żył dostatnio w Hong Kongu i zmarł stosunkowo niedawno (2002). Odszedł ostatni świadek szwajcarskiej siatki, do grobu zabierając ze sobą tajemnice o Szymańskiej. Może po trzydziestoletniej przerwie archiwa brytyjskie odtajnią jego osobistą teczkę i jakiś entuzjasta z Polski, czytający te słowa, napisze historię tej fenomenalnej kobiety[16].

5. Krystyna Skarbek

Odmienną niż Szymańska rolę odegrała Krystyna Skarbek, córka zubożałego arystokraty Jerzego Skarbka, której matka, z domu Goldfeder, była córką warszawskiego bankiera. Matka odegrała większą rolę w życiu Krystyny niż ojciec, obie zresztą przeszły gehennę w okresie wojennym. W roku 1938 Krystyna poślubiła Jerzego Giżyckiego, miłosnika antropologii, pisarza i dyplomatę, który miał objąć stanowisko w Addis Abbebie w Abisynii. Z wybuchem wojny oboje zdecydowali się na powrót do Europy. Dotarli do Londynu i zgłosili się do brytyjskiej tajnej organizacji dywersyjnej, późniejszej SOE (Special Operations Executive), która miała koordynować wszystkie akcje sabotażowe na terenie Europy. Krystyna Skarbek miała przed wojną renomę brawurowej osoby, pisano o niej w szeregu czasopism polskich i brytyjskich, dlatego tak trudno uchwycić jej prawdziwe osiagnięcia w okresie wojennym. Należało odczekać długie lata, by archiwa brytyjskie zostały udostępnione. Mój artykuł w języku polskim o Skarbek, podobnie jak o Szymańskiej, oparty jest prawie wyłącznie o dokumenty brytyjskie[17].

Mając pewne kontakty z sir Robertem Vansittartem, Sekretarzem Stanu Foreign Office, oraz oficerem wywiadu brytyjskiego SIS (Special Intelligence Service) G.F. Taylorem, Jerzy Giżycki otrzymał przydział do Istambułu, natomiast Krystyna udała się do Budapesztu w celu przetarcia szlaków kurierskich do Polski oraz przemycenia materiałów propagandowych i przekazania tam radioodbiornika. Najbardziej odpowiadała jej rola kurierki, gdyż znała Tatry

[16] J. Garliński, *Szwajcarski korytarz,* Paryż 1987*;* I. Colvin, *Chief of Intelligence*, London 1948; Ch. B. King, nekrolog z czasopisma „The Daily Telegraph" z dn. 8.11.2002 r.

[17] E. Maresch, *Nota biograficzna Krystyny Skarbek*, 2003, TNA, ref. HS4/286.

i tamtejszych przewodników górskich. Jej pierwsza wyprawa do Polski odbyła się w lutym 1940 roku. Prawdopodobnie namawiała wtedy matkę do wyjazdu, niestety bez powodzenia (matkę stracono w Auschwitz w 1942 roku). Nie ma tu miejsca aby pisać o jej brawurze i poświęceniu podczas wielokrotnego przekraczania granicy i o ważnych obserwacjach transportu niemieckiego na Dunaju[18].

Z raportów Krystyny wynika, że wraz z drugim Polakiem, Andrzejem Kowerskim, byli aresztowani na Węgrzech, ale dzięki pomysłowości Krystyny, która znała tam ambasadora brytyjskiego sir Owena O'Malley'a (późniejszego ambasadora brytyjskiego przy rządzie polskim w Londynie), zostali uwolnieni. Krystyna podejrzewała Brytyjczyków o nieprzekazywanie jej raportów do Londynu. Okres pobytu w Budapeszcie był dla niej trudny, pełen oskarżeń i podejrzeń zarówno ze strony brytyjskiej, jak i polskiej[19].

W polskim wywiadzie narodziła się niechęć do Skarbek i Kowerskiego. W Kairze ppłk Mercik, szef Oddziału VI, kwestionował ich motywacje oraz bezpieczeństwo pewnych operacji podejmowanych przez tę parę entuzjastów, będących na usługach Anglików. Uważano, że nie posiadali oni talentu konspiracyjnego, stąd zapadła decyzja wysłania jej na kurs radiotelegrafii i spadochroniarski, zaś jego na szkolenie dla skoczków. W kwietniu 1944 roku proponowano wysłanie Krystyny do operacji sabotażowej w południowej Francji z uwagi na jej znajomość języka i kraju. Zrzucona została z Algieru do Vercours, aby mogła dołączyć do zgrupowania Maquis. Przeszła pieszo linię frontu dwukrotnie na teren włoskich Alp. W końcowej fazie wojny kontaktowała się z Polakami, przymusowo wcielonymi do Wehrmachtu, namawiając część z nich na przystąpienie do partyzantki i dołączenia do Drugiego Korpusu we Włoszech[20].

Trzecim aktem wielkiej odwagi Krystyny było uwolnienie z więzienia swego szefa narodowości belgijskiej, ppłk. Francisa Cammaerts, którego była zastępczynią. Wraz z dwoma innymi został on aresztowany 13 sierpnia 1944 roku przez Gestapo, a wyrok śmierci miał być wykonany kilka dni później. W wielkiej desperacji udało się Krystynie wyprowadzić w pole stojącego na

18 TNA, HS4/ 286.

19 TNA. HS9/612.

20 Tamże, HS4/291; P. Howarth, *Undercover*, London 1980.

straży Niemca, wmawiając mu, że armia amerykańska jest już blisko i niebawem ma nastąpić bombardowanie. Przedstawiła się jako bratanica gen. Montgomery. W swym raporcie z 22 października 1944 roku Cammaerts opisuje niesamowitą odwagę Krystyny i spryt, z jakim zdołała ona przeprowadzić całą operację[21].

SOE miało w planie zrzucenie Krystyny w okolice Homolje na Węgrzech, by dowiedziała się, czy tamtejsi Polacy byliby gotowi brać udział w zrzutach do Polski w ramach operacji Bardsea. Jednak operacji tej zaniechano. W oczekiwaniu na stosowną akcję, nadano jej honorowe obywatelstwo lotnictwa brytyjskiego WAAF, choc nie posiadała obywatelstwa brytyjskiego, George Medal i srebrny krzyż Croix de Guerre. Pośmiertnie nadano jej srebrny krzyż Virtuti Militari w 1975 roku dekretem Ministerstwa Obrony Narodowej w Polsce. Wraz z Kowerskim została pochowana na cmentarzu londyńskim Kensal Rise[22].

6. Krystyna Marek

Szóstą z kolei kobietą, która mnie zainteresowała, była Krystyna Marek. To postać niezwykle enigmatyczna, pilnie strzegąca życia prywatnego, stąd trudności w kompletowaniu danych do jej życiorysu. Dopiero po jej śmierci w 1993 roku opublikowano krótkie wspomnienie autorstwa Niny Kozłowskiej. Na konferencji zorganizowanej przez Muzeum w Rapperswilu w 2007 roku z referatem *Prywatne Archiwum Krystyny Marek w Muzeum Polskim w Rapperswilu* wystąpiła Anna Buchmann. Niestety nie obejmował on wczesnego okresu londyńskiego lat 1941–1945, co było tematem mego zainteresowania[23].

Urodziła się w Krakowie w 1914 roku w rodzinie inteligenckiej. Jej ojciec, adwokat, był posłem na Sejm, wybitnym działaczem Stronnictwa PPS; matka, lekarka, studia ukończyła w Szwajcarii. Krystyna, podobnie jak ojciec (zmarły w 1931 roku), ukończyła studia prawnicze tuż przed wojną na Uniwersytecie Jagiellońskim. Z wybuchem wojny przekroczyła granicę rumuńską, starając się przedostać do Szwajcarii, gdzie miała nadzieję podjąć wyższe studia na

[21] Tamże, HS4/ 318.

[22] Tamże, HO 382/44. Teczka personalna Krystyny Skarbek z *Home Office*, opis jej odznaczeń i aplikacji o naturalizację, którą otrzymała w 1946 r.

[23] N. Kozłowska, *Krystyna Marek*, „Kultura" 6/549 s. 132. A. Buchmann, *Prywatne archiwum Krystyny Marek w Muzeum Polskim w Rapperswilu*; artykuł wygłoszony na konferencji w Rapperswilu w 2007 r.

dawnej uczelni matki. Niestety, władze szwajcarskie odmówiły jej wizy. Wybrała drogę do Francji, gdzie przebywał rząd polski.

Dzięki przedwojennym kontaktom była czasowo zatrudniona przez nowo powstałe Ministerstwo Spraw Socjalnych w Paryżu. Po upadku Francji część Wojska Polskiego i uchodźcy polscy starali się dotrzeć do Anglii. Casablanca była największym punktem przemytu Polaków z Marsylii do Dakaru, były to transporty składające się z ok. 300 osób. Marek obrała szlak południowy, przez Maroko i Tanger, skąd pisała gorączkowe listy do Rządu w Londynie z prośbą o pomoc konsularną i pieniężną dla napływających uciekinierów starających się dotrzeć na Wyspy Brytyjskie. Informowała Londyn, że jedynie władze brytyjskie w Gibraltarze mogą udzielić pomocy[24].

Tą samą drogą Marek dotarła do Londynu z początkiem lutego 1941 roku. W Anglii zatrudniona była w Ministerstwie Informacji i Dokumentacji. Utrzymywała stały kontakt z liderami przedwojennej Polskiej Partii Socjalistycznej (PPS), Adamem i Lidią Ciołkoszami. Jako ugrupowanie polityczne na emigracji PPS miało kontakty z politykami państw obcych należących do Międzynarodówki Socjalistycznej. Z ich pomocą memoriały, które pisała w języku angielskim, docierały na forum międzynarodowe[25]. Wkrótce jej wszechstronne zdolności zostały zauważone przez ambasadora Edwarda Raczyńskiego. Potrzebna mu była kobieta do organizacji Komitetu „Pomocy Warszawie". Emeryk Czapski polecił mu Krystynę Marek jako łączniczkę, która wkrótce została awansowana na attache Ambasady Polskiej, z przeznaczeniem do pracy dyplomatycznej. Raczyński pisze o niej:

> Wyróżniała się inteligencją i aktywnością, jedna z najzdolniejszych osób, jakie zdarzyło mi się spotkać od lat, niezmordowana w swoim bojowym szturmie w obronie naszych praw i spraw podjętych nie z pobudek urzędniczych, ale ideowych[26].

W listopadzie 1942 roku gen. Sikorski otrzymał od władz brytyjskich propozycję przystąpienia do Egzekutywy Wojny Polityczno-Psychologicznej

[24] Studium Polski Podziemnej (SPP), Kolekcja 555 Lidii Ciołkoszowej, listy z Krystyną Marek 1940-1982r.

[25] Tamże. Kol. 555, Korespondencja Markównej z Ciołkoszami.

[26] E. Raczyński, *W sojuszniczym Londynie*. *Dziennik ambasadora*, Londyn 1960.

(Political Warfare Executive, PWE), do której należały różne tajne organizacje państwowe. Sikorski propozycję przyjął. Tym gestem zaczęła się akcja tzw. „Czarnej Propagandy", która podlegała trzem Ministerstwom: Spraw Zagranicznych, Informacji oraz Egzekutywie Spraw Operacyjnych (SOE), z którą współpracował Polski Oddział VI Specjalny Naczelnego Wodza.

Głównym zadaniem PWE było szerzenie propagandy wymierzonej w Rzeszę Niemiecką. Siedziba tej organizacji znajdowała się na terenie pałacu Woburn Abbey położonego w typowej angielskiej wiosce, Milton Briant, w hrabstwie Bedfordshire. Sekcję czarnej propagandy prowadził Denis Sefton Delmar, nazwany przez kolegów „Der Chef", urodzony w Berlinie w 1904 roku w rodzinie austriackiej, wykształcony w Anglii. Nadawał w języku niemieckim skierowane do jednostek Wehrmachtu walczących na frontach informacje o stratach niemieckich na morzu, bombardowaniu miast niemieckich, nieudanych akcjach itd. Audycje kończyły się sentymentalnymi pieśniami Marleny Dietrich o Lily Marlene, nagranymi na płytach z szelaku, które były przesyłane do pobliskiej stacji nadawczej o wysokich rombicznych antenach.

Polska Stacja o nazwie „Świt P1" miała inny charakter, bo jej audycje skierowane były na kraj. Zarządzali nią oficerowie Oddziału VI, Paweł Siudak i Mieczysław Thugutt. Skład personelu był ciekawy, reprezentował on ówczesne partie polityczne: Narodową Demokrację, Ludowców, Polską Partię Socjalistyczną, Stronnictwo Pracy oraz przedstawicieli wojska. Każdego dnia nadchodziły materiały do opracowania. Były to artykuły zebrane z Departamentu Propagandy i wycinki z gazet podziemia o sytuacji w kraju i o aresztowaniach. Relacje brzmiały na tyle autentycznie, że przypuszczano, iż „Świt" nadaje z Polski. Teksty były wysyłane dwa razy dziennie w piętnastominutowym komunikatach. Na inauguracji Radia „Świt" wystąpił Jan Karski, kurier z Warszawy. Wielkie poruszenie wywołała polemika z radiem ludowym „Kościuszko", którego audycje nadawano nie z Polski, ale ponoć z Taszkientu.

Władze brytyjskie były negatywnie nastawione do „Świtu" z powodu jego otwartej krytyki Związku Sowieckiego; była to wojna psychologiczna. Składały się na nią wydarzenia takie, jak odkrycie grobów w Katyniu, tragiczna śmierć gen. Sikorskiego i walki Armii Krajowej na terenach wschodniej Polski. Audycje stawały się coraz bardziej krytyczne, co z kolei powodowało, że rząd brytyjski zaostrzył cenzurę i w ostateczności „Świt" zlikwidowano

w czerwcu 1944 roku[27]. W okresie jego rozkwitu w październiku 1943 zdołano jeszcze założyć nowa sekcję radiową P2, pod nazwą „Głos Polskich Kobiet". Prowadziła ją właśnie Krystyna Marek. W tym przypadku nie wiemy, kto ją polecił na to wyjątkowo ważne stanowisko. Stacja przetrwała zaledwie siedem miesięcy. Było to szczególne wyróżnienie dla kobiety pracującej w męskim, często szowinistycznym, gronie redaktorskim. Nazwisko Marek jest zaledwie wspomniane przez niektórych kolegów ze „Świtu", jeden z nich uważał ją za kobietę o dużej inteligencji i dobrym piórze[28].

Teczki dokumentacji „Świtu" są bogate, natomiast nie zachowały się żadne dokumenty dotyczące Radia Głosu Kobiet. Nic dziwnego, że praca Marek i jej ekipy nie doczekała się monografii. Ona sama wspominała ponadto, że nie chciała pisać ani wspominać londyńskiego okresu. Podobnie stało się z jej długą i zażyłą przyjaźnią z pisarzem Jerzym Stempowskim. Ich bogata, wyselekcjonowana przez Marek korespondencja, została wydana przez londyńską Oficynę Poetów i Malarzy w 1974 roku. W jednym z listów Stempowski pisze:

> Czy myślała Pani o spisaniu pamiętników z okresu londyńskiego? [...] i niezwłocznie odpowiada sam sobie – aby pisanie wspomnień mogło spełnić swą rolę leczniczą, należy jednak porzucić wszelką myśl o użyteczności tego zajęcia, tylko z takich zamiarów powstają dobre książki. Talent gra znacznie mniejszą rolę niż sama koncepcja pisania[29].

Wielka szkoda, że ich bogaty wkład w życie emigracji jest tak mało znany w kraju.

Studiując archiwa Studium Polski Podziemnej, czy też bardziej zasobne archiwa brytyjskie, dotyczące interesującego mnie okresu 1944 roku, można wywnioskować, że dokumenty dotyczące okresu wcześniejszego, roku 1943 szczególnie, zostały, jak wiele innych, zniszczone po wojnie. Z dokumentów brytyjskich wynika, że władze brytyjskie dokładały wszelkich starań, by polska rozgłośnia zaprzestała uprawiania polityki na falach eteru, a przede wszystkim przedstawiania

27 T. Kochanowicz, *Na wojennej emigracji. Wspomnienia z lat 1942–1944*, Warszawa 1975, s. 302.

28 TNA, FO 898/225 -6 -7; FO 371/34550- i-2-5 ; CAB 121/309; FO371/39396 ; 39433; 39396.

29 J. Stempowski [Paweł Hostowiec], *Listy z ziemi berneńskiej*, Londyn 1974, s. 168.

Sowietów w negatywnym świetle, szczególnie w okresie ważnego porozumienia brytyjsko-sowieckiego. W zbiorze tych nagrań są tylko dwa raporty z 3 i 19 maja 1944 r. o sytuacji w kobiecym obozie koncentracyjnym Ravensbrück. Pragnę wierzyć, że te tragiczne wiadomości musiała redagować Krystyna Marek[30].

Po zamknięciu „Świtu" oraz Radia Wolna Europa, gdzie pracowała, Krystyna Marek osiadła na stałe w Szwajcarii. Nie dane mi było jej spotkać, bardzo rzadko odwiedzała Londyn, głównie na krótkie spotkania z drogimi jej przyjaciółmi, Lidią i Adamem Ciołkoszami. Nie pamiętam, aby wygłaszała odczyty dla publiczności, była zamknięta w sobie, raczej wolała pisać, i to nie często, do czasopism takich jak „Kultura" (paryska), „Zeszyty Literackie" czy londyńskie „Wiadomości Literackie". Sporadycznie wykładała na uczelniach zachodniej Europy. Zmarła w Szwajcarii 30 marca 1993 roku.

*

Te niezwykłe życiorysy sześciu pań zasługują na monograficzne opracowanie, które uzupełniłoby lukę w literaturze emigracyjnej. Jest to też zachętą do podjęcia szerszych badań nad udziałem i rolą kobiet polskich. Szczególnie w obecnej dobie niezaprzeczalnej aktywności społecznej i politycznej kobiet, ich znaczenie powinno być doceniane. Abstrahując od tych myśli, pragnę zakończyć słowami znanego mi osobiście literata, byłego Prezesa Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie i częstego czytelnika Biblioteki Polskiej (obecnie POSK), Wiktora Weintrauba:

> (...) całe piśmiennictwo emigracyjne to z jednej strony bogata literatura historyczna, z drugiej – śmiałe próby wydarcia tajemnicy przyszłości, zorganizowania jej niejako, w emigracyjnej publicystyce i filozofii. Dzięki takiemu nastawieniu na przyszlość ostateczny wydźwięk literatury Wielkiej Emigracji wbrew temu wszystkiemu co jest w niej tragiczne brzmi optymistycznie. Zdobywając przyszłość, literatura ta umiała przezwyciężyć tragiczną i ponurą teraźniejszość[31].

[30] *Studium Polski Podziemnej*, Syg.Żr. 96, Żr 57-A ; TNA FO 371/39396 ; FO 371/34550 ; FO898/226.

[31] W. Weintraub, *Literatura emigracyjna wczoraj i dziś*, [w:] *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*, t. I, red. T. Terlecki, Londyn 1964, s. 21

Bibliografia

Colvin I., *Chief of Intelligence*, Londyn 1948.

Garliński J., *Szwajcarski korytarz*, Paryż 1987.

Gisevius H. B., *Bis zum bitteren Ende*, Zürich 1946.

Jurgała-Jureczka J., *Zofia Kossak i jej interpretatorzy. Uproszczenia, nieporozumienia, nadużycia*, „Tygodnik Powszechny" 1998, nr 37 (13 września).

King Ch. B. – nekrolog, „The Daily Telegraph" z dn. 8.11.2002r.

Kochanowicz T., *Na wojennej emigracji. Wspomnienia z lat 1942–1944*, Warszawa 1975.

Kossak-Szczucka-Szatkowska Z., *Wspomnienia z Kornwalii 1947–1957*, Kraków 2008.

Niezwykła szkoła na wygnaniu 1941–1951 (A Remarkable School in Exile: 1941–1951), red. F. Migdała-Leduchowicz, E. Nowicka-Knapczyk, London 2003.

Polskie Siły Zbrojne w II wojnie światowej, red. S. Lityński i A. Sawczyński, t. 3: *Armia Krajowa*, Londyn 1950.

Polsko-brytyjska współpraca wywiadowcza podczas II wojny światowej, ustalenia Komisji Historycznej, t. 1, Warszawa 2004.

Raczyński E., *W sojuszniczym Londynie. Dziennik ambasadora*, Londyn 1960.

Stempowski J. [Paweł Hostowiec], *Listy z ziemi berneńskiej*, Londyn 1974.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.521
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Dobrosława Platt*
Biblioteka Polska POSK w Londynie, Wielka Brytania

Archiwa Biblioteki Polskiej POSK w Londynie jako źródła do badań biograficznych

The archives of the POSK Polish Library in London as a source of biographic research

Abstract: In her article, Dobrosława Platt presents the archives of the POSK Polish Library in London as a source of biographical research. Biographies, i.e. detailed descriptions of the lives of specific figures, have, in her opinion, been particularly popular with readers for a very long time. Even when they were not as yet linked with any genre, and the biographies of famous figures were supposed to reflect only as certain patterns of behaviour, readers would eagerly listen to or rewrite "the lives of famous men" for their own libraries. Frequently, they were not a reliable reflection of a given person's life, but rather a desire to create a model to follow. The researcher also states that after the

* Dobrosława Platt – dr; dyrektor Biblioteki Polskiej POSK w Londynie; autorka wielu artykułów i książek, m.in. *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku: z dziejów prozy staropolskiej* (1992).

Second World War many outstanding writers, poets and publicists appeared in Great Britain and continued to create there, publishing their works in exile. It seems that many of them are still on the margins of Polish literature, although they do not deserve it, and by making their biographies it would perhaps allow re–evaluation of their work.

Keywords: bibliographic research, modern history, Polish emigration literature in Great Britain, interpretation.

Od „żywotów" do biografii – zarys

Biografie, a więc szczegółowe opisy życia konkretnych postaci, cieszą się szczególną popularnością wśród czytelników od dawna. Nawet wówczas, kiedy nie nadawano im jeszcze gatunkowej przynależności, a życiorysy sławnych, znanych postaci miały służyć jedynie jako pewne wzorce postępowania, to odbiorcy chętnie słuchali lub przepisywali do własnych bibliotek „żywoty sławnych mężów". Często były one nie tyle rzetelnym odzwierciedleniem życia danej postaci, ile chęcią stworzenia wzoru do naśladowania.

Kiedy sięgniemy do źródeł, a więc do starożytności, w której gatunek ten się pojawił między innymi w dziele znakomitego rzymskiego historyka, Korneliusa Neposa *De viris illustribus* (*O wybitnych mężach*) około 44 roku p.n.e., opisującego zarówno życie wielkich wodzów – obcokrajowców, jak i łacińskich historyków, dostrzec możemy od razu cele, ale i wątpliwości, jakie towarzyszyć mogą tworzeniu biografii jako gatunku.

We wstępie Nepos pisze bowiem, że w opisie i ocenie postaci istotne jest zwrócenie uwagi czytelnika na różnice kulturowe, jakie istnieją między Grekami a Rzymianami, które wpływać mogą na swoiste rozłożenie akcentów w ramach tego, co, a raczej kto może być bohaterem biografii:

> [...] w wielu wypadkach to, co według naszych zwyczajów jest stosowne, u Greków uchodzi za niewłaściwe. Któż bowiem z Rzymian krępuje się zabrać ze sobą żonę na przyjęcie? Albo czyja matka rodziny nie zajmuje pierwszego miejsca w domu i nie udziela się towarzysko? W Grecji rzecz ma się zupełnie inaczej, bo kobieta nie bywa tam na przyjęciach, chyba że w gronie rodzinnym, cały czas

spędza w głębi swego domu, w pokojach dla kobiet, zwanych *gynajkonitis,* do których żaden mężczyzna poza bliskimi krewnymi nie ma wstępu[1].

Inny autor, najbardziej znany ze swoich dzieł biograficznych i moralizatorskich, Plutarch z Cheronei, który opisał życie pierwszych imperatorów *Od Augusta do Witeliusza*, stworzył również dzieło o *Żywotach sławnych mężów.* Zestawia w nim życiorysy wybitnych Greków z życiorysami wybitnych Rzymian, na przykład oratorów: Demostenesa i Cycerona lub wodzów – Aleksandra Wielkiego i Cezara[2]. Z tego zestawienia „par biografii powstaje historia Grecji i Rzymu od czasów mitycznych, od czasów Tezeusza i Romulusa aż do końca obu republik, do Filopojmena w Grecji, a morderców Cezara i Antoniusza w Rzymie"[3]. Plutarch opisuje jednak nie tylko ludzi cnotliwych, którzy mogliby stanowić wzór dla potomnych, ale także ludzi występnych, jak Demetriusz Poliorcetes lub Antoniusz, „byleby to były natury zdolne do olbrzymich porywów i miały piętno tragicznej wielkości", ponieważ te charaktery winny być przykładami odstraszającymi.

Biografie męczenników, Ojców Kościoła, świętych pojawiają się od średniowiecza, koncentrując się również nie tyle na opisaniu prawdziwego życia, ile na propagowaniu życia pobożnego, co znajduje ukoronowanie w *Złotej legendzie* Jakuba de Voragine (XIII wiek), w której opowieści fantastyczne i niezwykłe są włączone na równych prawach z autentycznymi wydarzeniami w życiorysy postaci. Ten hagiograficzny zapis nie był nowością, ponieważ podobnie starożytni autorzy opisywali egzystencję imperatorów oraz dowódców wojskowych. Średniowiecze wprowadza także biografie kobiet, głównie świętych, które podobnie jak uczeni mężowie, tworzyły znakomite dzieła, jak Hrotswitha (X wiek), autorka opowieści poetyckich, komedii, wzorowanych na Terencjuszu oraz poematu biograficznego o czynach Ottona Wielkiego czy znakomitej mistyczki, poetki i kompozytorki, jak Hildegarda z Bingen (XI/XII wiek)[4].

1 K. Nepos, *Żywoty wybitnych mężów.* Edycja komputerowa: www.zrodla.historyczne.prv.pl

2 Plutarch z Cheronei, *Żywoty sławnych mężów* w zrewidowanym przekładzie F. N. Golańskiego z dodatkiem trzech żywotów w przeróbce Ign. Krasickiego z wstępem i uwagami Tadeusza Sinki, Kraków [1920]. Biblioteka Narodowa, Seria II, nr. 3, s. XIII.

3 Tamże, s. XIV.

4 Theoderic of Echternach, Godfrey of Disibodenberg, *Vita Sancte Hildegardis*, ok. 1180.

Giovanni Boccaccio w swoim dziele *De mulieribus claris* (*O słynnych kobietach*), około roku 1361[5], opisuje sylwetki ponad stu wybitnych kobiet starożytności i średniowiecza, rezygnując przy tym z przywołania żywotów świętych. Biografie te jednak mają nadal niezwykle silny rys dydaktyczny i moralizatorski, a wiarygodność źródeł nie ma dla autora większego znaczenia.

Dopiero Giorgio Vasari wprowadził w utworze zatytułowanym *Żywoty najsłynniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* (1550) zasadniczą zmianę w stylu tworzenia biografii, starając się odbiorcę przede wszystkim poinformować o życiu prezentowanych przez siebie postaci, ale także powiązać dzieła artystów z ich osobowościami. Twórczość artystyczna jest bowiem związana z życiorysem artysty i jego środowiskiem. Źródła stylu artysty należy szukać w jego życiu i charakterze. To wówczas pojawia się przekonanie, że twórcą dzieła doskonałego może być tylko szlachetny człowiek, ponieważ dzieło sztuki jest odzwierciedleniem duszy artysty.

Jednak już nieco wcześniej ogłoszone zostało dzieło Vipery *O pisaniu żywotów sławnych mężów*, w którym pojawiły się pierwsze zasady pisania biografii. Przedmiotem jej powinno być opisanie życia i działalności wybitnej jednostki, a celem wyjaśnienie pobudek jej postępowania oraz wydobycie odpowiednich wniosków dla czytelnika.

Za pierwszą nowoczesną biografię uważa się Jamesa Boswella *The life of Samuel Johnson* (1791). Ponieważ to w tym dziele autor przywołuje badania archiwalne, relacje współczesnych i wywiady z nimi, starając się dokładnie opisać różne aspekty życia Johnsona i jego charakter. Ta zasada biograficzna obowiązuje do dzisiaj.

Biografię jako gatunek w roku 1918 zrewolucjonizował Lytton Strachey, publikując *Eminent Victorians.* W dziele tym opisał życie czterech bohaterów epoki wiktoriańskiej: kardynała Manninga, Florence Nightingale, Thomasa Arnolda i generała Gordona. Opowiadając o nich, Strachey obalał mity, które powstały wokół tych postaci, kiedy traktowani byli jak narodowi bohaterowie. Autor przywoływał różnorodne dokumenty i argumenty, jednocześnie używając atrakcyjnego stylu.

Strachey stworzył nową szkołę pisania biografii, w której istotna była nie tyle pochwała postaci, ile właśnie dekonstruowanie mitów narosłych wokół nich,

[5] I. Grześczak, *Przedmowa*, [w:] G. Boccaccio, *O słynnych kobietach*, Warszawa 2013, s. 13-14.

naukowa analiza życia i działalnosci, ale także wprowadzanie fikcji na przykład w formie prawdopodobnych dialogów. Jego styl przejęli między innymi: Gamaliel Bradford, André Maurois, Emil Ludwig. Robert Graves w biograficznym dziele *Ja, Klaudiusz* (1934) rozwinął styl demaskującej mit biografii.

Ten pobieżny przegląd biografii, które w ciągu wieków ukształtowały gatunek, szkicuje tło, które pozwala nam odnieść się do współczesności i wyciągnąć wnioski.

Zarówno w XX, jak i w XXI wieku, na rynku wydawniczym pojawia się ogromna ilość biografii. Uwzględniają one wszystkie style biografii, jakie dotąd się pojawiły. Biografie, oparte na wiarygodnych źródłach, konfrontowanych opiniach, ale także bezkrytyczne, nieraz pisane na zlecenie samych zainteresowanych. Są to zarówno dzieła poświęcone poszczególnym osobom, jak i biografie zbiorowe, kiedy autor przyjmuje konkretne kryterium lub cel, którym odpowiadać będą życiorysy poszczególnych osób, pojawiają się także słowniki biograficzne.

W ostatnim czasie coraz bardziej poszerza się grupa osób, których życie jest opisywane. Nie tylko władcy, politycy, dowódcy wojskowi, ale także pisarze, działacze społeczni, sportowcy, aktorzy, piosenkarze i wiele innych osób doczekało się swoich biografii. W wielu wypadkach biografia opisuje jedynie część życia postaci, ponieważ jest to nadal osoba żyjąca i działająca. Ten typ zapisu spełnia raczej cele marketingowe niż naukowe i jest zdecydowanym zerwaniem z obowiązującą zasadą, że opisywać można jedynie tych, których życie stanowi już zamkniętą całość – tylko wówczas bowiem można zastosować właściwe kryteria, zmierzające do obiektywnego opisu.

Podsumowując, można przywołać wnioski, które sformułował znany polski historyk i biograf, prof. Roman Wapiński:

> Celem badań biograficznych jest odkrycie pewnych regularności losów ludzkich, obrazu życia społecznego tkwiącego w świadomości poszczególnych osób, pozyskanie informacji odnośnie do konkretnych wydarzeń, istotnych w jego życiu. Ważne jest także badanie tzw. momentów krytycznych w życiu człowieka, często przełomowych, które wiele zmieniły w życiu osobistym, wpłynęły pobudzająco lub hamująco na pewne sfery. Badania biograficzne odkrywają wreszcie, jak otoczenie społeczne i warunki historyczne, polityczne, kulturotwórcze, ekonomiczne kształtują przebieg ludzkiego życia lub jego istotnej części, na przykład

działalności politycznej, pisarskiej. W każdej biografii pojawiają się wątki psychologiczne, społeczne, edukacyjne, ekonomiczne, geograficzne, historyczne, polityczne. Śledzenie tych wątków – jednego, dwóch lub trzech – ich wzajemnego wpływu na siebie ujawnia wzajemne zależności, przyczyny i skutki określonych zdarzeń w życiu człowieka, cenione wartości itp.[6]

Archiwa pisarzy w Bibliotece Polskiej POSK w Londynie – prolegomena

W pisaniu rzetelnych, krytycznych biografii archiwa odgrywają istotną rolę. Autor biografii nie może jednak skupiać się na poszukiwaniu jedynie archiwum osoby, o której pisze. Materiały bowiem jej dotyczące znajdują się także w zbiorach innych osób: rodziny, przyjaciół, wrogów, kolekcjonerów. Tylko wówczas można odtworzyć w miarę wiarygodny obraz postaci, kiedy próbuje się dotrzeć do różnych informacji w potrzebie konfrontowania ich, sprawdzania.

W przypadku polskich emigrantów z okresu drugiej wojny światowej poszukiwania archiwalne są szczególnie utrudnione. Część bowiem materiałów mogła pozostać w Polsce, część znajduje się w archiwach różnych państw (rosyjskich, rumuńskich, węgierskich, francuskich, brytyjskich, amerykańskich i in.), część w polskich instytucjach emigracyjnych.

Biblioteka Polska POSK w Londynie, która powstała w 1942 roku jako instytucja rządu polskiego na emigracji, zgromadziła ponad dwa tysiące jednostek archiwalnych. Pośród nich są archiwa instytucji emigracyjnych i archiwa różnych osób. Ponieważ coraz częściej pojawiają się biografie pisarzy, także pisarzy emigracyjnych, chciałabym tutaj skupić się jedynie na przeglądzie wybranych archiwów pisarzy emigracyjnych, które znajdują się w Bibliotece Polskiej. Ponad pięćdziesiąt jednostek, nieraz bardzo rozbudowanych, to archiwa pisarzy lub poetów – bardziej lub mniej dzisiaj znanych (często też zapomnianych). Wielu z nich nie doczekało się do dzisiaj biografii, a niektórzy nie są odnotowani w ciągle rozbudowywanych hasłowo słownikach pisarzy polskich.

[6] Podaję za: W. Wojdyło, A. Fordoński, *Refleksje historiograficzne Profesora Romana Wapińskiego odnośnie do „Biografistyki w Polsce"*, „Dzieje Najnowsze" 2016, R. XLVIII, nr 3, s. 146.

Takim najbardziej spektakularnym przypadkiem jest **Kazimierz Wierzyński,** urodzony w Drohobyczu w 1894 roku, zmarły w Londynie w 1969 roku: poeta, prozaik, eseista, popularny wśród polskich emigrantów, znany i ceniony zwłaszcza przed wojną w Polsce, po wojnie w kraju znajdujący się na indeksie autorów zakazanych. Po 1989 roku powoli wraca do polskiej świadomości kulturalnej. W wielu miastach pojawiły się ulice jego imienia, a od 2014 roku. Stowarzyszenie Dziennikarzy Polskich przyznaje nagrodę im. Kazimierza Wierzyńskiego za wybitne dzieła z dziedziny dziennikarstwa sportowego. W dwudziestą rocznicę śmierci twórcy, na falach Radia Wolna Europa, wykonał piosenkę poświęconą mu zatytułowaną *Kazimierz Wierzyński,* bard czasów Solidarności, Jacek Kaczmarski. Mimo coraz większego zainteresowania badaczy twórczością Wierzyńskiego, mimo wielu rozproszonych artykułów naukowych i krytycznych, nadal nie doczekał się on biografii[7], choć niewątpliwie samo życie Wierzyńskiego było bardzo interesujące i miało znaczący wpływ na całą jego twórczość. Biblioteka posiada najpełniejsze archiwum pisarza, przekazane przez jego żonę, Halinę[8], choć niestety i w nim są znaczące luki, będące głównie wynikiem usuwania przez żonę części materiałów. Są w nim jednak zarówno kalendarze z notatkami, zeszyty z adresami, korespondencja prowadzona z różnymi osobami i instytucjami, wywiady i rozmowy radiowe oraz rękopisy, maszynopisy twórczości oraz fotografie. Podobnie, jak w przypadku innych osób, materiały Wierzyńskiego znajdują się także w innych miejscach. Między innymi tłumaczenie jego sztuki na język angielski *Comrade October. A Play in Three Acts*, którego autorem jest Norbert Guterman[9], stanowi odrębną jednostkę w zbiorach rękopisów. O tym tłumaczeniu nie ma informacji w dorobku Wierzyńskiego. Listy do Mieczysława Grydzewskiego (ok. 400 szt.)[10] znajdują się w zbiorze Grydzewskiego. To w tych listach pojawiają się interesujące informacje dotyczące rodziny poety, z której ocalał jego bratanek, Stanisław Wierzyński, który w 1945 r. był w obozie w Murnau.

7 Trudno uznać za biografię publikację Anny Nasiłowskiej pt. *Kazimierz Wierzyński*, wydaną przez Oficynę Wydawniczą Interim w 1991 roku, w serii „Sylwetki Pisarzy Emigracyjnych".

8 BPL RPS 1360/1–9.

9 BPL RPS 179.

10 BPL RPS 768.

Redaktor „Wiadomości" będzie pośredniczył w kontakcie między Kazimierzem a Stanisławem.

Zbiór materiałów innego znakomitego poety, skamandryty, eseisty i dyplomaty, **Stanisława Balińskiego** (ur. 1898 w Warszawie, zm. 1984 w Londynie), znajduje się w archiwum dyplomaty, historyka, badacza dziejów Europy Wschodniej i kolekcjonera, Bolesława Szcześniaka (ur. 1908 w Polskiej Woli, zm. 1996). Tutaj jest korespondencja Balińskiego i inne jego materiały[11]. Pod inną sygnaturą są 3 kalendarze z zapiskami[12]. W zbiorze Szcześniaka jest również fragment archiwum innego dramatopisarza, prozaika i recenzenta teatralnego, **Wacława Grubińskiego** (ur. 1883 w Warszawie, zm. 1973 w Londynie)[13]. W 1936 roku został on odznaczony Złotym Wawrzynem Akademickim Polskiej Akademii Literatury, w 1939 otrzymał nagrodę Polskiej Akademii Literatury im. Augusta Popławskiego. Jako autor opublikowanej w 1921 roku komedii *Lenin* w styczniu 1940 roku został we Lwowie aresztowany przez NKWD, skazany na karę śmierci, zamienioną na 10 lat łagru, uwolniony po układzie Sikorski–Majski, podjął pracę w ambasadzie RP w Kujbyszewie. Od 1943 zamieszkał w Londynie, był współzałożycielem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie i publicystą związanym z „Wiadomościami" Mieczysława Grydzewskiego. W PRL jego nazwisko objęte było cenzurą i całkowitym zakazem publikacji. W zbiorze Szcześniaka znajduje się autograf jego dzieła *W czerwonej pajęczynie*[14] oraz korespondencja[15]. Grubiński ma ponadto własne archiwum, w którym znajdziemy czystopisy i bruliony różnych jego prac oraz notatki, rękopisy i maszynopisy utworów teatralnych, a także korespondencję i dziennik[16]. W jego archiwum są również materiały dotyczące Głównej Komisji Skarbu Narodowego RP, do której został powołany przez prezydenta RP, Augusta Zaleskiego, materiały dotyczące Stowarzyszenia Pisarzy Polskich i inne materiały warsztatowe[17]. Archiwum Grubińskiego liczy ok. 4500 kart ręcz-

11 BPL RPS 666/008–10, 14, 16, 19, 21, 24a, 25, 52, 58, 63, 93, 94, 100.

12 BPL RPS 1334.

13 BPL RPS 666/001–004, 19–21, 32 i in.

14 BPL RPS 666/001.

15 BPL RPS 666/002–004, i in.

16 BPL RPS 563/1–5.

17 BPL RPS 1331/1–9.

kopisów i maszynopisów. Wydaje się, że stanowi właściwą podstawę do stworzenia biografii popularnego w okresie przedwojennym autora.

Biblioteka Polska w Londynie nie posiada archiwum znakomitego poety, satyryka, eseisty, publicysty i dyplomaty **Jana Lechonia** (ur. 1899 w Warszawie, zm. 1956 w Nowym Jorku); jest tutaj natomiast autograf jego *Dzienników*[18] oraz autografy 28 wierszy[19], na których pojawiają się notki redakcyjne, poczynione prawdopodobnie ręką Grydzewskiego; jest także taśma z nagraniem ostatniej audycji RWE z jego udziałem z 6 czerwca 1956, a także wspomnienie o spotkaniu z Bernardem Shawem[20]. Przy pracach nad biografią tego autora zapewne warto sięgnąć również do tego zbioru.

Mniej dzisiaj znany pisarz, poeta i aktor scen warszawskich, lwowskich i krakowskich **Józef Relidzyński** (ur. 1886 w Kielcach, zm. 1964 w Dartford) również ma w Bibliotece swoje archiwum. Podczas pierwszej wojny światowej był w Legionach, a w 1920 roku pełnił funkcję sekretarza i referenta prasowego w delegacji do rokowań polsko-radzieckich w Mińsku. Po wojnie zamieszkał w Londynie, włączając się w życie emigracji (był członkiem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie). Debiutował w 1904 opowiadaniem *W godzinę smutku i tęsknoty* („Dziennik Poznański"), cztery lata później opublikował tom poezji. Jest między innymi autorem *Pieśni Legionów* („Okwieciła się dziś ziemia wiosną…") oraz *Roty Piłsudczyków,* która powstała na wieść o wywiezieniu Józefa Piłsudskiego do więzienia w Magdeburgu. Do jego legionowych pieśni często komponowano muzykę. Archiwum Relidzyńskiego liczy ok. 500 kart rękopisów i maszynopisów; pośród utworów jest między innymi „Dama pikowa" – nowela fantastyczna[21].

Kolejnego dyplomaty, legionisty, ale także pisarza i poety archiwum mieści się w zbiorach londyńskich. Archiwum **Xawerego Glinki** (ur. 1890 w Kijowie, zm. 1957 w Beckenham)[22], który od 1927 roku był attaché prasowym w Belgradzie, Rydze i Helsinkach, a w 1939 r. został zastępcą naczelnika wydziału prasowego Ambasady RP w Paryżu, zawiera wiele dokumentów urzędowych doty-

18 BPL RPS 191.

19 BPL RPS 233.

20 BPL RPS 961.

21 BPL RPS 230, 245/1–14.

22 BPL RPS 786/1–15.

czących działalności wojskowej, dyplomatycznej i dziennikarskiej, jak również materiały dotyczące jego twórczości literackiej i dziennikarskiej, korespondencję i dokumenty osobiste. Około dwa tysiące kart stanowi dość znaczący materiał, który może służyć do opracowania biografii tej interesującej postaci.

Biografie piszących na emigracji kobiet powstają jeszcze rzadziej niż biografie piszących mężczyzn, choć i to się powoli zmienia. W londyńskiej Bibliotece znajdują się materiały pisarek i poetek, które po drugiej wojnie światowej pozostały na wychodźstwie.

Nie pojawiła się dotąd monografia **Zofii Kozarynowej** (ur. 1890 w Warszawie, zm. 1992 w Laxton Hall w Wielkiej Brytanii), mimo że jej archiwum[23] jest w Bibliotece Polskiej. Znana już w latach dwudziestych XX wieku pisarka, choć publikowała u Gebethnera i Wolffa pod męskim pseudonimem – Tadeusz Brudzewski, wiele nowel i opowiadań ogłosiła na łamach „Rzeczypospolitej". Studiowała na Sorbonie, pracowała jako lektorka języka polskiego i wykładowca literatury polskiej na Uniwersytecie w Turynie. Po wojnie zamieszkała w Wielkiej Brytanii, gdzie publikowała w czasopismach emigracyjnych felietony, pisała również utwory dla dzieci i wydawała przekłady z literatury włoskiej i angielskiej. Jej archiwum zawiera około 4800 kart, w tym 750 listów; są w nim maszynopisy i rękopisy wierszy i nowel, materiały warsztatowe, przekłady z włoskiego, pogadanki dla RWE, kalendarze, zeszyty, a także korespondencja. A listy wymieniała z Jędrzejem Giertychem, Marianem Hemarem, Stanisławem Kosciałkowskim, Marianem Kukielem, Herminią Naglerową, Zygmuntem Nowakowskim, Józefem Wittlinem.

Również znana od lat dwudziestych XX w. przede wszystkim jako autorka słuchowisk, nadawanych w Polskim Radiu, **Zofia Bohdanowiczowa** (ur. 1898 w Warszawie, zm. 1965 w Toronto) ma swoje archiwum[24] w Bibliotece Polskiej. Po wojnie publikowała w prasie emigracyjnej, zamieszczając w niej własne wiersze i przekłady z poezji francuskiej i angielskiej. Od 1960 roku mieszkała w Kanadzie. W jej archiwum są zarówno utwory poetyckie, satyryczne, prozatorskie i także korespondencja.

Autorka powieści i sztuk teatralnych, historyk sztuki, która ukończyła studia na Uniwersytecie Jagiellońskim w 1921 roku, a potem kontynuowała je

[23] BPL RPS 1772/1–10.

[24] BPL RPS 357, 1304.

w Budapeszcie, Berlinie i Paryżu – **Stefania Zahorska** (ur. 1890 w Krakowie, zm. 1961 w Londynie) pozostawiła materiały do jej życia i twórczości. Zamieszkała w Londynie w 1941 roku. W jej archiwum[25], które zawiera około 3500 kart są dokumenty osobiste, pamiętniki, korespondencja i maszynopisy, bruliony, materiały warsztatowe twórczości. Mimo opublikowania jej *Wyboru pism…*[26] nadal nie ma biografii.

Należy wspomnieć również o tych pisarzach, których archiwa, znajdujące się w Bibliotece Polskiej w Londynie, stały się już owocnym źródłem do powstania biografii życia i twórczości. Pośród nich są: Zygmunt Nowakowski, Sergiusz Piasecki, Ferdynand Goetel, Aleksander Janta-Połczyński.

Zygmunt Nowakowski (właśc. Zygmunt Tempka, ur. 1891 w Krakowie, zm. 1963 w Londynie), pisarz, felietonista, dziennikarz, aktor, reżyser teatralny, dyrektor Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, doktor filologii polskiej. Od 1939 na emigracji. W jego archiwum są dokumenty osobiste, korespondencja, materiały warsztatowe, fotografie, materiały dotyczące pracy w RWE oraz rękopisy i maszynopisy twórczości[27]. Jego biografię – także na podstawie archiwum – *Reemigrejtan. Kiedy Zygmunt Nowakowski wróci wreszcie do Krakowa?* (Wydawnictwo Libron, 2019) opublikował niedawno Paweł Chojnacki.

Archiwum **Sergiusza Piaseckiego** (ur. 1901 w Lachowiczach, zm. 1964 w Penley)[28], pisarza, publicysty, oficera wywiadu, żołnierza Armii Krajowej, zawierające dokumenty osobiste, dziennik, materiały warsztatowe oraz autografy lub maszynopisy utworów, było wykorzystywane przez obu biografów pisarza: Ryszarda Demela[29] i Krzysztofa Polechońskiego[30]. Podobnie archiwum **Ferdynanda Goetla** (ur. 1890, zm. 1960 w Londynie), w którym znajdują się jego utwory, artykuły, a także niepublikowane fragmenty pamiętnika, było jednym ze źródeł opublikowanej przez Krzysztofa Polechońskiego biografii pisarza[31].

25 BPL RPS 1122/1–4, 1121, 1123.

26 S. Zahorska, *Wybór pism. Reportaże, publicystyka, eseje*, Warszawa 2010.

27 BPL RPS 1255/1–14.

28 BPL RPS 247, 363, 364, 401,422, 672,1283.

29 BPL R. Demel, *Sergiusz Piasecki (1901–1964). Życie i twórczość*, Warszawa 2001.

30 K. Polechoński, *Żywot człowieka uzbrojonego. Biografia, twórczość i legenda literacka Sergiusza Piaseckiego,* Warszawa 2000.

31 K. Polechoński, *Pisarz w czasach wojny i emigracji. Ferdynand Goetel i jego twórczość w latach 1939–1960*, Wrocław 2012.

Aleksander Janta-Połczyński (ur. 1908 w Poznaniu, zm. 1974 na Long Island), poeta, prozaik, reportażysta. Przed wojną w „Wiadomościach Literackich" publikował reportaże ze swoich podróży do Chin, Japonii, Etiopii, Indii, Syjamu, Mongolii i in. Od 1944 roku był przydzielony do 1. Dywizji Pancernej, w której pełnił funkcję korespondenta wojennego. Po wojnie zamieszkał w USA. Opublikował 23 tomy poezji, 10 tomów reportaży, dwa dramaty, trzy powieści, siedem tomów szkiców i esejów; cztery jego książki opublikowane zostały w języku angielskim, poza tym wydał wiele artykułów, szkiców i felietonów. W zbiorach Biblioteki londyńskiej znajduje się maszynopis jego opowiadań z tomu *Flet i apokalipsa*[32], a także materiały do działalności społeczno-kulturalnej w USA i w innych miejscach[33]. Franciszek Palowski, autor pierwszej biografii pt. *Aleksander Janta–Połczyński. Ballada o wiecznym szukaniu,* (Warszawa – Kraków, 1990), korzystał głównie z archiwum prywatnego pisarza[34].

Po drugiej wojnie światowej wielu znakomitych pisarzy, poetów, publicystów osiadło w Wielkiej Brytanii i tu, mimo licznych przeciwności, tworzyło nadal, wydając swoje utwory głównie w wydawnictwach emigracyjnych. Można jednak odnieść wrażenie, że ciągle jeszcze wielu z nich znajduje się na marginesie polskiej literatury (kultury). Powodów tego stanu rzeczy jest wiele, być może jednak powrót po latach do dzieła ich życia może mieć głębszy sens. Utrwalenie w postaci biografii czy monografii problemowej, a nawet obszernego studium rozpoznań dokonanych na podstawie archiwaliów przechowywanych w Bibliotece Polskiej w Londynie pozwoliłoby uczynić krok na drodze do całościowej oceny dzieła lub jej rewizji.

32 BPL RKS 240.

33 BPL RKS 243/1–5/d.

34 Kolejna biografia ukazała się w 2014 r.: M. Folega, *Życie na świat otwarte. Aleksander Janta-Połczyński* (Tuchola 2014).

Bibliografia

Demel R., *Sergiusz Piasecki (1901–1964). Życie i twórczość*, Warszawa 2001.

Folega M., *Życie na świat otwarte. Aleksander Janta–Połczyński*, Tuchola 2014.

Grześczak I., *Przedmowa*, [w:] G. Boccaccio, *O słynnych kobietach*, Warszawa 2013.

Nasiłowska A., *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1991.

Nepos K., *Żywoty wybitnych mężów.* Edycja komputerowa: www.zrodla.historyczne.prv.pl.

Plutarch z Cheronei, *Żywoty sławnych mężów* w zrewidowanym przekładzie F. N. Golańskiego, z dodatkiem trzech żywotów w przeróbce Ign. Krasickiego, z wstępem i uwagami T. Sinki, Kraków [1920].

Polechoński K., *Pisarz w czasach wojny i emigracji. Ferdynand Goetel i jego twórczość w latach 1939–1960*, Wrocław 2012.

Polechoński K., *Żywot człowieka uzbrojonego. Biografia, twórczość i legenda literacka Sergiusza Piaseckiego*, Warszawa 2000.

Wojdyło W., Fordoński A., *Refleksje historiograficzne Profesora Romana Wapińskiego odnośnie do „Biografistyki w Polsce”*, „Dzieje Najnowsze” 2016, R. XLVIII, nr 3.

Zahorska S., *Wybór pism. Reportaże, publicystyka, eseje*, Warszawa 2010.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.522
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Maria Zadencka*
Uniwersytet Sztokholmski, Szwecja
https://orcid.org/0000-0001-8998-4269

Materiały ze zbiorów Muzeum Polskiego w Rapperswilu: Józef Mackiewicz i Józef Fryd dyskutują o *Sprawie pułkownika Miasojedowa*

Materials from the collection of the Polish Museum in Rapperswil: Józef Mackiewicz and Józef Fryd on *The Colonel Myasoyedov Affair*

Abstract: The Polish Museum in Rapperswil houses the private archive of writer, novelist and commentator on politics Józef Mackiewicz (1902––1985). This archive was catalogued and made accessible in 2006. It is of great value for studying the professional and private network of the writer. Mackiewicz maintained contacts with a large number of persons and institutions belonging to the Polish exile community and exiles from other Eastern European countries.

In the article, I propose to study this kind of material with the help of Florian Znaniecki's concept of *social circle*, i.e. a "virtual audience or public to which a thinker addresses himself". The concept helps to bring out the importance of specific emigration conditions – above all, the writer's change of surrounding cultural environment and change of audience.

* Maria Zadencka – prof. dr hab.; pracuje na Uniwersytecie Sztokholmskim; autorka monografii: *W poszukiwaniu utraconej ojczyzny. Obraz Litwy i Białorusi w twórczości wybranych polskich pisarzy emigracyjnych*; redaktor tomu: *East and Central European History Writing in Exile 1939–1989*.

Using the example of the correspondence between Józef Mackiewicz and film producer Józef Fryd (1905–1994) about (ultimately unrealized) plans to screen Mackiewicz's novel *The Colonel Myasoyedov Affair* (1964), I show how the discussion on the script highlights his changing perception of the audience, and his adjustment to another media. Mackiewicz's letters constitute the rare occasion when he comments in detail on the novel.

Keywords: emigration literature, emigration archives, emigration biography.

Biografie emigrantów, ich działalność i twórczość bada się trudno i podobnie trudno jest je przedstawiać i interpretować. Materiały źródłowe do badań nad emigracją są wielokrotnie rozproszone, często zaginione, trudne do rekonstrukcji, wymagają żmudnych poszukiwań. Znajomość archiwów emigracji i skomplikowanej historii spuścizn jest podstawową wiedzą dla badań nad kulturą emigracji – i choć przestaje być wiedzą ezoteryczną dzięki prowadzonym po 1989 roku poszukiwaniom dokumentów, scalaniem i opracowywaniem zbiorów, to jednak nadal istnieje sporo przeszkód w pełnym rozpoznaniu ich zawartości i adekwatnym dobieraniu metod badań.

Badania nad literaturą emigracyjną są trudne także ze względu na częściowe wyrwanie pisarzy emigracyjnych z kontekstu własnej kultury, na nową zawodową socjalizację emigrantów, nowe inspiracje, sieć międzynarodowych kontaktów. Nie da się badać polskich życiorysów emigracyjnych i twórczości emigrantów wyłącznie przez pryzmat spraw polskich, ponieważ, choć leżą one w centrum uwagi pisarzy, oświetlane są przez nich w sposób często wyjątkowy, wynikający z przemyśleń i reakcji na bliski, długotrwały kontakt z kulturowymi zjawiskami w nowych krajach zamieszkania. Pisarze-emigranci często piszą „inaczej", ponieważ zmienił się ich „socjalny krąg": został zawężony przez fakt opuszczenia kraju, ale też rozszerzony przez nowe kontakty i perspektywy. „Socjalny krąg" jest to taki kontekst twórczości, w jakim Florian Znaniecki opisuje *social circle of a man of knowledge*: „krąg publiczności", do której pisarz adresuje swą twórczość „wirtualnie", mówiący m. in. o inspiracjach i oczekiwanych reakcjach[1].

[1] Szerzej na temat koncepcji *social circle* Floriana Znanieckiego w badaniach nad twórczością intelektualistów na emigracji pisałam w *Polish Exile Historians at the International Historical Congresses*, [w:] M. Zadencka, A. Plakans, A. Lawaty (red.), *East and Central European History Writing in Exile 1939–1989*, Leiden-Boston: Brill Academic Publishers 2015, s. 156-189.

Rapperswil – spuścizna po Józefie Mackiewiczu i Barbarze Toporskiej

W wypadku biografii i twórczości Józefa Mackiewicza mamy do czynienia z jednym z większych emigracyjnych kręgów kontaktów prywatnych i instytucjonalnych. Opisanie go jest niemałym zadaniem, stojącym przed badaczami zajmującymi się twórczością i biografią Mackiewicza.

W archiwum Muzeum Polskiego w Rapperswilu przechowywana jest spuścizna po Józefie Mackiewiczu i jego żonie Barbarze Toporskiej. Została ona uporządkowana i skatalogowana oraz udostępniona w roku 2006, po 20 latach, jakie upłynęły od śmierci obojga (Barbara zmarła kilka miesięcy po mężu[2]. Jest to duży (272 + 79 jednostek archiwalnych) zbiór korespondencji, dokumentów, manuskryptów i maszynopisów, dokumentacji faktograficznej gromadzonej podczas pracy nad kolejnymi książkami, wycinków prasowych z recenzjami itd.[3] Zbiór ten został też stopniowo w większości zdigitalizowany. Część korespondencji została wydana przez wydawnictwo Kontra w opracowaniu Niny Karsov[4].

Mackiewiczowie starannie dobrali miejsce dla zabezpieczenia swojej spuścizny. Wskrzeszone w roku 1975 Muzeum kontynuowało XIX-wieczną tradycję dawnej instytucji polskiej emigracji politycznej w neutralnej politycznie Szwajcarii, kolekcjonując ważne „pamiątki" po emigrantach i dokumentację życia emigracyjnego. Dla decyzji Mackiewiczów ważne były także szwajcarskie przepisy prawne, które zapewniały ochronę akt prywatnych na 20 lat.

[2] I. Gass, E. Furma, A. Tomczak, *Spuścizna po Józefie Mackiewiczu (1902–1985) Rapperswil 2006*, opracowana na podstawie wytycznych Archiwum Polskiej Akademii Nauk opracowania spuścizn archiwalnych po uczonych: https://polenmuseum.ch/wp-content/uploads/2018/11/polenmuseum-in-rapperswil-1-mackiewicz-jozef.pdf – pobrano 10.10.2019.

[3] Muzeum Polskie w Rapperswilu we współpracy z Instytutem Pamięci Narodowej zorganizowało z tej okazji konferencję poświęconą twórczości Barbary Toporskiej i Józefa Mackiewicza (26-27 września 2006). Materiały z konferencji wydane zostały w tomie: Nina Kozłowska i Małgorzata Ptasińska (red.), *Zmagania z historią. Życie i twórczość Józefa Mackiewicza i Barbary Toporskiej, Materiały z konferencji w Muzeum Polskim w Raperswilu z cyklu „Duchowe źródła nowej Europy"*, Zamek Rapperswil, 26-28 września 2006 r.

[4] Kolejne tomy listów ukazały się w serii wydawnictwa Kontra: Józef Mackiewicz *Dzieła* – t. 20: *Listy do redaktorów „Wiadomości" (także Barbary Toporskiej*), 2010; – t. 26: *Listy (Paweł Jankowski, Józef Mackiewicz, Barbara Toporska)*, 2017; – t. 27: *Listy (Juliusz Sakowski, Józef Mackiewicz, Barbara Toporska)*, 2019; – t. 28: *Listy (Michał Chmielowiec, Irena Chmielowcowa, Józef Mackiewicz, Barbara Toporska)*, 2019; t. 29: *Listy* (Janusz Kowalewski, Józef Mackiewicz, Barbara Toporska), 2019.

Archiwum w Muzeum rapperswilskim jest głównym zbiorem dokumentów po Mackiewiczach. Z innych, większych zbiorów wspomnieć należy materiały znajdujące się w Archiwum Emigracji w Toruniu oraz trzy „jednostki archiwalne", które są w posiadaniu Biblioteki wrocławskiego Ossolineum, a które dotyczą właściwie jednej sprawy: konfliktu Mackiewicza ze środowiskiem dawnej AK. Duża część spuścizny po Mackiewiczach znajduje się też w bibliotece Uniwersytetu Harwardzkiego – zasoby te pokrywają się w znacznej mierze z częścią archiwum Mackiewicza, którą odkupił od niego w początkach lat 70. XX wieku Aleksander Janta.

Józef Mackiewicz – pisarz i publicysta

Józef Mackiewicz (1902–1985), pisarz, dziennikarz, polemista, historyk – był jedną z wybitniejszych postaci polskiej emigracji powojennej. Brat Stanisława Cata-Mackiewicza przed wojną współpracował z wydawanym przez niego w Wilnie konserwatywnym opiniotwórczym dzienniku „Słowo" jako reporter. Wcześniej brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej 1920–1921. Był wydawcą pisma „Gazeta Codzienna" o kierunku krajowym w czasie okupacji litewskiej Wilna (październik 1939 – sierpień 1940). W czasie okupacji niemieckiej (za wiedzą władz podziemnych) uczestniczył w międzynarodowej komisji obecnej przy otwieraniu grobów w Katyniu. Po wojnie, na emigracji mieszkał początkowo we Włoszech, później w Londynie, ostatecznie zamieszkał z żoną w Monachium. Współpracował między innymi z londyńskimi „Wiadomościami", z „Kulturą" paryską, z „Zeszytami Historycznymi" oraz z szeregiem wschodnioeuropejskich pism emigracyjnych. Jako publicysta znany był ze swoich radykalnych antykomunistycznych poglądów. Krytykował wojenną politykę AK, politykę posoborowego Kościoła katolickiego i postawę środowisk katolickich wobec komunizmu. Jego antykomunizm można porównać do stanowiska Alaine Besançona. Był także przeciwnikiem narodowych ideologii. Rozwijał ciekawy i w okresie powojennym dość odosobniony pogląd, że narodowe emocje nie pozwalają Polakom patrzeć trzeźwo na relacje z sąsiadami a przede wszystkim kształtować polityki wobec Niemiec, a wcześniej, wobec Rosji. Mackiewicz jest jednak przede wszystkim autorem panoramicznych powieści historycznych, które przedstawiają dzieje Europy środkowej i wschodniej, a także dzieje wschodnich terenów Rzeczypospolitej w czasach od końca XIX wieku do zakończenia II wojny światowej. Powie-

ści te łączą realizm, wiedzę polityczną i faktograficzną z opisem losów ludzi, makro- i mikro-historię z przyrodą w tle. Posługują się też w sposób bardzo dyskretny alegorią, która sprawia, że można odczytywać je w pewnym sensie jako przypowieści z sensem moralno-filozoficznym. Treścią powieści Mackiewicza jest los ludzki w „naturalnych" i „nienaturalnych" warunkach. *Kontra*, *Droga donikąd* i jej kontynuacja *Nie trzeba głośno mówić*, *Sprawa pułkownika Miasojedowa* – to może najbardziej znane tytuły. Mackiewicz jest też autorem wielu opowiadań i szkiców przeważnie wspomnieniowych, pisanych z olbrzymim wyczuciem realizmu drobnych scen, dialogu i anegdotycznego skrótu[5].

Na emigracji Mackiewicz utrzymywał kontakty z bardzo dużą liczbą osób i instytucji ze środowisk emigracji polskiej oraz emigracji krajów wschodnioeuropejskich – rosyjskiej, białoruskiej, ukraińskiej, emigracji z krajów bałtyckich (nie tylko litewskiej). Do jego kontaktów zaliczyć można nie emigrację wprawdzie, ale kręgi dzielące los przesiedlonych Polaków i ludności ze wschodu – przesiedlonych Niemców (do grona korespondujących przez lata z Mackiewiczem należał prof. Gothold Rhode). Utrzymywał kontakty z „krajowcami wileńskimi" oraz ludźmi związanymi kiedyś z redagowanym przez brata „Słowem" wileńskim.

Zachowana korespondencja z osobami prywatnymi i instytucjami odsłania konstelację ludzi różnych narodowości związanych podobnym doświadczeniem historycznym, choć nie zawsze podobnymi poglądami[6]. Dla badacza jego powieści zbiór ten dostarcza wielu ważnych informacji. Stanowi do pewnego stopnia obraz „socjalnego kręgu" Mackiewicza, jego poszerzonego *social circle*, czyli wirtualnej publiczności, do której skierowane są i która motywuje i inspiruje jego książki, przede wszystkim powieści i opowiadania.

Byli to ludzie, którzy reagowali na jego utwory, których zajmowały te same problemy, których dotknęło osobiście dwudziestowieczne przesuwanie terytoriów, którzy znali skomplikowane, mozaikowe społeczeństwa wielona-

[5] Proza i biografia Józefa Mackiewicza posiada wiele opracowań. Oprócz Włodzimierza Boleckiego, Grzegorza Eberhardta, Adam Fitasa, Wacława Lewandowskiego, Kazimierz Orłosia pisali o Mackiewiczu m.in. Katarzyna Bałżewska, Aleksander Fiut, Bogdan Gancarz, Andreas Lawaty, Tomasz Mianowicz, Dariusz Rohnka, Olaf Swolkień, Jan Zieliński. Obszerna bibliografia opracowań znajduje się na poświęconej Mackiewiczowi stronie internetowej. http://www.jozef-mackiewicz.com/index.htm (pobrano 3.3.2021).

[6] Wydawnictwo Kontra wydało sześć tomów *Listów* Józefa Mackiewicza i Barbary Toporskiej (*Dzieła*, tom 20, 21, 26, 27 i 29).

rodowościowe sprzed II wojny, przeżyły narastanie konfliktów i ostateczny rozpad tych społeczeństw. Współczesność wkroczyła na opisywane przez Mackiewicza tereny w sposób najbardziej gwałtowny z możliwych i to doświadczenie powraca w wielu listach w różnych postaciach i komentarzach. Pamięć Rosji carskiej, przedrewolucyjnej, niezbyt opresyjnej, a w porównaniu z komunizmem prawie liberalnej, była tu ciekawym spoiwem. A także, oczywiście, pamięć wielonarodowościowego Wilna i Litwy historycznej, czyli tego terytorium, które rozpadło się ostatecznie na ich oczach, co Mackiewicz opisywał jako koniec „Wielkiego Księstwa Litewskiego". Oczywiście dodać tu trzeba doświadczenie wojny, okupacji niemieckiej i sowieckiej, przeżyte na terenach wschodniej Polski, które w wypadku Mackiewicza było powodem upartych powrotów do omawiania złożoności „kwestii niemieckiej" i „kwestii rosyjskiej". Podsumował je słowami: „tylko ja jestem prawdziwym antyhitlerowcem wśród rodaków; reszta to tylko anty-Niemcy. Tylko ja jestem prawdziwym antykomunistą; reszta to anty-Rosjanie".

Do kręgu osób, które korespondowały z Mackiewiczem należeli, na przykład, przyjaciel z młodości: dyrektor Kancelarii Cywilnej Prezydenta RP na Uchodźstwie Paweł Jankowski; krajowcy wileńscy: senator Zygmunt Jundziłł oraz poseł i minister Kazimierz Okulicz; pisarz Janusz Kowalewski, ksiądz Alfons Jacewicz – uczestnik walk w Rosji w armii Denikina, po II wojnie czynny w Meksyku, który dostarczał Mackiewiczowi materiału do jego dwu książek na temat polityki Watykanu; Serge Kryzytsky; autor monografii o Buninie, literaturoznawca Gleb Struve, księżniczka rosyjska Barbara Szubska, pochodzący ze wschodniej Galicji Wit Tarnawski, pochodzący z Wileńszczyzny Czesław Miłosz, redaktor *Kultury* Jerzy Giedroyć, wspomniany wyżej historyk prof. Gothold Rhode, czy późniejszy wydawca *Dzieł* Mackiewicza Nina Karsov z emigracji po roku 1968.

Ten „krąg wirtualnej publiczności" Mackiewicza łączyło podobne doświadczenie, zainteresowanie historią, która była jednocześnie drogą do zrozumienia optymalnych praw polityki. Tezę, że to właśnie ten krąg ludzi wpłynął na kształt pisarstwa Mackiewicza na emigracji potwierdza w pewnym sensie ewolucja tego pisarstwa.

Mackiewicz napisał swoje najważniejsze historyczne powieści na emigracji. Można prześledzić, jak zmienia się charakter i tematyka jego twórczości – jak z reportera staje się historykiem i jak świat tych powieści otwiera się jeszcze

bardziej na doświadczenia innych narodów: od *Drogi do nikąd* (1955), która podsumowuje jego własne przeżycia z okresu okupacji sowieckiej i której obrazowanie łączy ją z przedwojennymi reportażami *Bunt rojstów* (1938), przez *Kontrę* (1957), która rozwija serię jego powojennych reportaży *W Dolinie rzeki Drawy* (1955), ale jest już również poszerzonym studium historii Kozaczyzny w ostatnim stuleciu — do *Sprawy pułkownika Miasojedowa* (1962), która opisuje Rosję i jej graniczne prowincje sprzed rewolucji, oraz do *Nie trzeba głośno mówić* (1969), która daje wielowymiarowy obraz niemieckiej polityki wojennej na wschodzie z czasów II wojny światowej. Emigracyjne kontakty, wymieniane uwagi, lektury i materiały dostarczają inspiracji i skierowują uwagę pisarza w rejony, w których może rozwijać własne zainteresowania polityką, w inny sposób, niż robi to „interwencyjna" publicystyka, posługując się innym, to jest historycznym, materiałem, na którego przykładzie badać można doświadczenia różnych narodów i państw.

Krąg ludzi, z którymi Mackiewicz korespondował, wyznaczał też symbolicznie grupę potencjalnych czytelników, do których kierował swoje powieści. Mackiewicz pisał oczywiście także z myślą o szerokim odbiorze jego książek, również o czytelnikach w Polsce. Prawdopodobnie, choć jest to teza nie do udowodnienia, entuzjastycznymi czytelnikami Mackiewicza byli i są zawsze przede wszystkim ludzie czujący wspólnotę duchową z „tak zwanym Wschodem europejskim", jak to ironicznie nazywał pisarz opisując fazy konstruowania tego pojęcia w dyskursach politycznych ubiegłych wieków[7]. Sam Mackiewicz miał specyficzne wyobrażenie o gustach czytelniczych i modach, które dowcipnie w trakcie jednego ze spotkań autorskich określił jako zjawiska nieprzewidywalne i irracjonalne – jako „wielką niewiadomą".

Ukazywały się kolejne tłumaczenia jego książek. W roku 1964, producent filmowy Józef Fryd przedstawił Mackiewiczowi pomysł ekranizacji *Sprawy pułkownika Miasojedowa* (1962). Korespondencja z Józefem Frydem na temat scenariusza pokazuje proces dopasowywania się pisarza do innego medium i przede wszystkim do innej niż dotąd publiczności – przy jednoczesnym zachowaniu najważniejszych elementów literackiej i ideowej konstrukcji dzieła.

[7] J. Mackiewicz, *Tak zwany Wschód europejski*, „Wiadomości" 19.05.1957, Londyn Rok 12, nr 20 (581). http://retropress.pl/wiadomosci/tak-zwany-wschod-europejski/ (pobrano 15.03.2020).

Sprawa pułkownika Miasojedowa: powieść przekształca się w scenariusz

W powieściach Mackiewicza nie ma w zasadzie śladów psychologizowania, choć są one „uszyte" z losów poszczególnych ludzi. Jest natomiast obrazowość i konkretność spostrzeżeń bohaterów, nazywana przez badaczy nawet poetyczną „ewokatywnością", zawsze uwzględniająca różnice postrzegania u różnych postaci[8]. Nie ma też w tych powieściach, w większości historycznych, idealizacji historii (oprócz może w wypowiedziach samych postaci). Jest natomiast niezwykłe wyczucie koordynacji przestrzeni i czasu oraz umieszczanych w nich wydarzeń, które sprawia, że linie losów ludzkich tworzą podstawę wielkiego systemu powiązanych ze sobą dalekimi relacjami fenomenów.

Naoczność narracji i linearność losów sprawiają, że w zasadzie wszystkie powieści Mackiewicza wydają się być dobrym materiałem do ekranizacji. Jednak, być może, cechy te najwyraźniej dostrzec można w *Sprawie pułkownika Miasojedowa* (1962)[9].

W roku 1964 pojawił się pomysł ekranizacji powieści *Sprawa pułkownika Miasojedowa*. Pomysłodawcą był Joseph Fryd (1905–1994), producent filmowy urodzony w Warszawie, mieszkający we Włoszech, zajmujący się produkcją i dystrybucją filmów włoskich i amerykańskich – do najbardziej znanych należy seria kręcona we Włoszech dla MDM, Hollywood *Hercules* z lat 50. i 60.[10]

Duża część korespondencji Fryda i Mackiewicza dotyczy samej propozycji, związanych z nią umów i spraw praktycznych. Fryd pragnął kręcić film w Stanach Zjednoczonych i podawał McGraw and Hill New York – potężną kompanię filmów edukacyjnych, która w roku 1972 kupiła Contemporary Films – jako jednego z możliwych producentów. Korespondencja na temat planów trwała kilka lat. Projekt ostatecznie nie udał się, jednym z jego „efektów ubocznych" było zaginione tłumaczenie książki na język angielski, przygotowane przez Lwa Sapiehę.

[8] Problemy dotyczące możliwych inspiracji biologiczną metodologią i teorią w powieściach Mackiewicza omawiałam w referacie wygłoszonym na sesji *Józef Mackiewicz (1902–1985): świadek „krótkiego stulecia" w Centrum Willi Brandta Uniwersytetu Wrocławskigo. 8–9 IV 2010.*

[9] J. Mackiewicz, *Sprawa pułkownika Miasojedowa*, Londyn: B. Świderski 1962; Kontra: Londyn 1983, 1989, 2007 (*Dzieła*, t. 4).

[10] https://www.fandango.com/people/joseph-fryd-227021 [pobrano 15.3.2020].

Wybrałam z zachowanej w Rapperswilu korespondencji Mackiewicza kilka listów z roku 1971. Joseph Fryd przedstawia w nich koncept scenariusza opartego na powieści. Mackiewicz omawia tę propozycję, reagując jak zwykle ostro, ale też wdając się w dyskusję nad pewnymi częściami, którą Fryd z kolei podejmuje. Mackiewicz stwierdza, że przesyła swoje uwagi do propozycji Fryda, ponieważ cały projekt go zafrapował, nie podejmuje się jednak podjąć napisania nowej filmowej noweli, co proponował Joseph Fryd[11].

Ta wymiana zdań wydaje się ciekawa pod wieloma względami. Po pierwsze, jest jedną z niezbyt licznych zachowanych wypowiedzi Mackiewicza na temat jego własnego warsztatu pisarskiego. Po drugie, pertraktacje na temat kształtu scenariusza odsłaniają hierarchię ważności scen i wątków powieści. Po trzecie, zawierają one też dyskusję na temat unaocznianego w dziele „czasu epoki" i „czasu literatury", czyli sposobu traktowania różnicy między historycznym czasem i „wyglądami" opisywanej realistycznie epoki a czasem aktualnym oraz „gustem i wrażliwością" aktualnej epoki w której dzieło jest odbierane. Różnica ta nie jest może tak wyraźna przy lekturze (gdzie łatwiej jest mieszać czy wybierać między różnymi „współczesnościami"), ale staje się zasadniczym problemem do rozwiązania w filmowej adaptacji. Po czwarte, dyskusja Mackiewicza i Fryda odsłania granice między fikcją a realistycznie traktowanym faktem w literaturze Mackiewicza i ukazuje ich przesunięcia w filmie, gdzie stopień naoczności i iluzja oddziałuje na odbiorcę silniej niż to ma miejsce w słowie pisanym.

Sprawa pułkownika Miasojedowa jest to oparta na autentycznych wydarzeniach historia rosyjskiego żandarma oskarżonego podczas I wojny światowej o szpiegostwo na rzecz Niemiec w procesie nazywanym rosyjską sprawą Dreyfusa. W powieści Miasojedow pnie się po szczeblach kariery w ostatnich latach istnienia Rosji carskiej – z prowincjonalnych guberni zachodnich do stołecznego centrum i ministerstwa wojny, a także nominacji na adiutanta ministra wojny Suchomlinowa. Historia jego życia i kariery jest opowiedziana na szerokim tle dziejów Rosji tamtego okresu, wzrastających nastrojów rewolucyjnych, rozprężenia struktur społecznych, wzrastającej roli Ochrany. Losy żandarma Miasojedowa, przedstawiciela władzy państwowej, mogą

[11] Listy: Joseph Fryd do Józefa Mackiewicza 10.09.1971 oraz 18.09.1971; Józef Mackiewicz do Josepha Fryda 14.09.1971. – Spuścizna po Józefie Mackiewiczu (1902 – 1985) MP Rapperswil [I/A/11].

być odczytywane jako poniekąd alegoryczny los Rosji, a przynajmniej służą charakterystyce przedrewolucyjnego państwa rosyjskiego. Po wybuchu wojny, po porażkach na froncie i narastającym konflikcie między Suchomlinowem a wodzem naczelnym, księciem Mikołajem Mikołajewiczem, Miasojedow zostaje oskarżony o szpiegostwo – grają tu dużą rolę jego półlegalne kontakty głównie handlowe ze znanymi mu od dawna Żydami, którzy zostają także oskarżeni na fali ogólnie wzrastających w czasie wojny nastrojów antyżydowskich. Donos na Miasojedowa, który zwieńcza prawdopodobnie całkowicie spreparowane przez Ochranę dochodzenie, składa rywal Miasojedowa zazdrosny o kobietę i o jego miłosny romans ze znaną z lat młodości szansonistką Tamarą. Dochodzi do oskarżenia i rozprawy sądowej, która kończy się wyrokiem śmierci. W historii Miasojedowa kobiety odgrywają ważną rolę – jego wczesna miłość, Genia, próbuje go ratować, podobnie jak żona, pochodząca z Wilna Niemka Klara. Flirt z żoną ministra Suchomlinowa pomaga mu w karierze. W powieści, po wykonaniu wyroku na Miasojedowie historia toczy się dalej jako historia Klary, która spędza lata na zesłaniu na Syberii, wraca z poznanym tam mężem do Wilna i przeżywa raz jeszcze rosnącą grozę niechęci i pokątnych oskarżeń o szpiegostwo w czasie II wojny światowej. Powieść kończy się scenami bombardowania przepełnionego uchodźcami z Europy wschodniej Drezna przez aliantów.

Pomysł Fryda polegał na tym, by przedstawić tylko „Sprawę Miasojedowa", rezygnując z drugiej części powieści, historii żony Miasojedowa, Klary. Film jednak miał być „historią miłości", z wyraźnie zaznaczonymi i skontrastowanymi charakterystykami psychologicznymi postaci. Fryd tak charakteryzuje Miasojedowa:

> Kim jest M.? Ja bym trochę kopiował Gonczarowa postać tego rosyjskiego Hamleta, który nigdy nie jest pewny i nigdy konsekwentny. Inteligentny ale trochę na „uboczu" spraw politycznych, kariera spada na niego dość przypadkowo.
>
> (Fryd do Mackiewicza 10.09.1971)

Postaci kobiece, jak wyjaśnia w następnym liście, powinny być wyraźnie skontrastowane. Mackiewicz zgadza się na duże zmiany w fabule, jest zadowolony z konkretnych scen, które przedstawiał Fryd. Ma też szereg drobnych zastrzeżeń:

1. „Dyskusje" bardziej inteligentne, typowe dla ówczesnych czasów wśród inteligencji i rewolucjonistów. 2. Wystarczy, że policja w czasie pogromu zachowuje się nijako. Dopiero Kozacy kładą kres rozbojom. Inaczej będzie za grubo farbami. 3. Nie „góra", lecz Ochrana, popiera pogromy, i nie przeciw „inteligencji", lecz przeciw „rewolucji". Całą historię z Rasputinem wyrzuciłbym, albo wprowadził w postaci opowiadania przypadkowego. [...] Scenę w więzieniu absolutnie bym wykreślił. Jest absolutnie nieprawdziwa. Pułk. żandarmerii i w ogóle przestępców politycznych nie trzymano z kryminalnymi.

(Mackiewicz do Fryda 14.09.1971)

Podkreśla też rolę trzeciej kobiety, żony ministra Suchomlinowa, w której, w powieści, Miasojedow się zakochuje. Nie jest przeciwny mocniej zarysowanym psychologicznym charakterystykom. Dosłowność charakterów nie przeszkadza mu tak bardzo, jak „dosłowność" negatywnej charakterystyki przedstawianej w tle Rosji – w filmie skorumpowanej i zdemoralizowanej od administracji aż po kler. W tym fragmencie listu Mackiewicza pojawia się figura *podwójnego* porównania, która jest podstawą budowania realistycznego prawdopodobieństwa w powieści (w innym miejscu i przy innej okazji Mackiewicz komentuje porównanie jako część swojej metody wziętej z nauk przyrodniczych):

Pisze Pan słusznie, nie chcemy szematów banalnych i oklepanych. Otóż szemat na przykład pijanych popów, agentów Ochrany, nędzy biedy ucisków i gwałtów pod panowaniem carów wydaje mi się właśnie banalny i oklepany. Poza tym nie odpowiada prawdzie.

Owszem, tak było, ale było w <u>porównaniu</u> [podkreślenie Mackiewicza][12] do tego, co było na świecie. Natomiast w porównaniu do tego, co jest po rewolucji bolszewickiej, była to wolność słowa, myśli, poruszania się, w ogóle życie, o której dzisiaj nikt śnić nawet nie może.

(Mackiewicz do Fryda 14.09.1971)

Fryd podejmuje dyskusję, nie zgadzając się z tą myślową konstrukcją Mackiewicza – zrelatywizowanym porównywaniem Rosji w czasach dawnych

[12] Wszystkie podkreślenia w cytowanych listach Mackiewicza i Fryda wprowadzone są przez ich autorów.

i dzisiejszych – dawniej ze światem zachodnim i aktualnie z komunizmem. Komentuje generalnie:

> Powiedzmy liberalizm epoki carskiej czy ich dobroć dziś to są światła, których nikt z publiczności (wiek od 20 do 45 lat) nie przyjmie.
> Stąd moja idea szukania NOWOCZESNOŚCI (MODERN)
>
> (Fryd do Mackiewicza 18.09.1971)

Lakoniczna wypowiedź Fryda traktuje ten problem w sposób przypominający pewne wypowiedzi teoretyków na temat problemu aktualizacji historii i biografii w filmie. I tak na przykład Robert Rosenstone, jeden z pierwszych badaczy, którzy podjęli temat, widział w filmie opozycję do historii pisanej profesjonalnie i charakteryzował filmowe ujęcia historii i historycznych biografii określeniem „*history as vision*", podkreślając wpisane w gatunek odejścia od faktografii i pewne cechy łączące je z historiami tradycji ustnej, mającej zawsze znaczenie dla przyszłości[13].

Fryd tłumaczy typ własnej estetyki także w inny sposób:

> Gdybym robił film 50 lat temu, prawdopodobnie nakręciłbym TRAGEDIĘ ROMANOWYCH, licząc na to, że zamordowanie małych dzieci (mam na myśli synów cara) powinno by wzruszyć widzów. Albo ładna scena miłosna: car z żoną w pięknym parku. Ale DZIŚ, kiedy w ciągu jednej nocy giną ludzie w TOKIO (tysiąc rannych to jakby bitwa pod Pskowem kiedyś i nikogo to nie poruszyło). Krótko mówiąc, SPOTĘGAŁO (sic!) się efekty spraw, no i liczba. Taka bitwa pod Moskwą dziś jest mała zawierucha.
> W klimacie takim mam kręcić film, który musi być *SHOCKING*. Ale myślę, że to samo dzieje się w literaturze.
>
> (Fryd do Mackiewicza 18.09.1971)

Najwyżej cenione i ważne dla scenariusza są dla obu dwie sceny: scena, którą zachwyca się Fryd – powtarzając to kilkakrotnie – wydarzenie z frontu rosyjsko-niemieckiego I wojny: „wypadu grupy Miasojedowa na tyły niemiec-

[13] R. Rosenstone, *Visions of the Past: The challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995, 6, s. 15.

kie, z tym szczupakiem i orłem", czyli opisanej długiej walki ptaka z rybą, o której wieść roznosiła się wśród żołnierzy. Sceną, której wagę podkreśla Mackiewicz, jest narada na dworze cara, gdzie dochodzi do starcia księcia Mikołaja Mikołajewicza z ministrem wojny, który stara się zrzucić winę za niepowodzenia wojenne na szerzącą się działalność szpiegów i gdzie wspomina się też fakt, że rewolucyjny ruch i Lenin stawia na Niemców.

W tej zawsze pospiesznej wymianie zdań i preliminarnych/prowizorycznych rozwiązaniach (za co obaj wzajemnie się przepraszają) jest dużo wiedzy i świadomości technik własnego rzemiosła oraz zewnętrznych warunków, w jakich się je uprawia. Jest też gotowość na kompromis podyktowany świadomością nieprzekraczalnych granic własnego rzemiosła, ale też podyktowany chęcią zrozumienia wzajemnych uwarunkowań. Nie ma, wydaje się, ideologicznej sztywności, mimo czasem ostrych sformułowań.

Podsumowując, wymiana listów Mackiewicza z Frydem nie jest typowa. Mackiewicz rzadko komentował wprost swój warsztat pisarski. „Krąg socjalny" Fryda z jego praktyką filmowca i praktyczną znajomością zachodniej kultury popularnej był inny, niż „krąg socjalny" Mackiewicza. Punkty wspólne, które ostrożnie zdefiniować można jako znajomość realiów polskich i przede wszystkim znajomość literatury i historii Rosji, pozwoliły na budowanie zaufania i, można przypuszczać, na przesunięcie wyobrażeń Mackiewicza o możliwym kręgu odbiorców jego twórczości – jeśli sądzić po stopniowej, osiąganej po intensywnej dyskusji, akceptacji propozycji Fryda i zgodzie na kompromisowe rozwiązania.

Bibliografia

Fitas A., *Model powieści Józefa Mackiewicza*, Seria: Literatura współczesna – pisarze i problemy 2, Lublin 1996.

Fryd J., [Listy do Józefa Mackiewicza 10.09.1971 oraz 18.09.1971]. – Spuścizna po Józefie Mackiewiczu (1902–1985), MP Rapperswil [I/A/11].

Gass I., Furma E., Tomczak A., *Spuścizna po Józefie Mackiewiczu (1902–1985) opracowana na podstawie wytycznych Archiwum Polskiej Akademii Nauk opracowania spuścizn archiwalnych po uczonych*, Rapperswil 2006.

https://polenmuseum.ch/wp-content/uploads/2018/11/polenmuseum-in-rapperswil-1-mackiewicz-jozef.pdf(pobrano 10.10.2019).

Mackiewicz J. [List do Josepha Fryda] 14.09.1971. – Spuścizna po Józefie Mackiewiczu (1902–1985) MP Rapperswil [I/A/11].

Mackiewicz J., *Sprawa pułkownika Miasojedowa*, Londyn: B. Świderski, 1962. Kontra, Londyn 1983, 1989, 2007 (Dzieła, t. 4).

Mackiewicz J., *Tak zwany Wschód europejski*, „Wiadomości" 19.05.1957, Rok 12, nr 20 (581). http://retropress.pl/wiadomosci/tak-zwany-wschod-europejski/ (pobrano 15.03.2020).

Rosenstone R., *Visions of the Past: The challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995, s. 6.

Zadencka M., *Obrazy suwerenności. O wyobraźni politycznej w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 2007.

Zadencka M., *The Shape of Europe in the Works of Oskar Halecki, Józef Mackiewicz, and Marian Kukiel*, [w:] *East and Central European History Writing in Exile 1939–1989*, red. M. Zadencka, A. Plakans, A. Lawaty, Leiden: Brill Academic Publishers, 2015, s. 263-281.

Zmagania z historią. Życie i twórczość Józefa Mackiewicza i Barbary Toporskiej. Materiały z konferencji w Muzeum Polskim w Rapperswilu z cyklu „Duchowe źródła nowej Europy", Zamek Rapperswil, 26-28 września 2006 r., red. N. Kozłowska i M. Ptasińska, Warszawa 2011.

Znaniecki F., *Social Role of the Man of Knowledge*, New York: Columbia University Press, 1940.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.523
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Anna Janicka*
Uniwersytet w Białymstoku
https://orcid.org/0000-0003-0289-3706

Tamara Karren. Próby

Tamara Karren. Essays

Abstract: The author of the article analyses the work of Tamara Karren (1918–1997), Polish writer and publicist associated after the Second World War with London's emigration for independence. Karren is the author of two dramas, a volume of poetry, many journalistic articles, unpublished letters and *Memoirs*. However, her literary creation did not manage to reach a wider audience and is poorly known in Poland. The text is therefore an introduction to the works of the writer, whose personality is determined by her biography, Jewish origin, Polish patriotism and immigrant status.

Keywords: Karren, biography, emigration, Zapolska.

* Anna Janicka – dr hab., prof. UwB; pracuje w Zakładzie Filologicznych Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu w Białymstoku. Autorka książek: *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, (wyd. 2: Białystok 2015); *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża"* (Białystok 2015).

„I kim właściwie ja jestem”?[1]

Biografia – rozpoznania i korekty

Początek tekstu[2] jest chyba jedynym stosownym momentem, by przyznać, że w sprawie losu Tamary Karren stoję dopiero na początku drogi. Albo inaczej – używając znakomitej i wciąż dla mnie inspirującej formuły Józefa Bachórza – „na rozdrożu”[3]. Na tę trudną i intrygującą perspektywę rozdroża składa się zaś kilka kwestii. O nich właśnie będzie poniższy szkic. Jego celem ma więc być przede wszystkim określenie zagadnień, które należy podjąć, przystępując do pracy nad książką o Tamarze Karren – emigracyjnej pisarce, publicystce, poetce.

Tamara Karren nie ma historycznoliterackiej biografii. Jej los nie obrósł bluszczem cudzych ustaleń, wariantów, przypuszczeń i wątpliwości. Jej twórczość nie sprowokowała polemik i głośnych badawczych sporów, nie stała się przedmiotem gorących interpretacyjnych batalii. Tamara Karren, wraz ze swoim losem i swoją twórczością osadzona została z jednej strony w poetyce biogramu, z drugiej zaś – wspomnienia. Biogramów i wspomnień pisarka doczekała się kilku[4]. Niech jeden z nich posłuży nam za punkt wyjścia:

[1] T. Karren, *Kim jestem*, [w:] tejże, *Czarne niebo*, Londyn 1986, s. 5.

[2] Tekst powstał w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki „Naukowa, krytyczna edycja z rękopisów w pięciu tomach korespondencji Tymona Terleckiego z Jerzym Giedroyciem, Mieczysławem Grydzewskim, Janem Nowakiem-Jeziorańskim, Kazimierzem Wierzyńskim i innymi” (2018–2023)” realizowanego na Uniwersytecie w Białymstoku. W pierwotnej, skróconej wersji (*Tamara Karren. Próby biograficzne*) tekst ten został wygłoszony na I Międzynarodowej Konferencji z cyklu „Archiwa kultury polskiej XX wieku: Londyn – Turyn – Białystok”, zatytułowanej „Archiwalne źródła współczesnych prac monograficznych i biograficznych” (Londyn, 9 listopada 2019 r.). Jest on wstępem do większej całości.

[3] J. Bachórz, *Pozytywistka na rozdrożu*, [w:] *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki i J. Maciejewski, Wrocław 1986.

[4] B. Klimaszewski, E. R. Nowakowska, W. Wyskiel*, Mały słownik pisarzy polskich na obczyźnie*, red. B. Klimaszewski, Warszawa 1993. Wydaje się, że najbardziej rozbudowany biogram znajdziemy [w:] J. K. Danel, *Druga Wielka Emigracja 1945–1990: słownik biograficzny*, t. 1, *A – F*, Zamość 2011; tenże*, Druga Wielka Emigracja 1945–1990: słownik biograficzny*, t. 2, *G – J*, Zamość 2016. Biogram Tamary Karren-Zagórskiej znajdzie się w tomie 3 publikacji.

Karren Zagórska Tamara, ur. 22 IX 1918 w Warszawie, zm. 12 IV 1997 w Londynie; pisarka, publicystka. Studia polonistyczne na Uniwersytecie Warszawskim przerwała wojna. Przebywała (1940–41) w Wilnie, skąd przez Moskwę, Baku, Teheran przedostała się do Palestyny. Jako (1945) oficer oświatowy Czerwonego Krzyża dołączyła we Włoszech do II Korpusu Wojska Polskiego. Pracowała tam w placówce przyszpitalnej. Mieszkała (od 1946) w Londynie. Pisała (od 1960) recenzje teatralne do „Tygodnia Polskiego" oraz artykuły i recenzje do „Wiadomości" i „Orła Białego". Jest autorką dwu sztuk scenicznych: *Pani Gabriela. Autoportret z listów* (1977), *Kim był ten człowiek? Rzecz o Januszu Korczaku* (1981) oraz tomiku poetyckiego *Czarne niebo* (1986). Należała do Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie[5].

Z drugiej strony wektora losu Tamary Karren sytuuje się poetyka wspomnienia. Tutaj na wyróżnienie zasługują dwa teksty wspomnieniowe – autorstwa wieloletniego przyjaciela pisarki Natana Grossa[6] oraz bliskiej jej znajomej Anny Mieszkowskiej. W obu zwraca uwagę nie tylko przyjacielska perspektywa wspomnienia pośmiertnego, ale również świadomość obojga autorów, że oto żegnają pisarkę wyjątkową, ale zupełnie w kraju nieznaną. Teksty te układają się w interesujący dwugłos, wzajemnie się uzupełniający i dopełniający.

„Tamara Karren jest autorką dwóch sztuk, tomiku wierszy i kilkuset recenzji teatralnych, wywiadów z aktorami, artykułów o teatrze polskim i angielskim" – pisze Mieszkowska. I dalej, skrótowo, rekonstruuje jej emigracyjny los, który zaczyna się dla ówczesnej studentki (nigdy niedokończonych) studiów polonistycznych w Warszawie w roku 1939, prowadzi ją przez wielomiesięczny pobyt w Białymstoku i Wilnie (co dla mnie szczególnie ciekawe), aż „okrężną drogą" – jak pisze badaczka – doprowadza do Palestyny, w której pozostaje do roku 1946, kiedy to przenosi się do Londynu. Tu debiutuje w roli recenzentki bardzo późno, bo dopiero w roku 1960, już jako dojrzała osoba na łamach „Tygodnia Polskiego". Tu też poznaje swego drugiego męża – pisarza Wacława Zagórskiego.

5 M. Mroczkowska, A. Siomkajło, [hasło] *Karren-Zagórska Tamara*, [w:] tamże.

6 N. Gross, *Tamara – korzenie i sęki*, „Archiwum Emigracji" 1998, T. 1, s. 174-175; *Tamara Karren-Zagórska – korzenie i sęki*, [w:] tegoż, *Przygody Grymka w Ziemi Świętej*, Kraków 2006; A. Mieszkowska, *Kim jestem? Tamara Karren-Zagórska (1913–1997)*, „Archiwum Emigracji" 1998, T. 1, s. 169-173.

Natan Gross pomija kilkumiesięczny epizod białostocki, za to odnotowuje coś, czego Mieszkowska nie wspomniała – mianowicie wileński ślub z Romanem Brandstaetterem. Dorzuca też kilka szczegółów topograficznych – takich mianowicie, że do Palestyny dotarła przez Moskwę i Teheran, następnie zaś została wyekspediowana do Włoch, gdzie pełniła służbę w wojskowej jednostce sanitarnej. Palestyna jest też o tyle istotna, że tu rozchodzą się jej drogi z pierwszym mężem – „on skierował się na Polskę Ludową, ona wybrała Londyn”[7]. Sporo miejsca Gross poświęca w swoim szkicu Wacławowi Zagórskiemu, niemało też wplata osobistych wspomnień, do których upoważnia go wieloletnia przyjaźń z pisarką. Rozpoczyna, ustanawiając bardzo osobisty punkt widzenia:

> Tamara była piękna tą pięknością, która nie płowieje z biegiem lat. Podtrzymuje ją inteligencja i żywotność. Taką ją zapamiętam. Ciężka choroba zwaliła ją z nóg i przyprawiła o nieludzkie cierpienia. Ale najwięcej bolało ją to, że nie może utrzymać pióra w dłoni, nie może pisać. Odpisywała jednak do końca na wszystkie listy i prosiła o listy, które ktoś jej czytał i ktoś pod jej dyktando na nie odpowiadał. Bardzo nie chciała umierać w zimnym Londynie, ale lekarz nie pozwolił jej na podróż samolotem[8].

W szkicu Natana Grossa dominuje pamięć i anegdota, a Karren – choć słynna powodzeniem sztuki o Zapolskiej i szczególnie o Korczaku – i to słynna w perspektywie światowej (Londyn, Tel-Aviv, Nowy Jork, Warszawa, sztukę wystawiano też w Niemczech) – pozostaje dla badacza przede wszystkim poetką. Refleksjami o jej znakomitym tomiku z 1986 roku *Czarne niebo* wybrzmiewa to poruszające studium o pisarce[9].

W szkicu Anny Mieszkowskiej znajdujemy przede wszystkim rozpoznanie Karren jako dramatopisarki. Mamy tu wyczerpujące omówienie jej obu sztuk i rzetelne, choć z konieczności skrótowe, pokazanie ich realizacji scenicznych.

Pora zapytać, co wynika dla nas z tego wstępnego rozpoznania kontrapunktowych ujęć związanych z biografią Tamary Karren, ujęć realizowanych

7 N. Gross, dz. cyt.

8 Tamże.

9 Pamiętajmy, że Natan Gross był recenzentem tego tomu w prasie polskiej w Tel-Awiwie; omówił go w recenzji pod tytułem *Pamiętnik serca i świadectwo epoki* (z 6 lutego 1987 roku).

bądź to w porządku encyklopedycznego faktu, bądź intymnego, przyjacielskiego wspomnienia? Co wynika z rozpoznania losu, który w dotychczasowej relacji historycznoliterackiej podporządkowany został bądź to poetyce biogramu, bądź relacji wspomnieniowej?

Można to chyba potraktować jako dogodny punkt wyjścia do pracy nad biografią pisarki. Daje nam to bowiem świadomość, że ani biogram, ani wspomnienie nie są ujęciami, które byłyby w stanie udźwignąć ciężar cudzego losu. Aby w opowieści biograficznej ten cudzy los odzyskać, trzeba umieć zbudować narrację opartą na faktach i wydarzeniach, ale w tych faktach i wydarzeniach niewyczerpującą się. Nie można poprzestać na rekonstrukcji, warto pomyśleć o rozpoznaniu i korekcie. Różnica jest być może subtelna, ale zasadnicza. Narracja biograficzna powinna, tak myślę, przebiegać po cienkiej granicy pomiędzy odtwarzaniem a stwarzaniem, w zgodzie z klasyczną formułą Jamesa L. Clifforda budowania nowej mozaiki z zebranych już kamyków[10]. Ramę biografii literackiej zawsze wyznacza los. Do badacza należy tylko (i aż) skonfigurowanie poszczególnych elementów tego losu w całość, która staje się – odpowiednio sprofilowaną, ale nie zniekształconą – opowieścią. A nie jest to łatwe zadanie.

Biograficzne rozpoznania w przypadku interesującej nas pisarki powinny być poprzedzone solidną korektą podstawowych faktów. Jak widać, funkcjonuje przynajmniej kilka wariantów jej losu (data urodzenia: 1913 czy 1918, mężowie, dzieje znajomości z Romanem Brandstaetterem, data i miejsce debiutu publicystycznego). Ponadto, na skutek różnych pomyłek i zawłaszczeń (o czym będę jeszcze w niniejszym szkicu pisała), w powszechnym obiegu funkcjonuje błędny tytuł jej dramatu o Zapolskiej[11], co – w mojej

[10] J. L. Clifford, *Od kamyków do mozaiki. Zagadnienia biografii literackiej*, przeł. A. Mysłowska, Warszawa 1978. Sięganie po ujęcia klasyczne nie oznacza, że w swoim myśleniu o biografii nie zapożyczam się u badaczy współczesnych. Por. P. Rodak, *O biografiach tych, którzy nie mają biografii*; D. Sosnowska, *Biografia i lektura. Biografia jako lektura*; tejże, *Biografia kobieca*; wszystkie teksty [w:] *Biografia. Historiografia. Dawniej i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii*, red. R. Kasperowicz i E. Wolicka, Lublin 2005.

[11] W internetowej wersji *Encyklopedii teatru polskiego* znajdujemy następujące informacje: „KARREN Tamara (ur. 1913, Polska – zm. 1997, Londyn). Poetka, pisarka, krytyk literacki i teatralny. W 1940 roku w Wilnie wyszła za mąż za poznanego w 1935 w Warszawie wybitnego pisarza, Romana Brandstaettera, tak jak ona żydowskiego pochodzenia. Dzięki jej kontaktom małżonkom udało się wyjechać z Wilna i poprzez Moskwę, Baku, Iran i Irak dotrzeć do Jerozolimy. W Jerozolimie Brandstaetter przeszedł na katolicyzm. W 1945 rozwiódł się z Tamarą na mocy tak zwanego przywileju św. Pawła, który umożliwia przeprowadzenie rozwodu, jeśli jeden z małżonków przyjmuje chrzest, a drugi zdecydowanie pozostaje wyznawcą religii niechrześcijańskiej oraz →

ocenie – może stanowić niejako symboliczny zapis swoistego zacierania obecności autorki *Pani Gabrieli* w krajowym obiegu historycznoliterackim.

W przypadku Tamary Karren równie istotny i konieczny wydaje się zabieg oddzielenia autokreacji wspomnieniowej od rzeczywistych, potwierdzonych faktami wydarzeń z życia pisarki. Zarówno jedno, jak i drugie zasługuje na uwagę i namysł badawczy, jednak biograf musi mieć świadomość, że mamy tu do czynienia z dwoma, czasami wykluczającymi się narracjami, jego zaś zadanie powinno polegać na takim ich uzgodnieniu, by ich kolizyjność zaowocowała w miarę spójną i najbliższą prawdy narracją. Jest to zadanie niezwykle trudne, o ile nie niemożliwe. Wyobraźmy sobie, że ktoś zostawia po sobie swój autoportret, zaś inne osoby zostawiają ujęcia, które się z tym autoportretem zupełnie nie zgadzają. Badacz staje wówczas przed dylematem: która osoba jest prawdziwa?

W odniesieniu do autorki *Czarnego nieba* tym autoportretem są wspomnienia[12], spisane przez poetkę w roku 1996, czyli na rok przed śmiercią, zaś „te inne" ujęcia stanowią relacje, wspomnienia, dopowiedzenia i korekty osób, które się z wybraną przeze mnie Autorką przyjaźniły i które zechciały mi o niej

→ nie zamierza pozostawać w związku małżeńskim z ochrzczonym. Drugim mężem Tamary został Wacław Zagórski, jeden z najwybitniejszych oficerów podziemia Armii Krajowej, dziennikarz, uczestnik akcji pomocy Żydom, uhonorowany po wojnie przez Yad Vashem w Jerozolimie. Tamara używała odtąd podwójnego nazwiska: Karren-Zagórska. Zamieszkali na stałe w Londynie. Oprócz aktywności w polonijnym środowisku emigracyjnym Tamara zajmowała się pisarstwem. Opublikowała tomik wierszy *Czarne niebo* oraz dwie sztuki teatralne. Pierwsza z nich, *Ta Gabriela*, to opowieść o Gabrieli Zapolskiej. Powstała w wyniku inspiracji bogatą korespondencją słynnej dramatopisarki i aktorki (zachowało się blisko 2 000 listów Zapolskiej). Prapremiera odbyła się w Londynie w 1976 na emigracyjnej scence Ogniska Polskiego. W Polsce dwukrotnie wystawił ją Andrzej Łapicki – raz w Teatrze Narodowym w Warszawie (1977) z Ireną Eichlerówną w roli Gabrieli, oraz ponownie w Teatrze Polskim w Warszawie (2001) z Teresą Budzisz-Krzyżanowską. Druga sztuka, *Kim był ten człowiek? Rzecz o Januszu Korczaku*, przypomina postać wielkiego pedagoga. Prapremiera odbyła się w Londynie w 1980, w Polskim Ośrodku Społeczno-Kulturalnym, zaś polska premiera – w Teatrze Powszechnym w Warszawie w 1987. Ponadto autorka publikowała artykuły w prasie, między innymi w londyńskim czasopiśmie „Tydzień Polski" (na przykład w 1986 recenzję z występów w Londynie Jerzego Stuhra z *Kontrabasistą*)".

12 T. Karren, *Wspomnienia* [maszynopis z odręcznymi poprawkami i podpisem Autorki, datowany: 1996, Archiwum Biblioteki Polskiej POSK w Londynie].
W tym miejscu pragnę serdecznie podziękować Dyrektor Biblioteki Polskiej POSK w Londynie Pani dr Dobrosławie Platt, jak również wszystkim pracownikom kierowanej przez nią Instytucji (w szczególności Paniom: Małgorzacie Pogorzelskiej i Elżbiecie Urban), za życzliwe podejście do mojej pracy, okazaną mi pomoc i poświęcony czas.

opowiedzieć; takiej, jaką pozostała w ich pamięci[13]. Te dwa obrazy nie zawsze się ze sobą pokrywają, nie zawsze są wobec siebie współbieżne. I, wydaje się, jest to niezwykle trudny, ale bardzo interesujący punkt wyjścia do pracy biograficznej: złączyć je w całość, nadać im spójny kształt, uzgodnić to, co się – być może tylko pozornie – wyklucza. Trzeba przy tym pamiętać, by unikać tonów przesadnych, skrajnych (zarówno hagiograficznych, jak i skandalicznych) i nie dać się uwieść żadnej z tych opowieści – ani autorskiej, ani tej zapisanej w pamięci osób wspominających autorkę. Innymi słowy: stworzyć od podstaw biograficzny portret Tamary Karren. Wydaje się bowiem, że jak wielu pisarzy emigracyjnych – ona wciąż czeka na swój portret, ujęcie możliwie najpełniejsze, nie tylko szkic czy zarys.

Te wstępne, biograficzne korekty i rozpoznania pozwalają przejść do kwestii związanych z twórczością autorki *Pani Gabrieli*. Tu potrzeba nie tylko rzetelnego, solidnego uporządkowania dzieła Tamary Karren, na które składają się dwa wspomniane dramaty i tomik poezji, ale też setki recenzji, omówień, tekstów publicystycznych, okolicznościowych, sprawozdawczych. Na wyróżnienie i opracowanie zasługuje niezwykle bogata korespondencja pisarki, która utrzymywała stały kontakt nie tylko z postaciami świata emigracyjnego, ale też z wieloma twórcami w kraju[14] (tu na szczególne wyróżnienie zasługuje jej wieloletnia korespondencja z Romanem Brandstaetterem, jak też z Jerzym Ficowskim).

Jak widać, przywrócenie dzieła Tamary Karren historii literatury polskiej będzie wymagało nie tylko niebagatelnego wysiłku genologicznego uporządkowania, ale też sporego trudu interpretacyjnego. Trzeba bowiem tę twórczość poddać próbie problematyzacji, to po pierwsze. Po wtóre – wydobyć z niej najważniejsze wątki, motywy, tematy. Oddzielić to, co sytuacyjne i okolicznościowe od tego, co uniwersalne. Ponadto – warto rozpoznać tę twórczość na tle polskiej historii literatury, ale też obejrzeć ją w ujęciu

[13] Byli to: Ryszard Lőw (Tel-Awiw), Nina Taylor-Terlecka (Oxford), Maya Jacobson (Londyn), Zofia Jancewicz (Londyn), Marzena Schejbal (Londyn), Maria Drue (Londyn).

[14] Archiwum Tamary Karren znajduje się w Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu. Jest to bardzo bogaty i bardzo ciekawy zbiór, liczący blisko 60 „pudeł" materiałów archiwalnych związanych z pisarką.

Dzięki życzliwości pana Ryszarda Lőwa udało mi się dodatkowo pozyskać, z jego prywatnego archiwum, listy Tamary Karren do niego i do Natana Grossa. Za tę niezwykłą życzliwość – dziękuję.

komparatystycznym; pokazać, jak funkcjonowała ona w obiegu emigracyjnym, a jak w krajowym czy międzynarodowym, jeśli wziąć pod uwagę powodzenie, jakim cieszyła się sztuka o Januszu Korczaku. Nietrudno już teraz powiedzieć, że obieg krajowy był znacznie skromniejsze i trudniejszy dla pisarki emigracyjnej. A jeśli tak właśnie było, to czy pisarka uprawiała jakiś rodzaj gry z krajowym odbiorcą i krajowym twórcą? Koniecznie trzeba też zapytać o wątki holocaustowe i wątki emigracyjne – jak wyglądają one osobno, a jak we wzajemnej relacji? I dalej – jak układał się wektor wpływów i zależności wewnątrz dzieła autorki *Czarnego nieba*? Czy publicystyka była dodatkiem do twórczości dramatycznej i poetyckiej, czy też ta ostatnia – wszak niewielkich rozmiarów – była dodatkiem do publicystyki?

Ten rejestr pytań i zagadnień nie ma – rzecz jasna – kształtu ostatecznego, nie jest zbiorem zamkniętym. Spina go jednak zasadnicza kwestia (i jednocześnie wątpliwość): dlaczego Tamarę Karren interesowali artyści modernistyczni? Dlaczego akurat ci właśnie artyści? Gabriela Zapolska i Janusz Korczak to dominujące osobowości w jej niebogatej objętościowo twórczości dramatycznej, zaś ta właśnie dominacja pozwala wskazać z kolei dwa dominujące punkty widzenia, które zawłaszczają twórczość pisarki. Tylko dwa, ale jakże wyraziste. Byłyby to: podmiot kobiecy i podmiot żydowski. I osobno, i w zależności. Warto więc je przybliżyć i obejrzeć choćby wyrywkowo, fragmentarycznie. Stanowiłoby to dobry początek dla zbudowania planowanej całości.

Gabriela Zapolska i Tamara Karren. Próba pierwsza

„Nieznana sztuka nieznanej Tamary Karren" – pisali warszawscy recenzenci po – nader udanej – premierze sztuki emigracyjnej autorki w Warszawie w roku 1977, dokładnie 8 stycznia w Teatrze Małym. Było o czym pisać: reżyserował Andrzej Łapicki, który pojawił się też na scenie jako Stanisław Janowski, drugi mąż Zapolskiej, zaś w roli Zapolskiej widzowie zobaczyli „charyzmatyczną" Irenę Eichlerównę, o wyrazistość scenografii zadbała Xymena Zaniewska.

Wtedy, ponad 40 lat temu, Tamara Karren była w istocie pisarką w Polsce nieznaną, nadto „źle obecną", bo emigracyjną. *Ta Gabriela* – bo pod takim tytułem wystawiano sztukę Tamary Karren *Pani Gabriela* – zmieniła tę sytuację nagle, ale chyba tylko „na wtedy", bo nazwisko pisarki, jak wiemy, nie utrwaliło się tym sukcesem na dobre, nie weszło w historycznoliteracki

obieg, jak również badawczą świadomość[15]. Można nawet odnieść wrażenie, że niewątpliwy sukces głośnego przedstawienia *Ta Gabriela* nadal pozostawił pisarkę gdzieś w tle, jako autorkę nieznaną. Nawet wówczas, co zauważyła po latach przywoływana już Anna Mieszkowska, kiedy rozpisywano się o sukcesie przedstawienia warszawskiego, autorka sztuki została przesunięta niejako na drugi plan, by nie powiedzieć, że – usunięta ze sceny. Za sprawą samej Eichlerówny zresztą[16]. Badaczka trafnie zauważa i subtelnie podkreśla:

> Warto przy okazji wspomnieć, że warszawskie przedstawienie grano pod zmienionym tytułem [...]. Zmiany dokonała Irena Eichlerówna, która podpisała się także jako autorka opracowania „na podstawie sztuki Tamary Karren". Takie odsunięcie na dalszy plan prawdziwej autorki sztuki, wówczas »źle widzianej«, bo emigracyjnej (chociaż obecnej na warszawskiej premierze!) interpretowano jako zjawisko ciekawe także spoza literackiego, artystycznego planu. Eichlerówna w tej sztuce, w tym materiale literackim odnalazła siebie, swoje tęsknoty, ambicje i niespełnienia także emocjonalne. [...] z pierwotnego materiału sztuki wyeksponowała te wątki, które jej samej jako aktorce i jako kobiecie były najbardziej bliskie[17].

Trzeba więc, zdaje się delikatnie sugerować Mieszkowska, szukać Tamary Karren jako autorki poza warszawskimi przedstawieniami, choć była – przypominam – jedyną emigracyjną autorką-kobietą, której sztuki grano w kraju przed upadkiem PRL-u[18]. Jak dalece to zawłaszczenie stało się brzemienne w skutki?

[15] Nie znajdziemy jej ani w syntetycznej publikacji *Materiały IV Sympozjum Biografistyki Polonijnej. Losy Polek żyjących na obczyźnie i ich wkład w kulturę i naukę świata. Historia i współczesność. Wiedeń, 1-2 września 1999*, pod red. A. i Z. Judyckich, Lublin 1999, ani w najnowszym przeglądowym studium Bożeny Karwowskiej *Pisarka polska na emigracji*, pomieszczonym w obszernej, wieloautorskiej monografii pisarstwa kobiecego w XX wieku: *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, pod red. E. Kraskowskiej i B. Kaniewskiej, Poznań 2015.

[16] O trudnej relacji pomiędzy Tamarą Karren a Ireną Eichlerówną piszę w innym miejscu, w tekście *(Nie)przyjaźnie kobiece. Tamara Karren – Irena Eichlerówna* (w druku).

[17] A. Mieszkowska, dz. cyt.

[18] Co, nawiasem mówiąc, nie spotkało się z życzliwym przyjęciem w środowisku emigracyjnym. O emigracyjnej recepcji sztuki Tamary Karren piszę w innym miejscu, w tekście *Zapolska na emigracji. Rzecz o Tamarze Karren* (w druku).

Wydaje się, że bardzo. Na tyle z pewnością, by w *Encyklopedii teatru polskiego*, w haśle osobowym poświęconym pisarce[19], podać mylnie, zamiast tytułu sztuki Karren o Zapolskiej, tytuł przeróbki dokonanej na scenę warszawską przez Irenę Eichlerównę. Nie zrobiono tego, rzecz jasna, intencjonalnie, jednak pomyłka ta, choć symbolicznie, niejako odbiera pisarce autorstwo utworu[20]. W takiej sytuacji wypada więc odwołać się do londyńskiej premiery *Pani Gabrieli*, która miała miejsce „na emigracyjnej scenie Ogniska Polskiego, 10 grudnia 1976 roku". Tytułową rolę zagrała Helena Kitajewicz. W emigracyjnej prasie tak oto zapowiadano premierę:

> Helena Kitajewicz znana jest publiczności polskiej w Londynie głównie jako *diseuse*. Jest ona jednak przede wszystkim aktorką dramatyczną, uczennicą Zelwerowicza i abiturientką słynnego warszawskiego PIST-u. Na swoim koncie w teatrze emigracyjnym ma szereg bardzo interesujących kreacji. W najbliższej premierze teatru ZASP zagra główną rolę w sztuce Tamary Karren pt. *Pani Gabriela. Autoportret z listów*. Sztuka ta jest pierwszym scenicznym opracowaniem życia Zapolskiej, a raczej kilku jego fragmentów – największych tryumfów i upadku w końcowych i samotnych latach. Sztuka jest oparta na listach Zapolskiej do jej dwóch kochanków, z których jeden został jej mężem. Jego listy nie zachowały się, więc autorka sztuki musiała stworzyć tę postać na podstawie niewielu informacji biograficznych, a przede wszystkim na wyczuciu postaci poznanej z listów pisanych do niego przez Zapolską. Dramatyczna i komiczna rola wielkiej pisarki i wspaniałej kobiety na pewno znajdzie w Helenie Kitajewicz doskonałą odtwórczynię[21].

O ile recenzenci i sprawozdawcy rozpisują się przede wszystkim na temat realizacji scenicznej sztuki czy gry aktorskiej[22], o tyle Tamara Karren stara się

[19] Zob. przypis 9 w niniejszym tekście.

[20] Co znajduje potwierdzenie w burzliwej korespondencji Tamary Karren z Ireną Eichlerówną.

[21] *Helena Kitajewicz w roli Zapolskiej*, „Tydzień Polski" z 4 grudnia 1976, s. 3.

[22] Zob. *Helena Kitajewicz jako Gabriela*, „Tydzień Polski" z 8 stycznia 1977; *Debiut sceniczny Tamary Karren*, „Tydzień Polski" z 11 grudnia 1976; *Witold Schejbal w roli Janowskiego*, „Tydzień Polski" z 24 grudnia 1976; *Piękna Gabriela*, „Tydzień Polski" z 18 grudnia 1976; B. Przyłuski, *Prapremiera „Pani Gabrieli"*, „Tydzień Polski" z 24 grudnia 1976.

w swoich tekstach rozwikłać fenomen Zapolskiej[23], fenomen jej niezwykłego losu i niebanalnej twórczości. I sama ustanawia pomiędzy sobą a autorką *Moralności pani Dulskiej* relację intymną, zaś opisując los największej skandalistki polskiego *fin-de-siecle'u* – pyta o swój los. W jednym z tekstów notuje:

> We wczesnej młodości niewiele wiedziałam o Zapolskiej. Jako młodziutka dziewczynka czytałam z rozpalonymi policzkami niektóre jej powieści. Jedno z pierwszych przedstawień, jakie widziałam na scenie, była to *Moralność pani Dulskiej*. Podczas przedstawienia byłam obserwowana z niepokojem przez rodziców, którzy chyba zapomnieli, na jaką »niedozwoloną dla młodzieży« sztukę mnie zabrali. Później czytałam dużo powieści Zapolskiej i widziałam większość jej sztuk wystawianych w Warszawie. O samej Zapolskiej wiedziałam mało lub prawie nic. Żyła ona jeszcze raczej we wspomnieniach, plotce i legendzie. [...] o paszkwilu z lat trzydziestych, opartym na fantastycznych i kłamliwych informacjach dziennikarki lwowskiej Anieli Kallas[24] – nie warto nawet wspominać. [...]. Dopiero jednak wydane w r. 1970 dwa olbrzymie tomy listów Zapolskiej w opracowaniu Stefanii Linowskiej pokazały nam prawdziwą Zapolską, korygując niejeden dyletancki artykuł, niweczą niejedną legendę. Listy te to lektura fascynująca, ale trudna [...][25].

Karren czyta listy Zapolskiej inaczej niż większość krytyków w kraju; można powiedzieć, że czyta je wbrew ich ustaleniom, choć zadaje listom często te same pytania, którymi wybrzmiewają opinie krajowe. Za autorem wstępu do listów pisarki – Edwardem Krasińskim – powtarza: „Która Zapolska jest prawdziwa?", ale jej lektura nie ciąży ku wyborowi jakiegoś jednego wariantu losu Zapolskiej, któremu byłby przypisany walor prawdziwości. Tamarę Karren interesuje Zapolska i jej los zapisany w listach[26], jakkolwiek trudny by

[23] T. Karren, *Która Zapolska jest prawdziwa?*, „Tydzień Polski" z 20 listopada 1976.

[24] Aniela Kallas (1868–1942) [pseud.], właściwie Aniela Korngutówna – pisarka i publicystka, przyjaciółka Gabrieli Zapolskiej, autorka skandalizującej powieści o życiu pisarki: *Zapolska. Powieść biograficzna*, Warszawa 1931.

[25] T. Karren, *Która Zapolska jest prawdziwa?...*

[26] Przypomnijmy, że listy Zapolskiej były krytykowane zarówno przez przygodnych krytyków, jak i przez autora wstępu do dwutomowego wydania – Edwarda Krasińskiego. O dominującym w latach 70. XX wieku modelu lektury listów Zapolskiej więcej [w:] A. Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, rozdział *Listy – lektura w poszukiwaniu biografii niemożliwej*, Białystok 2013.

on nie był i jakkolwiek nie poddawałby się poręcznym historycznoliterackim formułom.

Dlatego najbardziej interesuje mnie relacja: Karren – Zapolska. Właśnie relacja pomiędzy autorką a wybraną przez nią bohaterką. I wybraną, jak się wydaje, nieprzypadkowo. I nieprzypadkowo chyba materia listów staje się tu źródłem wiedzy kobiety piszącej o kobiecie piszącej:

> Blisko dwa tysiące stron listów Zapolskiej przeczytałam jak urzeczona. Od pierwszej chwili czułam w nich wielki materiał na teatr. Co mnie najwięcej uderzyło i zaintrygowało, to zmienność życia, to przebieganie etapów po chybotliwej kładce, przyglądanie się »czynom dawnym z ogromnej odległości«. Zdziwiona i smutna. Bo ta autorka najbardziej rozśmieszających komedii była smutna i nawet najszczęśliwsze jej przeżycia i okresy miały w sobie jakieś podwójne dno smutku[27].

Niewątpliwie literackim finałem takiej lektury, pełnej fascynacji i zrozumienia, stała się *Pani Gabriela*. Pozwala to powtórzyć pytanie: dlaczego ta właśnie i dlaczego modernistyczna artystka? Pisarka próbuje odpowiedzieć na nie, przedzierając się przez grząską i chybotliwą materię listów. Jak pokazuje treść jej sztuki, interesowała ją Zapolska zadająca sobie pytanie: kim jestem? Co znaczy być sobą? Interesował ją dramat artystki i emigrantki (listy paryskie), wykluczonej przez skandal, osamotnionej nawet w chwilach największego triumfu, schorowanej i nieszczęśliwej. Kim jest Zapolska jako kobieta, artystka, emigrantka na paryskim bruku – to najważniejsze kwestie, jakie Tamara Karren stawia wobec losu Gabrieli Zapolskiej. I z tych właśnie wątpliwości składa swoją sztukę. I, jak podpowiada jej wiersz *Kim jestem?* (przywoływany tu jako motto naszych rozważań), składa także swój los – kobiety, artystki, emigrantki na londyńskim bruku.

Janusz Korczak i Tamara Karren. Próba druga

Ponownie, w roku 1980, na bohatera swojej kolejnej sztuki wybiera Karren modernistycznego artystę – Janusza Korczaka. Staje się on bohaterem jej

[27] T. Karren, *Która Zapolska jest prawdziwa?...*

monodramu *Kim był ten człowiek? Rzecz o Januszu Korczaku*[28]; bohaterem, którego los wybrzmiewa tragicznym finałem dobrowolnej śmierci. I znowu – interesuje pisarkę Korczak jako ktoś wątpiący, ktoś zadający pytania najtrudniejsze i najbardziej elementarne – o sens życia, sens cierpienia, sens własnego losu i jego tragicznego finału. Korczak Tamary Karren znów pyta o siebie: kim jestem? Polakiem? Żydem? Polakiem i Żydem? Ani Żydem? Ani Polakiem? Artystą? Nikim?

Problem tożsamości, uwikłanej w różne porządki kulturowe i cywilizacyjne paradygmaty, powraca w tej sztuce w tragicznym zwielokrotnieniu. I widać już, że jest to kwestia, która organizuje myślenie Tamary Karren od początku do końca, w różnych wcieleniach i wariantach. Pisarkę interesują przede wszystkim bohaterowie, którzy zmagają się z własną kondycją i przynależnymi jej wątpliwościami. Gabriela Zapolska jako kobieta i artystka, Janusz Korczak jako polski Żyd i modernistyczny artysta. Pytanie „kim jestem?" staje się niewątpliwie najważniejszym, jakie zadaje też pisarka samej sobie – jako artystka, polska Żydówka, emigrantka:

KIM JESTEM

Ojcowie moi Abraham i Izaak
Kazali mi czytać Księgę Poznania
Kazali śpiewać u wrót Babilonu
I ginąć w okopach Masady
Księga Proroków miała wskazać mi
Drogę do Yahwe...

Dziś płaczę nad wami siostry moje sarońskie
I nad wami, bracia moi
Których czerwone powieki puchły
Z łowienia prawdy w literkach tanechu
Zgliszcza i popiół kości waszej
Nauczyły mnie kim jestem.

[28] T. Karren, *Kim był ten człowiek? Rzecz o Januszu Korczaku*, Londyn 1980.

Spuścizną moją są zgrzebne płótna słowiańskie
I snop mazowieckiego zboża.
Moim domem drzewa Czarnolasu, moim pokarmem
Miód z piołunem zmieszany,
Rdzeń lilii, którymi karmiła ojca córa Wenetów.
Sunę łodzią na suchego przestwór oceanu,
A Rachel z izby bronowickiej szepce mi do ucha.
Erynie gonią mnie po narodowej scenie,
A na plecach kufer zaklętego dźwigam słowa
I tańczę i płaczę zarazem. Bóg jest we mnie.
I kim właściwie ja jestem?[29]

Jeśli przyjąć za Natanem Grossem, że tom *Czarne niebo* wyrasta z doświadczeń autorki i podszyty jest autobiograficzną potrzebą syntezy[30], wówczas stwierdzenie/pytanie: „kim jestem/ kim jestem?" obrasta dodatkowymi znaczeniami, odsłania nam zasadniczą kwestię i biografii, i twórczości autorki *Pani Gabrieli*. To jest właśnie ten wektor, który wyznacza kierunek zarówno biograficznych, jak też interpretacyjnych poszukiwań. Zwróćmy uwagę, że tytułowe „kim jestem" pozbawione jest znaku zapytania, zaś końcowe – jest nim obarczone[31]. Nieprzypadkowo. I biografia, i twórczość Tamary Karren składają się bowiem bardziej z pytań niż odpowiedzi. Pytań o los własny i cudzy; pytań o tożsamość kobiecą i tożsamość artystki (Zapolska); pytań o kondycję polskiej emigrantki; w końcu pytań o tragedię podwójnego wydziedziczenia (Korczak), które staje się przywilejem/tragedią podwójnego dziedzictwa[32]. I znów nieprzypadkowo najważniejszą intertekstualną figurą w cytowanym wierszu jest Rachela z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Można chyba powiedzieć, że staje się ona ikonicznym, poetyckim skrótem losu samej pisarki – podwójnie wydziedziczonej i podwójnie obdarowanej. Czy Karren – przypominając wątpliwości bohaterki Wyspiańskiego – pyta o własne miejsce we

[29] Taż, *Kim jestem*, [w:] tejże, *Czarne niebo*, Londyn 1986, s. 5.

[30] N. Gross, dz. cyt.

[31] O tomiku poetyckim piszę w tekście: *Czarne niebo. Rzecz o spopielaniu pamięci* (w druku).

[32] Wszystkie te kwestie spotykają się niejako we wspomnieniu, które poświęca Tamara Karren wspaniałej *diseuse* emigracyjnego środowiska – Toli Korian. Por. T. Karren, *W wolnym Izraelu*, [w:] *Tola Korian. Artystka słowa i pieśni*, red. K. Fejcher, Londyn 1984.

wspólnocie? I dalej – czy jest to pytanie o osobność, czy także o samotność? We wspólnocie czy wobec wspólnoty, poza nią? Pytania te zadaje pisarka i jako kobieta – artystka, i jako Żydówka, i jako emigrantka. I jako Polka.

Na koniec warto odwołać się do trafnej formuły Niny Taylor-Terleckiej, która swoje londyńskie wystąpienie ze wspomnianej konferencji uzupełniła formułą: „pobożne życzenia badaczki”[33]. Jakie więc są moje pobożne życzenia na początku drogi do Tamary Karren? Przede wszystkim – wyruszyć w drogę i dotrzeć do artystki, pisarki, emigrantki, opisać jej los (a nie – skatalogować ciąg faktów i wydarzeń), sproblematyzować twórczość. I zrobić to tak, by spotkać osobę. O ile jest to w ogóle możliwe. Nina Taylor-Terlecka podkreśla:

> Szkoła życia i szkoła śmierci, biografia obejmuje niby wszystko. Mimo to jej bohater pozostaje nieuchwytny, staje się ofiarą *l'illusion biographique*; stąd stwierdzenie, że biografia jest wręcz niemożliwa. Zdaniem Virginii Woolf rozrost i chwiejność, czy też atomizacja tożsamości sprawiają, iż fakt i fikcja, prawda i osobowość, są nie do pogodzenia. Nie sposób ustalić, a co dopiero utrwalić, sprzeczne profile tej samej twarzy. Ludzka psychika wciąż umyka, da się przyszpilić tylko skokiem wyobraźni[34].

Powyższy fragment zapisuje, trudną niewątpliwie, świadomość ograniczeń, przed jakimi stawia badacza cudzy los, który chce on ujarzmić za pomocą strategii badawczych. Cudzego losu ujarzmić się nie da, nie da się też go wyczerpująco opisać. Nie powinno nas to jednak, przekonuje Nina Taylor-Terlecka, zniechęcać do podejmowania prób zrozumienia. Świadomość, że możemy choćby podjąć taką próbę, jest już sama w sobie obiecująca.

***

Do Tamary Karren doprowadziło mnie dwoje modernistycznych artystów – Gabriela Zapolska i Janusz Korczak. Pierwsza z wymienionych była bohaterką moich historycznoliterackich zatrudnień przez kilkanaście przynajmniej

[33] Tekst wygłoszony przez Ninę Taylor-Terlecką na I Międzynarodowej Konferencji z cyklu „Archiwa kultury polskiej XX wieku: Londyn – Turyn – Białystok” zatytułowanej „Archiwalne źródła współczesnych prac monograficznych i biograficznych” (Londyn, 9 listopada 2019 r.). W wersji drukowanej tekst nosi tytuł: *Biografia – ale jaka?* (w niniejszym tomie „Bibliotekarza Podlaskiego”).

[34] Tamże.

lat, a tym samym „sprawa Tamary Karren" stała się dla mnie, w pewnym sensie, emigracyjnym ciągiem dalszym *Sprawy Zapolskiej*[35]. Mam jednak świadomość, że nic by z tego spotkania nie wyszło, gdyby nie życzliwość i zaangażowanie wielu osób. W tym miejscu chcę im najserdeczniej podziękować.

Panu Ryszardowi Lőwowi dziękuję za wszystkie rozmowy o mojej bohaterce i zachętę do pracy nad jej biografią oraz przesłanie mi egzemplarza sztuki *Pani Gabriela* z domowego archiwum badacza, jak też za inne niezwykle cenne dla mnie dokumenty związane z Tamarą Karren, które mi ofiarował;

Ninie Taylor-Terleckiej dziękuję za życzliwe zainteresowanie dla moich badawczych planów, skontaktowanie mnie z osobami przyjaźniącymi się z Tamarą Karren, jak również niezwykłą szczodrość w dzieleniu się pomysłami i kontekstami oraz wszystkie inspirujące rozmowy;

Mai Jacobson dziękuję za zaufanie i przyjaźń, za poświęcony mi czas, rozmowy o Tamarze Karren, londyńskie spotkania i wyprawy śladami pisarki oraz wszystkie pamiątki i dokumenty, które mi ofiarowała;

Paniom: Marii Drue, Zofii Jancewicz i Marzenie Schejbal najszczerzej dziękuję za rozmowy o pisarce, życzliwość i przychylność dla moich badawczych planów, a także serdeczność i gościnność.

Mojej Rodzinie: Ewie, Markowi i Adamowi Kolczyńskim dziękuję za gościnność w ich londyńskim domu, zainteresowanie dla mojej pracy, wszystkie słowa zachęty i rodzinne wsparcie, którego doświadczam z ich strony od wielu lat.

Bibliografia

Biografia. Historiografia. Dawniej i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii, pod red. R. Kasperowicza i E. Wolickiej, Lublin 2005.

Clifford J. L., *Od kamyków do mozaiki. Zagadnienia biografii literackiej*, przeł. A. Mysłowska, Warszawa 1978.

Drue M., *Swoją drogą... Opowiadania*, Londyn 1994.

[35] A. Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2013.

Encyklopedia teatru polskiego [wersja online].

Gross N., *Tamara – korzenie i sęki*, „Archiwum Emigracji" 1998, t. 1.

Karren T., *Czarne niebo*, Londyn 1986.

Karren T., *Kim był ten człowiek? Rzecz o Januszu Korczaku*, Londyn 1980.

Karren T., *Która Zapolska jest prawdziwa?*, „Tydzień Polski", 20 listopada 1976 r.

Karren T., *Pani Gabriela*, Londyn 1976.

Karren T., *Wspomnienia* [maszynopis z odręcznymi poprawkami i podpisem Autorki, datowany: 1996, Archiwum Biblioteki Polskiej POSK w Londynie].

Mały słownik pisarzy polskich na obczyźnie, red. B. Klimaszewski, Warszawa 1993.

Mieszkowska A., *Kim jestem? Tamara Karren-Zagórska (1913–1997)*, „Archiwum Emigracji" 1998, t. 1.

Przyłuski B., *Prapremiera „Pani Gabrieli"*, „Tydzień Polski", 24 grudnia 1976 r.

Tola Korian. Artystka słowa i pieśni, red. K. Fejcher, Londyn 1984.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.524
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Violetta Wejs-Milewska*
Uniwersytet w Białymstoku
https://orcid.org/0000-0002-1275-5369

W stronę biografii „scalających” Postulaty badawcze a współczesna praktyka uniwersytecka**

Towards “integrating” biographies.
Research postulates and modern university practice

Abstract: The article deals with the problem post-1989 literature studies have currently found themselves in, mainly focusing on case study analysis that aligned with numerous methodological phrases in the last 30 years, which resulted in critical articles and smaller reductionist-like works, rather than “big works” of a monographic and biographical nature. The author of the text postulates a return to monographs and biographies as long and hierarchical narratives, resulting from many years of research which should be based on analyses of sources, documents, official publications reflecting a multifaceted and

* Violetta Wejs-Milewska – dr hab.; prof. UwB; kieruje Zakładem Filologicznych Badań Interdyscyplinarnych Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku; autorka kilku monografii m.in. *Buenos Aires-Gwatemala-Montevideo-Nowy Jork-Paryż. Listy do Jana Nowaka-Jeziorańskiego*, Białystok 2016, wyd. II rozszerzone – 2018.

** Tekst powstał w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki „Naukowa, krytyczna edycja z rękopisów w pięciu tomach korespondencji Tymona Terleckiego z Jerzym Giedroyciem, Mieczysławem Grydzewskim, Janem Nowakiem-Jeziorańskim, Kazimierzem Wierzyńskim i innymi” (2018-2023)” realizowanego na Uniwersytecie w Białymstoku..

deepened character of the work and its author. He also advocates a real "integration" of archival, journalistic, literary, historical and political content created outside Poland, especially after 1945, with literature written simultaneously in Poland. It is particularly important that the resulting monographic works concerning the work and life of a national author, even if episodically connected with emigration, should take into account the reception of the western side. The actual integration of the two circulations of Polish cultural thought, remains a task waiting to be undertaken.

Keywords: biography, autobiographism, monograph, documentary research, archives.

W nieodległych odstępach czasowych ostatniego trzydziestolecia, środowisko literaturoznawcze ogłaszało coraz to nowsze, z założenia jeszcze bardziej progresywne i spektakularniejsze badawcze „zwroty" czy też metodologiczne „orientacje", mające być gwarancją interesujących i poznawczo wzbogacających rozpoznań rodzimej kultury, o ile zostały one zastosowane w sposób właściwy, tj. adekwatny do poprzedzającego je materiału kulturowego (m.in. piśmienniczego). Wskutek niekontrolowanego przyrostu nowinek metodologicznych, mających najczęściej charakter zapożyczenia z agory zachodnich praktyk literaturoznawczych i ich aplikacji na gruncie kultury krajowej, znajdujemy się dzisiaj w miejscu potencjalnej i zarazem rzeczywistej kakofonii różnych, często wykluczających się wzajem metod krytycznych. By nie być gołosłowną wymieniam dla przykładu kilka w swoim czasie „modnych" (bywa że i płodnych) zwrotów: po 1/ na literę „a" – aksjologiczny, autobiograficzny, antropologiczny, po 2/ kolejne litery alfabetu – genderowy, narracyjny, postkolonialny, regionalistyczny, topograficzny, itp.)[1]. Także dzisiaj powraca się i do

[1] Propozycję porządkującą przywołaną nomenklaturę oraz analizę przypadków w ujęciu teoretycznoliterackim znajdujemy w tomie *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, [tu:] również R. Nycz, *Słowo wstępne*, s. 5-17. Nycz wprowadza następujący podział w obrębie zwrotów metodologicznych: „Można by powiedzieć, że zwolennikom dekonstrukcji udała się sztuka rzadko osiągana przez w pełni wykrystalizowany kierunek badawczy: oswojenia, zneutralizowania i w końcu zaadoptowania do własnych potrzeb dwóch najpoważniejszych w minionym ćwierćwieczu 'wstrząsów' metodologicznych w badaniach literackich, które – jak mogłoby

optyk porzuconych (zauważamy ostatnio wzrost zainteresowania socjologią literatury/socjologią recepcji, myśleniem nakierowanym na strukturę, na tym tle rozwija się również szeroko rozumiany marksizm kulturowy[2]) albo też metod „niewyzyskanych" owocnie przed 1989 rokiem z powodów bezwzględnej dominacji ideologii marksistowskiej i przyległych do niej w naukach humanistycznych praktyk badawczych (np. nie rozwinęła się jak sądzę dostatecznie na gruncie krajowego literaturoznawstwa wdzięczna i płodna, także finalnie efektowana krytyka tematyczna[3]). Owe zwroty i częste orientacje nastawione na penetrację wyraźnie zakreślonych obszarów problemowych, można jednak – mimo chaosu, jaki do dyskursu literaturoznawczego (humanistycznego) wprowadzają, lub wręcz go uniemożliwiają – w pewnym stopniu usprawiedliwić. Po 1989 roku w Polsce rzeczywiście pojawiła się paląca potrzeba odświeżenia narzędzi wspomagających uważny, pogłębiony ogląd nieznanych czy też porzuconych obszarów badawczych, tematów i wątków objętych cenzurą prewencyjną (i autocenzurą), albo przedstawianych w zideologizowanej formie dziś nas irytującej, w zakrzepłym stereotypie, ale czy rzeczywiście udało się nam z tych narzędzi sensownie skorzystać? Czy efekty okazały się adekwatne do bogatego bądź co bądź wachlarza rozmaitych propozycji teoretycznych? Czy w istocie udało nam się dotrzeć do ważnych wątków wplątanych w osnowę polskiego losu, zgłębić momenty modernizujące, odświeżające refleksję o polskiej kulturze? Czy wypełniliśmy znaczące dla rozumienia specyfiki polskiego „dziejopisarstwa" splecionego z historią regionalną i powszechną luki

się zdawać – powinny przynieść kres kariery dekonstrukcji, bo literaturę próbowały na powrót (choć w nowy sposób) oddać w służbę wartości wyższych lub też bardziej podstawowych dziedzin ludzkiego działania: 'zwrotu kulturowego' (studia kulturowe, feministyczne, postkolonialne) i 'zwrotu etycznego' (krytyka etyczna, aksjologiczna, religijno-metafizyczna). Czy ta próba 'przetrwania' okazała się udana – osądzić mogą czytelnicy". (s. 14). Zob. także, S. Balbus, *Metodologie i metody we współczesnej humanistyce (literaturoznawczej)*, „Przestrzenie Teorii" nr 1, Poznań 2002; J. Sławiński, *Zwłoki metodologiczne,* [w:] tegoż, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990; E. Domańska, *Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?*, „Teksty Drugie" 2010, nr 12.

[2] Definiowany przez środowiska Nowej Lewicy w USA oraz Europie Zachodniej program progresizmu kulturowego skupiony m.in. na koncepcji multikulturalizmu, wrażliwości społecznej, wrażliwości ekonomicznej, wolności seksualnej, tolerancji, praw kobiet i praw zwierząt. Z koncepcji ideologicznych Nowej Lewicy wykształciły się rozmaite nowe krytyki, wpisujące się m.in. w tzw. zwrot kulturowy, stawiający sobie za cel radykalne przewartościowanie obiektów pola kultury i aktywności człowieka, zwłaszcza w kontekście reinterpretacji marksizmu.

[3] Podstawy teorii dzieła rzeczonej krytyki na gruncie polskiego literaturoznawstwa formułuje M. Głowiński w tekście: *Francuska krytyka tematyczna*, „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 1.

poznawcze, czy dostatecznie włączyliśmy znaczący dorobek Polaków wielu fal emigracji XIX i XX-wiecznej?

Co zyskaliśmy aplikując „nowe" narzędzia? O odpowiedź jednoznaczną dość trudno. Z pewnością powstało jednak wiele interesujących i znaczących prac, zwłaszcza spośród tych o dużym stopniu uszczegółowienia, tj. prac komentatorskich, krytycznych, edytorskich. Jednak ich ilość i częstokroć jakość nie przekłada się na powstanie „dużych dzieł" (indywidualnych/zespołowych) o charakterze „ustanawiającym", sumującym, kompendialnym i zarazem porządkującym wiedzę z zakresu tego, co do 1989 roku określaliśmy tradycyjnie mianem historii literatury polskiej/historii kanonu. Dopełnienia, a w wielu przypadkach komentatorskiego przeorientowania, wymaga zwłaszcza literatura XX wieku. Jej obraz w używanych po dziś dzień podręcznikach uniwersyteckich nie doszacowuje bowiem kapitału estetycznych i etycznych wartości, także niewątpliwego nowatorstwa 20-lecia międzywojennego („prawej" i „lewej" strony sceny pisarskiej), nie reinterpretuje dorobku Polski Ludowej, co wiązałoby się ze zmianą hierarchii i wielkości dzieł, miejscem twórców. Poza kilkoma kanonicznymi postaciami emigracji pomija, częstokroć lekceważy, kompendialny wkład wychodźstwa w dzieło kulturalne Rzeczpospolitej pisarskiej (zwłaszcza rzeczpospolitej publicystycznej, komentatorskiej, epistolarnej). Słowem – dostrzegam zatem niebagatelne obszary zarówno przeszacowań, jak i trwałych zaniedbań czy też przemilczeń, o czym więcej za chwilę[4].

Niewątpliwie nastawienie takie, jak rzut strumienia światła w jeden punkt jest i pożyteczne, i jak każdy "nierozproszony" ogląd ma swoją niezaprzeczalną wartość – przede wszystkim wzbogaca możliwości poznawcze oraz wzmacnia interpretacyjną głębię analizowanego zjawiska, dodaje do obrazu „cząstki", „fragmenty", wprowadza interesujące konteksty, które mają szansę skorygować, czasem zmienić funkcjonujące w cyrkulacji literaturoznawczej

[4] Dotykam tylko tego – jak sądzę – ważnego i interesującego wątku. Chodzi bowiem z grubsza o przyjęcie wraz z zachodnioeuropejskim (i amerykańskim) literaturoznawstwem nie tylko nowych, modnych metodologii, ale i narzuconych przez nie tematów, które te metodologie niejako wywołują. Podaję jeden przykład: badania postkolonialne, mające głębokie uzasadnienie w kulturach krajów (kolonizatorów) podbijających inne i utrwalone w ich literackich śladach, w narracjach, historii, mapach, artefaktach, wątpliwe w przypadku naszego historycznego doświadczenia.

Zob. także: Wł. Bolecki, *Pytanie o przedmiot literaturoznawstwa*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, red. M. Czermińska, S. Gajda i in., t. I, Kraków 2005.

sądy i opinie oraz je argumentacyjnie uprawomocnić. Wspomagają zwroty, owe technikalia, znane nam jako „*case study*", tj. są to zabiegi nakierowane na analizę przypadku (studium przypadku), gdzie niewątpliwie uszczegółowienie oglądu pozwala badaczowi zgłębić zjawisko poddane analizie, wyostrzyć ostateczne efekty dociekań, przeorientować sensy tak eyraziście narzucających się segmentów kultury, obiektów literackich i artystycznych.

Takie nastawienie ma jednak również i swoje istotne ograniczenia: myślę głównie o redukcjonistycznym charakterze poznania, o jego zawężonej perspektywie i efektach na prawie *casusu,* które (czy tego chcemy, czy nie w pospiesznie prowadzonych badaniach, przy „niedopoznaniu") – zdarza się, zbyt szybko migrują do poziomu uniwersaliów i fałszują obraz, przebijając się do głównego nurtu dyskusji dzięki nośnym tytułom czasopism – bo tam są atrakcyjnie wykładanie. Czy też do „renomowanych" wydawnictw, będących nie tylko (nie tyle) transmiterem tez i poglądów autora, ile ich skwapliwym kreatorem[5]. Jeśli dodamy do koncepcji „zwrotu metodologicznego" postmodernizm z całą jego (a)wartościującą wykładnią, otrzymujemy obraz dalece zamazany i o niepewnym statusie oraz zaburzonej referencji. I tak literaturoznawstwo (a właściwie cała humanistyka) miast w tradycyjnym (klasycznym) znaczeniu stawać się sztuką antropologicznej heurezy i hermeneutyki, okazuje się jedynie jej inkrustacją, a symultanizm (intertekstualność) badawczej narracji z ducha także postmodernistyczny, wyrastający z nastawienia *case study,* z mikronarracji jako podstawy, częstokroć nieuwzględniającej zasadnego kontekstu panoramicznego, niestety staje się jedynie sztuką szlifowania stylu. Skądinąd sztuką interesującą, choć jedynie grą słowną, prowadzoną na poziomie rozmaitych subiektywnych przedstawień.

Ambicje „istotowe", tj. interpretację zjawisk możliwie pogłębioną, jak sądzę, dają jedynie wypowiedzi o znacznie dłuższym przebiegu, to znaczy takie, które wymagają przemyślanej strategii narracyjnej, myślenia strukturą i wewnętrzną hierarchią. Takie, które mają z intencji charakter holistyczny.

Poprzedza powstanie „dużych dzieł" zazwyczaj praktykowanie form niezłożonych, fragmentarycznych, kontekstowych – i w tym sensie „studium przy-

[5] Mam tu na myśli nie tyle instytucję „tematu zamawianego" (co oczywiście jest zupełnie naturalne), ile nadreprezentację określonych problemów, które czynnik ilościowy winduje na najwyższy poziom cyrkulacji recepcyjnej.

padku" jako etap „wprawek" przed skreśleniem „dużego dzieła" ma ogromne znaczenie. Gorzej – kiedy do takiego finału nie prowadzi.

Głód „dużych dzieł" krytycznych

Ten dość obszerny wywód ma zaprowadzić mnie do dwóch istotnych postulatów, których zasadność spróbuję wytłumaczyć – nieco ironicznie – przywołaniem na wstępie rozważań kategorię metodologicznego „zwrotu". Zacznę od postulatu pierwszego, który wyjawiam w podtytule: głód „dużych dzieł" krytycznych, co wiąże się z dwoma ich najważniejszymi postaciami – monografią i biografią. I od razu pojawia się problem nazewniczy, mimo że chodzi przecież o tradycyjne gatunki, które mają już swoją długą historię oraz o ich dopuszczalne cechy inwariantywne, o ich postać i przyjęte definicje[6]. W praktyce też zdają się być komplementarne; poza tym nie sposób pominąć ich semantycznej pojemności i nieostrości gatunkowej, która także okazać się może zbawienna – zachęca bowiem autora do podążania nie wydeptanym traktem utrwalonych metod, a wąską ścieżyną przez gęsty las. Takie nastawienie badawcze uprawdopodobnia tym samym innowacyjność, oryginalność finalnych rozpoznań[7]. Nawet nomenklatura i praktyka uniwersytecka nie są w stanie określić referencyjnych cech jakościowych tak poprowadzonych dużych prac krytycznych, które winny stanowić sól naszej badawczej i pisarskiej aktywności[8]. Słowem - badawcza dociekliwość, niezawisłość myślenia, uzależnione są od ambicji poznawczych, erudycji i talentu interpretacyjnego autora-badacza.

Biografia to przede wszystkim historia życia osoby (bios – życie, grafhen – pisać). Przyjęło się również uważać, że biografia jako tekst zwarty jest efektem opisu życia postaci autentycznej, a charakter owej biografii przez stopniowalność komplikacji narracyjnego wywodu, może przybrać formę pracy naukowej,

6 Zob. w tym numerze pisma artykuł N. Taylor-Terleckiej, *Biografia, ale jaka?*

Także: Z. Łapiński, *Biografia pisarza w dziełach i poza dziełami*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. Wł. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002.

7 Dobrą i nieprzemijającą lekcję powściągliwości metodologicznej na rzecz nastawienia interpretacyjnego proponuje H-G Gadamer. Zob. np.: H-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje: szkice wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził K. Michalski, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, tu: *Estetyka i hermeneutyka, Problem dziejów w nowszej filozofii niemieckiej.*

8 Wartość naszego dorobku naukowego mierzona była jakością i zarazem ilością prac o charakterze monograficznym (stopnie naukowe wymagają „monografii", a więc wypowiedzi znacznie pełniejszej niż artykuł naukowy i przekrojowej, na co pozwala gatunek monograficzny).

popularnonaukowej czy literackiej[9]. Oczywiście wszystkie te cechy biografizmu zawdzięczamy długiemu trwaniu gatunku: starożytni (*vide*: *Żywoty sławnych mężów* Plutarcha) obok informacji, a właściwie relacji dotyczących życia postaci, zamieszczali rys jej osobowości, wzmocniony intencjonalnym komentarzem moralno-dydaktycznym, średniowiecze zaś utrwalało w formie biografii (właściwie hagiografii) najwybitniejszych mężów stanu oraz świętych. Z czasem jednak w biografiach poczyna się rozwijać czynnik antropologiczny: twórcze dzieło wiąże się z losowymi koincydencjami jego bohatera, rozwija się dzięki objaśnieniom, kontekstom, ewoluuje w kierunku beletrystyki, ku powieści biograficznej, a także biografii krytycznej, innymi słowy – naukowej, a ta z kolei przynależy do szeroko rozumianego obszaru humanistycznej (i uniwersyteckiej) aktywności[10]. Wokół osoby autora, śladu jego obecności czy nieobecności w dziele, rozwijają się interesujące osobne i bogate studia także na gruncie polskim[11].

Podobnie rzecz ma się z „monografią", choć wydaje się mieć ona szersze zastosowanie w literaturoznawstwie. Jest bardziej pojemna, bywa dogodną podstawą dla literaturoznawczej wypowiedzi; w jej kręgu zainteresowania pozostają zarówno „dzieło", świadectwo twórczego życia, jak i osoba autora. Najzręczniej też udaje się w niej skompilować te problemy, a efekty bywają niezwykle interesujące - przynajmniej zauważam sporo prac tego typu, co znaczy, że mimo wielu modnych i bardziej lub mniej płodnych metodologii i teorii – najbardziej sprawdza się z intencji integralny ogląd autorskiego dzieła,

[9] Hasło opracowane przez J. Sławińskiego w *Słowniku terminów literackich,* red. naukowa J. Sławiński (Wrocław–Warszawa–Kraków 1976) brzmi: „(…) – życiorys, opowiadanie o kolejach życiowych jakiejś osoby, zwłaszcza wybitnej, mające – w zależności od celu – charakter naukowo-historyczny, literacki, panegiryczny lub popularyzatorski" (tamże, s. 50).

[10] W takim duchu, w duchu łączenia życia postaci wybitej z jej domkniętym dziełem powstawały szkice W. Diltheya, jednego z najważniejszych teoretyków i filozofów formuły podkreślających wagę krytycznych dokumentów życia i twórczości. Bazowy/warsztatowy charakter metodologiczny mają następujące jego prace: tegoż, *Przeżywanie i rozumienie*, [w:] Z Kuderowicz, *Dilthey*, Warszawa 1987; tegoż, *Pisma estetyczne,* Warszawa 1982, [tu:] *Powstanie hermeneutyki, O istocie filozofii i inne pisma*, Warszawa 1987.

[11] Podaję kilka zaledwie kanonicznych przykładów z literaturoznawstwa europejskiego i krajowego, wykorzystywane na prawach metody w bardzo wielu pracach współczesnych literaturoznawców: P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001; M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyzwanie i wyznanie*, Kraków 2000; tejże, *Autor – podmiot – osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, [w:] *Polonistyka w przebudowie,* dz. cyt.; R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.

niezależnie od jego specyfiki. Jest to ogląd poprowadzony od dzieła do biografii autorskiej oraz na odwrót – z ważnych miejsc biograficznych do ich reminiscencji i zarazem konsekwencji oznaczonych jako istotne momenty dzieła, o którym wyrokujemy konstruując je, czy też osądzając.

Praktykujemy z powodzeniem w długiej już historii literaturoznawstwa monografię „poetocentryczną", innymi słowy - autorską, w której motywacje życiowe stają w centrum namysłu nad tworzywem dzieła, a biografia wytycza istotne momenty interpretacyjne „dzieła życia" i „ergocentryczną", w której z kolei dzieła autorskie analizowane są zazwyczaj bez kontekstu zewnętrznego (w sensie biograficznym, tj. życiowym właśnie), choć pojawia się tam przecież kontekst obiektów kultury, strategii narracyjnych, synchronicznych i diachronicznych ujęć zjawisk o pisarskim i estetycznym zabarwieniu. W tym ostatnim przypadku także w kręgu zainteresowań pozostaje fluktuacja twórczości i wzajemne jej oświetlanie, akcentowanie dominant, przepływów fikcjonalnych i autentycznych momentów biograficznych.

Oczywiście owe koncepcje na styku biografii i monografii mają swoje słabsze i mocniejsze strony; te słabsze to choćby łatwość, z jaką odrywają się literaturoznawcy od „korzenia" twórczości. Interpretujący dzieło życia *on blocke* i korzystający li tylko z przyjętego przez siebie paradygmatu metody z góry niejako zakłada poznawczy i interpretacyjny redukcjonizm.

Z drugiej strony – nadmierne przywiązanie do dokumentu życia może paraliżować wyobraźnię interpretatora-monografisty, zwłaszcza w sytuacji, gdy nie znajduje on satysfakcjonującego uzasadnienia w dziele faktów z życia bohatera monografii i na odwrót – kiedy biografia, dokumenty życia nie tłumaczą dostatecznie wyboru artystycznego czy też ideowego jej bohatera. W przypadku biografii wybitnych postaci ze świata polityki mamy do czynienia z innego rodzaju kłopotami, których swego czasu był świadomy Wilhelm Dilthey – poniekąd teoretyk biografistyki duchowej. Dlatego jego propozycje co do warsztatu i poznania (hermeneutycznego) szły w stronę możliwie maksymalnego rozszerzania spojrzenia na coraz to szersze kręgi oddziaływania i fale wpływów osoby wybitnej – oddziaływania w możliwie długiej perspektywie historycznej. Więcej – jego spojrzenie na aktywność człowieka miało – używając współczesnej nomenklatury naukowej – charakter interdyscyplinarny: historyczno-społeczny, antropologiczny, polityczny czy estetyczny. Z kolei siła woli jednostki twórczej (i politycznej zarazem) dowiedziona była

zazwyczaj mnogością dokumentów jej bogatego życia, które wytworzyła lub sprowokowała ich powstanie pośrednio (mowa o autobiografii, dzienniku, pamiętniku, raptularzu, epistolografii, publicystyce, traktatach, licznych świadectwach pośrednich utrwalonych w kręgach tzw. osób trzecich i przez kolejne fale recepcyjne w historii kultury i polityki).

Trwałość gatunków

Co najmniej od końca drugiej wojny światowej obserwujemy stały popyt na dzieła biograficzne o różnej proweniencji – beletryzowane, naukowe, popularne. Nietrudno też skonstatować, dlaczego tak się dzieje; otóż przede wszystkim zadziwia i interesuje nas wciąż zaskakujący miąższ rzeczywistości, koincydencje faktów i wydarzeń, jednostkowe i oryginalne ludzkie losy, wreszcie znaczącą rolę mimo upływu lat odgrywa zapoznana z innych źródeł dramaturgia czasów dwu wielkich wojen oraz okresu międzywojnia i powojnia. Wszystko to częstokroć przewyższa najśmielsze imaginacje wybitnej wyobraźni, a przez świadomość autentyku – porusza i wzrusza.

Ponadto w sposób naturalny do kręgu recepcyjnych publicznych zainteresowań dołączyła – dotychczas (tj. do lat 60. XX w.) dość skrzętnie ukrywana – sfera prywatna, niemal intymna; zinstytucjonalizował się skandal. Powstają serie legend „negatywnych", a skonstatowanie faktu, że napięcia (sprzeczności, niezgodności) między życiem osobistym a publicznym mogą służyć dobrze sprzedającym się na rynku biografiom, z pewnością sprawiło wzrost domeny recepcyjnej. W konsekwencji, zgodnie z zasadą frekwencyjną, zaczyna dominować czynnik skandalizujący, konstytuuje się model autora-bohatera-celebryty, autora-bohatera-kontestatora, „wariata", „wichrzyciela". Wpływ na ten typ bohatera swoich czasów mają idee o zabarwieniu lewicowym; tworzy się model człowieka i artysty – „obrazoburcy", tj. burzyciela reguł estetycznych, etycznych i moralnych, kontestatora wszystkiego co tradycyjne, sprawdzone i uznane. Od lat 60. XX wieku nieprzerwanie reprodukuje się również bodaj nieskończony w swoich odmianach efekt mitologizujący osobowość twórczą w jego pozytywnym i negatywnym kontekście (o czym interesująco, choć w innym, klasycznym duchu, wypowiadał się jeszcze przed wojną Henryk Elzenberg[12]).

[12] Zob. H. Elzenberg, *Pisma estetyczne*, oprac. i wstęp L. Hostyński, Lublin 1999, [tu:] zwłaszcza: *Osobowość twórcza artysty*, *Problem osobowości twórczej*, s. 69-83.

Ale należy podkreślić i to, że biografie „głębokie" i zarazem wyważone próbowały uchwycić specyfikę i istotę osobowego bestialstwa wojny, potęgę zła indywidualnego, fenomen społecznej nim fascynacji. Rodziły się te tematy na gruncie doświadczenia wojny i były odbierane także jako próby zrozumienia psychospołecznych uwarunkowań osobowości destrukcyjnych (również za freudowską koncepcją nieświadomości i stłumień[13]). Także biografie powstawały z potrzeby głębokiego rozumienia mechanizmów władzy politycznej, jej siły ciążenia i napięć społecznych, jakie wywoływała, z pewnego – często niepodważalnego wyczucia zmiany formacyjnej, rewoltującej i rujnującej utrwalone oraz przenoszone poprzez wielopokoleniową pamięć społeczną (i pamięć kulturową) wyobrażenie o świecie. Biografia jest w tym kontekście dowodem na dostrzeżenie wagi pojedynczego człowieka w dziejach świata (mówi o efekcie motyla…), którego sprawczość okazuje się brzemienna w skutkach. Pełni też funkcję specyficznego świadectwa, dokumentu świadomości i samoświadomości, których podstawy należy upatrywać w głębokiej heurezie i hermeneutycznej refleksji.

Głód archiwaliów – czyli rzetelność badań u źródła

Wreszcie nadszedł moment dobry na wyjaśnienie być może dość niejasnego określenia „biografii scalającej" (czy też monografii o cechach poetocentrycznych) i jej postulatywnego charakteru. W tym miejscu chciałabym powrócić na własne „podwórko" badawcze, nawiązać do osobistego doświadczenia, co oznacza, że chciałabym odwołać się do koncepcji *case study* i praktyk metodologicznych. Od pewnego bowiem czasu niepokoi mnie problem, który przypomniany został za sprawą mojego uczestniczenia w obronie doktorskiej rozprawy literaturoznawczej. Oczywiście podobnych przykładów można mnożyć, ale ten znakomicie oddaje problem rzetelności badawczej (i doboru metody). Otóż doktorantka podjęła się napisania rozprawy o charakterze biograficznym (chodziło jak sądzę o biografię twórczą) na temat życia i twórczości Władysława Lecha Terleckiego[14]. Podkreślę w tym miejscu, że rozpraw doktorskich

[13] Z. Freud, *Ego*, *Id*, [w:] tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, Warszawa 1975; I. Kästner, C. Schröder, *Zygmunt Freud (1856–1939). Badacz umysłu, neurolog, psychoterapeuta. Teksty wybrane*. B. Płonka, B. Płonka-Syroka, R. Ziobro (tłum.), Warszawa 1997.

[14] Władysław L. Terlecki (1933–1999) prozaik, autor m.in. *Czarnego romansu* (1974).

o charakterze prac monograficznych z dodaniem czynnika biograficznego niestety powstaje niewiele; wstępnie zatem fakt ten mnie ucieszył, liczyłam bowiem na to, że dysertacja stanie się pełną, wielowątkową wypowiedzią o dziełach autora. Autorka dysertacji podjęła także interesujący wątek dotykający problemu formacyjnego. Jego treścią miał być intelektualny i inteligencki etos kształtujący pisarską koncepcję tzw. roli autora w przestrzeni publicznej (społeczno-politycznej); chodziło rzecz jasna o Terleckiego. I – jakież było moje zdziwienie – kiedy pominęła narzucający się samoistnie wielki skądinąd temat inteligencki, wybrzmiewający w tym samym czasie (tj. od lat 50. XX w.) po drugiej stronie żelaznej kurtyny, w głównych tytułach prasy emigracyjnej, tj. w „Kulturze" paryskiej i „Wiadomościach" londyńskich. Przywołała wprawdzie dość lakonicznie podstawowe zupełnie informacje o kontaktach Lecha Terleckiego z polityczną emigracją polską pozostałą po 1945 roku na Zachodzie, przypomniała również jego wypowiedzi w wywiadzie, jakiego udzielił Wolnej Europie już w latach 90. XX wieku, wspomniała również lakonicznie o jego współpracy dyskrecjonalnej w latach 70. i 80. z publicystami monachijskiego radia i „Kultury" paryskiej. Ale wszystkie te informacje miały jednakże charakter inkrustracyjny, służyły za ozdobnik na prawach pewnego małoznaczącego epizodu i wzmianki encyklopedycznej, nie zaś miąższu, służącego za równoprawną, jak w przypadku działalności krajowej, podstawę analizy. Doktorantka, a właściwie i jej promotorka, nie uznały za istotne zapoznanie się z recepcją twórczości Terleckiego w emigracyjnej prasie polskiej, przeanalizowania choćby wybranych (a w tym wypadu narzucających się z epizodu biograficznego autora) wątków potwierdzających kontakty publicysty i krytyka z powojenną emigracją, w konsekwencji – zanalizowania wzajemnych wpływów literackich, estetycznych i kulturalnych między krajem a emigracją[14]. Nie została też dostatecznie zachęcona do pracy archiwalnej, do przeprowadzenia żmudnych, ale w efekcie dających możliwości pogłębionej interpretacji, kwerend prasy emigracyjnej, dziś już przecież dostępnej w dużej

[14] W oficjalnym biogramie pisarza pojawiają się sygnały o jego kontaktach z emigracją: debiutował w tygodniku „Dziś i Jutro" w 1953 roku. W latach 1954–1958 sprawował funkcję redaktora odpowiedzialnego w „WTK" oraz „Dziś i Jutro", w latach kolejnych – do 1968 roku redagował dział prozy w dwutygodniku „Współczesność". Współpracował z Polskim Radiem, a w latach 70. także nieoficjalnie z Radiem Wolna Europa. W 1972 otrzymał Nagrodę Kościelskich, należał do Stowarzyszenia Pracowników Radia Wolna Europa.

części nawet w postaci cyfrowej, o archiwach *stricte* źródłowych nie wspominając. Prawdopodobnie założono, że wszystko co wartościowe (skoro Terlecki był twórcą krajowym) powstało jedynie w kraju, co w odniesieniu do okresu jego twórczej aktywności, w znacznej mierze zamykało go w PRL-u.

Już samo takie myślenie, owa wykoncypowana przeze mnie supozycja odnosząca się do warsztatu i zakresu przyjętych granic zapoznania twórczości Terleckiego, konfunduje mnie jako badacza fenomenu XX-wiecznej polskiej emigracji. Badacz emigracji – tak jak ja – po tamtej, zachodniej stronie żelaznej kurtyny zauważa nie tylko ogrom wartościowego materiału wytworzonego przez częstokroć wybitnych przedstawicieli diaspory, ale i wyczulony jest na kwestię uczciwości i (bez)kompromisowości twórców krajowych, których aktywność (nie tylko pisarska) dokonywała się w PRL-u, w niesprzyjającej każdej wolnej myśli geografii miejsca, w cieniu cenzury prewencyjnej i zapewne jeszcze bardziej niszczącej i wyjaławiającej wyobraźnię autocenzury.

Z powyższego przypadku można wysnuć jeszcze smutniejsze wnioski: otóż środowisko krajowej nauki, zarówno mentorzy, jak ich uczniowie, w swojej przeważającej części są nachyleni ideowo w jedną „lewą stronę". Patriotycznej emigracji londyńskiej czy amerykańskiej, środowisku monachijskiego radia (poza może kręgiem „Kultury" paryskiej) naklejają łatkę „wstecznej", nacjonalistycznej… anachronicznej (tu niestety nadal poniekąd służą wypróbowane kalki wytworzone przez propagandę PRL-u), lub wykazują się nonszalancją poznawczą, a może – co gorsza – zwyczajną niewiedzą. Rozeznanie co do dorobku emigracji – i to mimo funkcjonowania w obiegu akademickim licznych publikacji źródłowych, edycji krytycznych, dostępnych dzisiaj na naszym rynku naukowym, których podstawę do napisania dysertacji poprzedzałaby praca w archiwach zagranicznych i emigracyjnych – niestety nadal jest dość skąpa. Co prawda polscy badacze z końcem lat 80. XX wieku zachłysnęli się fenomenem emigracji, bogactwem jej aktywności, by w dekadę później zapomnieć, przenosząc swoje zainteresowania w stronę „nowych" poetyk, postmodernistycznych kwantyfikatorów, „ucieczek" za autorami w „nową" prywatność, w *case study* na dowód niemożności uchwycenia całości interesujących ich tematów i zjawisk. Zanurzono się w bogactwie technikaliów „zwrotów" literaturoznawczych, artystycznych, kulturowych. Słowem – porzucono archiwa, wzbogacające przecież każdą lekturę u źródła, zatrzaśnięto drzwi, zarzucono to, co w istocie winno być uznane jako sól działania m.in. literaturoznawcy:

pracę przy wielopoziomowym i skomplikowanym estetycznie dziele monograficznym (i biograficznym).

Co chcę przez to powiedzieć? Chcę powiedzieć, że proces adaptacji pełnej twórczości i aktywności emigracyjnej polskich twórców do polskiej kultury *in gremio* nie zachodzi satysfakcjonująco. Owszem, powstały monumentalne biografie – myślę w tej chwili głównie o bohaterach-pisarzach: Włodzimierza Boleckiego o Józefie Mackiewiczu (na marginesie to interesujący przypadek monografii dwuetapowej, rozszerzanej niejako za sprawą penetracji archiwalnych, dzieki usunięciu przeszkód w postaci klauzur, zastrzeżeń i cezury czasu)[15] czy Andrzeja Franaszka o Czesławie Miłoszu[16], ale w tych przypadkach pominięcie materiału archiwalnego wytworzonego na emigracji nie było możliwe, zresztą tego nie planowaliby sami ich autorzy. W tym miejscu wypada też wspomnieć o pracach popularnonaukowych, np. o Janie Nowaku-Jeziorańskim[17], Jerzym Giedroyciu[18], monografie Elżbiety Siedleckiej o Witoldzie Gombrowiczu[19], wreszcie o niebagatelnej roli Instytutu Pamięci Narodowej w prowadzeniu badań, w efekcie których powstały liczne, pierwsze i w tym sensie oryginalne monografie czy biografie polityczne. I oczywiście wszelkie tego typu aktywności są godne wsparcia, finansowania w ramach projektów NCN-u czy NPRH, jeśli uznajemy, że dla animowania recepcji badawczych warto ogłaszać źródła tamtej – emigracyjnej strony w objaśniającym i komentującym opracowaniu krytycznym.

Jednak nie tylko o to tu chodzi. Rzecz bowiem i w tym, że dziś powstają prace monograficzne o twórcach krajowych okresu PRL-u z absolutnym pominięciem recepcji emigracyjnej, jeśli taka była, bez odniesienia się do wzajemnych relacji (epistolograficznych, publicystycznych, krytycznych), których możemy dowieść, o ile rzecz jasna penetrujemy źródła! Wydaje się, że pomijanie dokumentów emigracyjnych ma charakter wykluczający, a o intencjach tego stanu rzeczy należałoby skreślić artykuł osobny. Nie można również wspomnianego czynnika wykluczenia głosu emigracji czy przemilczenia, usprawiedliwiać li tylko brakiem dostępu do platform emigracyjnych, bowiem dzisiaj całkiem sporo dokumentów

15 W. Bolecki, *Ptasznik z Wilna. O Józefie Mackiewiczu (zarys monograficzny)*, Kraków 2007.

16 A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011.

17 J. Kurski, *Jan Nowak-Jeziorański* (wstępem opatrzył Wł. Bartoszewski), Warszawa 2005.

18 M. Grochowska, *Jerzy Giedroyc. Do Polski ze snu*, Warszawa 2009.

19 E. Siedlecka, *Jaśnie panicz. O Witoldzie Gombrowiczu*, Warszawa 2011.

z publicystyką włącznie, posiada postać cyfrową i znajdują się pod opieką krajowych archiwów i bibliotek. Nie znaczy, że nie zdaję sobie również sprawy z ograniczeniami w dotarciu do materiałów, z problemów związanych z ich rozproszeniem, z trudnym do ustaleniem statusem prawnym. Mimo wszystko jednak, w 2020 roku przy pełnej mobilności problemy te zdają się możliwe do pokonania.

Poza tym kolejne konkursy NPRH[20] zachęcają badaczy do podejmowania trudu edycji źródeł wytworzonych poza krajem; za przykład niech posłuży projekt dotyczący edycji epistolografii Tymona Terleckiego, w ramach którego m.in. realizowane jest nasze spotkanie w Bibliotece Polskiej w Londynie[21] i dyskusja nad stanem recepcji archiwalnej w krajowym piśmiennictwie naukowym. Wielu twórców krajowych, z ich biografią właśnie, potwierdzonymi podróżami na Zachód, dyskrecjonalnymi spotkaniami z przyjaciółmi z emigracji londyńskiej, monachijskiej, paryskiej, nowojorskiej wprost prowokuje, niejako narzuca, by włączyć do analizy badawczej i interpretacji komentarze tamtej – „drugiej strony" ideowego i politycznego sporu, innego punktu widzenia. Podam w tym miejscu tylko jeden, za to – jak sądzę – spektakularny przykład: Jarosław Iwaszkiewicz jako wielki temat na monografię, w której biografia autorska odgrywałaby porównywalną rolę z jego dziełem pisarskim. Z pewnością monografia Marka Radziwona o Iwaszkiewiczu[22] po włączeniu materiału wytworzonego na emigracji byłaby znakomitą bazą dla powstawania kolejnych, nowych naświetleń świadectwa życia autora *Brzeziny*. Rzecz tę odbieram jako niewykorzystaną szansę monograficzną...

Można by pokusić się o inne, równie ważne pytania: dlaczego jak dotąd nie powstała pełna biografia (pełna monografia życia i twórczości) Józefa Wittlina[23], Kazimierza Wierzyńskiego, Jana Lechonia, Tymona Terleckiego, Gustawa

[20] Z Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki finansowany jest projekt edycji krytycznej korespondencji Tymona Terleckiego (1905–2000) z J. Nowakiem-Jeziorańskim, J. Giedroyciem, M. Grydzewskim, K. Wierzyńskim i innymi, który powinien znacząco wzbogacić wiedzę o aktywności społeczno-politycznej i literackiej Terleckiego.

[21] Dnia 9 listopada 2019 w Bibliotece Polskiej w Londynie odbyła się pierwsza konferencja z cyklu Archiwa kultury polskiej – „Archiwalne źródła współczesnych prac monograficznych i biograficznych".

[22] M. Radziwon, *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*, Warszawa 2010.

[23] Ostatnio została wydana praca o charakterze monograficznym; autor pomija świadomie jednak twórczość poetycką twórcy: R. Zajączkowski, *Józef Wittlin – pisarz kulturowego pogranicza*, Lublin 2019.

Herlinga-Grudzińskiego[24]? Tylko dlatego, że nie zgromadziliśmy wystarczająco imponującego materiału archiwalnego, znaczących listów, komentarzy? One przecież są, wystarczy po nie sięgnąć[25]. Że są niejednoznaczne, że komplikują obraz? Tym lepiej.

A może przyczyna tego stanu rzeczy leży gdzie indziej? Być może to zainteresowania młodszych badaczy przez ich mentorów przekierowane zostały na zupełnie inne, „współcześniejsze" tory, może badania cząstkowe pozwalają „produkować" punkty do ewaluacji, a rzeczywistą, poważną pracę zostawiają na później? Młodzi badacze chętnie dziś analizują, dywagują, wątpią, podważają, ale wszystko to robią w jakimś rozproszeniu poprzez studia przypadków. Zdaje się, że brakuje im narzędzi, a może i badawczej odwagi, by syntetyzować, scalać, integrować? Czy nie mamy przypadkiem do czynienia z *continuum* choroby dekonstrukcji/postmodernizmu w kulturze, z której zdrowienie zajmie nam sporo czasu?

*

Na koniec mimo wszystko słowo postulatywne: mniej asekuracji badawczej, mniej przyczynkarstwa, które popieram, o ile nie staje się główną treścią badawczej pracy, w to miejsce więcej działań „scalających": wykorzystujących możliwie całą (powtarzam) całą zgromadzoną i możliwą do zdobycia wiedzę o wybitnych postaciach polskiej kultury/literatury XX wieku, o interesujących i przełomowych wydarzeniach – wiedzę źródłową, skumulowaną po zachodniej i wschodniej stronie dyskursu (emigracyjnego, polonijnego), tego, który wybrzmiewał publicznie i sygnalizowany był w ciasnej przestrzeni prywatności, w raportach tajnych służb. Tylko wówczas nasza opowieść o ludziach i ich

[24] G. Herling-Grudziński należy do autorów wznawianych, w ostatnim okresie ukazuje się jego publicystyka, eseistyka oraz korespondencja w opracowaniu krytycznym Wł. Boleckiego, co jest dobrym znakiem, który zapewne sprawi, że pojawi się w nieodległej przyszłości poważna praca monograficzna obejmująca życie i twórczość pisarza. Należy również dodać, że dotychczas istotną pracę pionierską – edytorską i interpretacyjną nad dziełem Herlinga wykonał Z. Kudelski.

[25] Należy w tym miejscu wspomnieć o wznowieniach serii Kultury paryskiej, kontynuacji edycji bogatej korespondencji J. Giedroycia zapoczątkowanej przez wydawnictwo Czytelnik. Więcej o stanie edycji krytycznych epistolografii emigracyjnej: V. Wejs-Milewska, *Buenos Aires––Montevideo–Nowy Jork–Paryż. Listy do Jana Nowaka-Jeziorańskiego i innych*, Białystok 2018, [tu:] *Wprowadzenie*, s. 9-26.

aktywności będzie z pewnością niezwykle interesująca i zarazem kształcąca. Oczywiście wiem, że to program radykalny i maksymalistyczny, misja być może z serii niemożliwych… Chcę być dobrze zrozumiana, nie idzie przecież o powstanie jednej, obszernej, monumentalnej biografii czy monografii, ale o kilka, kilkanaście, na podobny temat, dotyczące tego samego twórcy. Dzieła/dzieł literaturoznawczych, które byłyby dla siebie wzajemnie świadectwem recepcji, uważnej lektury, dowodem nieobojętności.

Sumując – odnoszę wrażenie, że nowy fetysz ewaluacyjny na polskich uniwersytetach sytuacji tej nie poprawi, zwłaszcza że oczekuje się od nas efektów natychmiastowych, a przecież obszerne prace wymagają nadzwyczajnego wysiłku, którego żadne technologie czy nowe metodologie nie zredukują. Jak mawiał ceniony przeze mnie Czesław Straszewicz, kiedy pisanie sprawiało mu wielki problem (a o tym powinni wiedzieć zwłaszcza decydenci nauki), parafrazuję – „do pisania potrzebna jest podnieta i czas…"

Bibliografia

Balbus S., *Metodologie i metody we współczesnej humanistyce (literaturoznawczej),* „Przestrzenie Teorii" nr 1, Poznań 2002.

Bolecki W., *Ptasznik z Wilna. O Józefie Mackiewiczu (zarys monograficzny)*, Kraków 2007.

Bolecki W., *Pytanie o przedmiot literaturoznawstwa*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, red. M. Czermińska, S. Gajda i in., t. I, Kraków 2005.

Dilthey W., *O istocie filozofii i inne pisma*, Warszawa 1987.

Dilthey W., *Pisma estetyczne*, Warszawa 1982.

Domańska E., *Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?*, „Teksty Drugie" 2010, nr 12.

Elzenberg H., *Pisma estetyczne*, oprac. i wstęp L. Hostyński, Lublin 1999, tu zwłaszcza: *Osobowość twórcza artysty*.

Franaszek A., *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011.

Freud Z., *Poeta i fantazjowanie*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. S. Skwarczyńska, s. 508-517.

Gadamer H.-G., *Rozum, słowo, dzieje: szkice wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził K. Michalski, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, tu: *Estetyka i hermeneutyka, Problem dziejów w nowszej filozofii niemieckiej*.

Głowiński M., *Francuska krytyka tematyczna*, „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 1.

Grochowska M., *Jerzy Giedroyc. Do Polski ze snu*, Warszawa 2009.

Kästner I., Schröder C., *Zygmunt Freud (1856–1939). Badacz umysłu, neurolog, psychoterapeuta. Teksty wybrane*, przeł. B. Płonka, B. Płonka-Syroka, R. Ziobro, Warszawa 1997.

Kurski J., *Jan Nowak-Jeziorański*, wstępem opatrzył Wł. Bartoszewski, Warszawa 2005.

Radziwon M., *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*, Warszawa 2010.

Siedlecka E., *Jaśnie panicz. O Witoldzie Gombrowiczu*, Warszawa 2011.

Sławiński J., *Zwłoki metodologiczne*, [w:] tegoż, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990.

Taylor-Terlecka N., *Biografia, ale jaka?*, „Bibliotekarz Podlaski" 2020, nr 3.

Wejs-Milewska V., *Buenos Aires–Montevideo–Nowy Jork–Paryż. Listy do Jana Nowaka-Jeziorańskiego i innych*, Białystok 2018.

Zajączkowski R., *Józef Wittlin – pisarz kulturowego pogranicza*, Lublin 2019.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.525
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Eugene Vasilyev*
Uniwersytet Państwowy w Równem, Ukraina
https://orcid.org/0000-0001-5133-3989

„Футбол – это больше чем игра”. Одесский футбольный миф в литературе XX–XXI веков

“Football is more than a game”.
The football myth of Odessa in literature of the XX–XXI centuries

Abstract: The article is devoted to the function of the Odessa football myth in literature of the last century. Numerous texts by such Odessa authors as Olesha, Kataev, Utesov, Ilf and Petrov, Bagritsky, Kozachinsky, Zhvanetsky, Kartsev and others serve as material. Part of the Odessa football myth is the birth myth. In this case, the birth of the game – initially alien and incomprehensible to contemporaries. In the myth about the birth of football, the primacy of Odessa is repeatedly stated. The football myth is infused with the motif of freedom, which stands not only above sporting rivalry and social and political views, but even beyond time and space.

Keywords: football, football myth, the Odessa text, birth myth, myths about heroes, eschatological myth.

* Eugene Vasilyev – dr; docent, kierownik Katedry Teorii i Historii Literatury Światowej w Państwowym Uniwersytecie Humanistycznym w Równem (Ukraina); autor monografii: *Dramat współczesny: transformacje gatunków, modyfikacje, innowacje* (2018).

В последние годы ученые разных стран (Ростислав Александров, Владимир Варна, Белла Верникова, Олег Губарь, Елена Каракина, Олег Кудрин, Ярослав Лавский, Наталья Лищенко, Татьяна Мейзерская, Анна Мисюк, Марк Найдорф, Ярослав Полищук, Татьяна Свербилова, Людмила Скорина, Борис Херсонский, Ян Паул Хинрик, Алена Яворская и мн. др.) неоднократно писали о разнообразных одесских мифах, их генезисе, функционировании и поэтикальных особенностях. Нам хотелось бы обратить внимание на один из важнейших, на наш взгляд, мифов, функционирующих в литературе на протяжении последнего столетия, однако не ставшем до сегодня предметом отдельного исследования. Это одесский футбольный миф, точнее даже ***одесская футбольная мифология***, составляющие которой мы обнаружим у многих выдающихся творцов одесского текста.

Если попытаться соотнести одесские футбольные тексты Олеши и Катаева, Ильфа и Петрова, Козачинского и Утесова, Багрицкого и Бондарина, Жванецкого и Карцева с традиционной мифологией, можно обнаружить, что в одесской мифологии футбола присутствует и своеобразный космогонический миф (миф о рождении футбола в Одессе), и мифы о героях (как о выдающихся футболистах, так и о не менее великих болельщиках, а также одесских зрителях в целом), и миф о соперничестве (в том числе и внутри самой Одессы), и миф о сакральном локусе (в данном случае одесском стадионе), и идиллический мультикультурный миф (связанный с известным одесским мультикультурализмом), и эсхатологический миф (артикулирующийся в мотиве заката, гибели одесского футбола во время трагических событий начала XX века).

Важнейшей и популярнейшей частью одесской футбольной мифологии является ***космогонический миф***. В данном случае это рождение игры – поначалу чужой и непонятной современникам. Юрий Олеша назовет это „зарей футбола". Литературные подтверждения возникновения и первых лет становления футбола мы найдем в текстах того же Олеши, а также Валентина Катаева, Александра Козачинского, Леонида Утесова и других живых свидетелей и участников.

> Начало XX века было и началом русского футбола. В пятом-шестом годах в Одессе уже играют довольно приличные футбольные команды. Одна из них состояла из англичан, служащих в разного рода английских фирмах. Другие команды: ОКФ – Одесский кружок футболистов и Шереметьевский кружок – из местных жителей[1].

В мифе о рождении неоднократно заявляется о пальме первенства Одессы. Футбол возник здесь раньше, чем во всей империи (в том числе в Санкт-Петербурге и Москве). И причина этому – исключительность Одессы как портового города с его международными контактами.

> В 1877 году в город переехала Керченская индоевропейская контора телеграфа, в которой работало много британцев. В 1878 году они образовали Одесский британский атлетический клуб (ОБАК), где среди прочих спортивных состязаний культивировалась и игра в футбол. Играли они на поле, которое располагалось в районе Малофонтанской дороги, недалеко от берега моря. ОБАК долгое время состоял исключительно из одних англичан и помимо матчей между собой проводил ежегодные встречи с футболистами румынского города Галац... Одессу можно считать и пионером футбола во всей Российской Империи. В ее столицу Санкт-Петербург игра в мяч ногами пришла на год позже – в 1879-м... В 90-е годы XIX века футбол появился и в Москве[2].

О первых шагах одесского футбола говорит и Катаев в автобиографической книге „Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона". Описывая события из своего детства на рубеже веков, он отмечает:

> футбол появился лет двадцать или тридцать назад в Англии и только сейчас начинал входить у нас в моду. Я знал о нем лишь то, что бьют ногами по большому кожаному мячу и существуют особые футбольные команды, как, например, в нашем городе команда ОБАК, то есть Одесского Британского

[1] Л. Утесов, *Спасибо, сердце!* Воспоминания, встречи, раздумья, Москва 1976, s. 49.

[2] *Футбол в юго-западной части Российской Империи. Ел. ресурс*: http://www.kopanyi-myach.info/index.aspx?page=history01 [dostęp: 10.07.2020 r.].

> атлетического клуба, составленная из англичан, проживающих в нашем городе. До меня доходили слухи, что там есть какие-то знаменитые игроки Джекобс и Бейт. В особенности прославился Бейт изобретенным им ударом пяткой по мячу через голову, так что этот удар получил название „бейт".
> „Он дал знаменитого бейта!"
> Некоторые мои товарищи даже побывали на футбольном поле англичан, где-то за Малым Фонтаном, и собственными глазами видели, как быстро бегает Джекобс и как громадный, тяжелый Бейт „дает мяча сзади через голову".
> Микроб футбола уже носился в воздухе, и я почувствовал страстное желание сделаться футболистом и давать через голову „бейта"[3].

То, что футбол изначально воспринимался как исконно британский вид спорта, Катаев свидетельствует и в другом автобиографическом тексте („Почти дневник"): „Матросы громко ржали, непринужденно переговаривались между собою в строю и кидали лошадиными голенастыми ногами футбольный мяч, эту национальную принадлежность каждой английской военной части"[4]. Фактически близнечный текст мы обнаружим в раннем катаевском рассказе „В осажденном городе" (1920), в первой же фразе которого упомянуты „веселые патрули английской морской пехоты, кидавшие футбольный мяч голенастыми лошадиными ногами на цветочных углах и вылощенных площадях"[5]. Конгениальный образ встречается и в рассказе Катаева „Раб" (1927): „По улице маршировали патрули британской морской пехоты. Матросы… на ходу кидали лошадиными голенастыми ногами футбольный мяч"[6].

Зачастую создатели одесского мифа о рождении футбола – не только летописцы, но и непосредственные участники событий. „Десяти лет я уже гонял футбольный мяч и был центрофорвардом файговской команды, – вспоминает Леонид Утесов. – Нашими противниками были команды реального училища и гимназии. Мы все имели свою спортивную форму"[7].

3 В. Катаев, *Собрание сочинений в 10 т.* Т. 8, Москва 1985, s. 215-216.

4 Tegoż, *Собрание сочинений в 10 т.* Т. 10, Москва 1986, s. 275.

5 Tegoż, *Собрание сочинений в 10 т.* Т. 1, Москва 1983, s. 127.

6 Tamże, s. 311.

7 Л. Утесов, *Спасибо, сердце!*, dz. cyt., s. 49.

Катаев в „Разбитой жизни" также приводит воспоминание о своем детском футбольном опыте. Правда, в отличие от Утесова, со спортивной формой у него произошел конфуз, а приглашенный на тренировку и назначенный хавбеком маленький Валентин не имел ни малейшего понятия о самой игре. Вследствие этого его первый футбольный опыт был совершенно неудачным:

> Я хотел расспросить его, в чем заключается игра, что такое хавбек и куда надо бить мяч, но он уже отбежал от меня вихляющей рысью, со старой фуражкой на затылке, со свистком в слюнявом рту: оказывается, как я впоследствии узнал, он был рефери, то есть, как теперь говорят, судья, и часто свистел в свой металлический разнотонный свисток, то и дело останавливая игру и делая футболистам непонятные мне замечания.
>
> Иногда возле меня катился мяч, и тогда все вокруг кричали хором:
>
> – Бей! Чего ж ты не бьешь! Мазила!
>
> Но так как я решительно не понимал, куда надо бить, и чувствовал себя как бы связанным в своем несуразном костюме, то все мое двухчасовое пребывание на пустыре в клубах жаркой пыли превратилось в подлинную пытку.
>
> Несколько раз, впрочем, мне удалось ударить по твердому, как камень, мячу, но мяч под общий смех отлетал куда-то в сторону, и носок моего ботинка лопнул по шву. Раза два на меня налетали футболисты и сбивали с ног, так что я весь вывалялся в пыли и мои черные штаны казались от пыли бархатными, а полосатая тельняшка еще потела под мышками и даже на спине.
>
> ...На другой день, получив от папы решительный отказ купить мне футбольный костюм, с настоящими футбольными бутсами и настоящими футбольными чулками, поверх которых иногда привязывались еще специальные щитки – шингардты, – что все вместе стоило бешеных денег – рублей восемь! – я поймал на большой перемене семиклассника и попросил его вычеркнуть меня из списка футбольной команды и вернуть мой полтинник.
>
> Из списка семиклассник меня тут же вычеркнул, послюнив анилиновый карандаш, оставивший на его губах лиловые пятна, а полтинник, косо глядя мимо меня куда-то вдаль воспаленными узкими глазами, обещал вернуть на днях.

Сказав это, он удалился своей развинченной походкой, без пояса, который он опять где-то вчера забыл. Нечего и говорить, что своего полтинника я так никогда и не получил, а от первой моей игры в футбол на всю жизнь сохранилось впечатление густых, многослойных клубов сентябрьской пыли, сквозь которые горело над крышами Французского бульвара жаркое, лучистое, нестерпимо оранжевое солнце.

Мы тогда еще не знали, что в футбол надо играть на зеленом лугу; даже английские футболисты из клуба ОБАК играли где-то в районе Малого Фонтана на пыльной площадке, лишенной растительности. В нашем городе вообще плохо росла трава и уже в конце весны выгорала.

Больше всего в этой игре мне понравилось, как надувают толстый кожаный мяч. Его надували велосипедной помпой, и упругие звуки надувания волновали меня. А потом надутый мяч, который крепко пах хорошей английской кожей, зашнуровывали тонким ремешком, как ботинок, и он особенно звенел от удара ногой.

А в общем, футболиста из меня не вышло[8].

Куда более успешным участие в рождении игры представлено у Юрия Олеши в „Книге прощания":

... я видел первые футбольные матчи. Это было в Одессе, когда я был гимназист класса примерно четвертого – нет, поточнее – шестого, седьмого.

Матчи происходили на импровизированных полях. Просто широкое плоское поле, ограниченное с длинных сторон скамьями, на которых сидели зрители, а с широких – воротами противников, называвшихся тогда голами. <...>

Футбол только начинался. Считалось, что это детская забава. Взрослые не посещали футбольных матчей. Только изредка можно было увидеть какого-нибудь господина с зонтиком, и без того уже известного всему городу оригинала. Трибун не было. Какие там трибуны! Само поле не было оборудованным – могло оказаться горбатым, поросшим среди травы полевыми цветами... По бокам стояли скамьи без спинок, просто обыкновенные деревянные плоские скамьи. Большинство зрителей стояло

[8] В. Катаев, *Собрание сочинений в 10 т.* T.8, dz. cyt., s. 218-219.

или, особенно по ту сторону ворот, сидело. И что за зрители! Повторяю, мальчики, подростки. Тем не менее команды выступали в цветах своих клубов, тем не менее разыгрывался календарь игр, тем не менее выпускались иногда даже афиши.

Могу сказать, что видел зарю футбола. Мы, гимназисты, шли по Французскому бульвару и сворачивали в переулок, где виднелась вдали воздвигнутая с целью рекламы гигантская бутылка шампанского...<...>

Мои взрослые не понимали, что это, собственно, такое, этот футбол, на который я уходил каждую субботу и каждое воскресенье.

Играют в мяч... Ногами? Как это – ногами?

Игра эта представлялась зрителям неэстетической – почти хулиганством: мало ли чего придет в голову плохим ученикам, уличным мальчишкам! <...>

Во время Олимпийских игр Одесского учебного округа состоялся, между другими состязаниями, также и финальный матч на первенство футбольных гимназических команд, в котором принял участие и я как один из одиннадцати вышедших в финал одесской Ришельевской гимназии.

Я играл крайнего правого. Я загнал гол – один из шести, вбитых нами Одесской 4-й гимназии, также вышедшей в финал. После матча меня качали выбежавшие на поле гимназисты разных гимназий. Как видно, моя игра понравилась зрителям. Я был в белом – белые трусы, белая майка. Также и бутсы были белые при черных, с зеленым бубликом вокруг икры, чулках[9].

Любопытно, что в футбольном тексте Михаила Жванецкого „Болеем, болеем" – монологе бывшего футболиста, который блистательно исполнял Роман Карцев, начиняя его изрядной долей собственного текста, как будто содержится ироническая отсылка к этой белизне, описанной Олешей. Вспоминая о своей игре в юности, он с гордостью говорит: „Я был самый грязный".

Отголоски идиллической одесской зари футбола обнаруживаем и в романе И. Ильфа и Е. Петрова „Золотой теленок". Изображая

[9] Ю. Олеша, *Книга прощания*, Москва 1999. *Ел. ресурс:* https://www.e-reading.club/book.php?book=1031608 [dostęp: 10.07.2020 r.].

Черноморск 1930 г., авторы несомненно прибегают к ностальгическим воспоминаниям футбольной одесской юности: „По вечерам со спортивных полей возвращались потные счастливые футболисты. За ними, подымая пыль, бежали мальчики. Они показывали пальцами на знаменитого голкипера, а иногда даже подымали его на плечи и с уважением несли"[10].

Большое место в одесской футбольной мифологии занимают ***мифы о героях***. Самое заметное место в одесской героической футбольной мифологии занимают мифы о выдающихся ***одесских футболистах***. Последние становятся объектом мифологизации еще на заре одесского футбола. Футболисты Одессы начала XX века предстают в стихотворении Александра Кранцфельда „Футбол":

> Здесь все в экстазе, здесь все в гореньи:
> „Поддай-ка Джекобс! Урра, Дыхно!.."[11].

Наряду с Кранцфельдом и Катаевым, англичанина Джекобса также вспоминает Сергей Бондарин „…румяный англичанин во фланелевом костюме мистер Джекобс из команды одесского Британского атлетического клуба"[12].

Одним из главных героев „зари футбола" был Богемский. Валентин Катаев посвящает ему колоритное описание в книге „Алмазный мой венец". Вспоминая о рядовом гимназическом футбольном матче, он пишет:

> футбольная площадка, лишенная травяного покрова, где в клубах пыли центрфорвард подал мяч на край, умело подхваченный крайним левым. Крайний левый перекинул мяч с одной ноги на другую и ринулся вперед – маленький, коренастый, в серой форменной куртке Ришельевской гимназии, без пояса, нос башмаком, волосы, упавшие на лоб, брюки по колено в пыли, потный, вдохновенный, косо летящий, как яхта на крутом

[10] И. Ильф, Е. Петров, *Собрание сочинений в пяти томах*. Т. 2, Москва 1961, s. 271.

[11] О. Лекманов, М. Свердлов, А. Ахмальдинова, *„Ликует форвард на бегу..." Футбол в русской и советской поэзии 1910–1950 годов*, Москва 2016, s. 30.

[12] С. Бондарин, *На берегах и в море. Повести. Рассказы. Записки*, Москва 1981, s. 529.

повороте. С поворота он бьет старым, плохо зашнурованным ботинком. Мяч влетает мимо падающего голкипера в ворота. Ворота – два столба с верхней перекладиной, без сетки. Продолжая по инерции мчаться вперед, маленький ришельевец победоносно смотрит на зрителей и кричит на всю площадку, хлопая в ладоши самому себе:

– Браво, я!

(Вроде Пушкина, закончившего „Бориса Годунова". Ай да Пушкин, ай да сукин сын!).

Именно этот „тощий, золотушного вида ришельевец в пенсне на маленьком носике", будущая мировая знаменитость, центрфорвард сборной команды России, как сказали бы теперь – „нападающий века", „суперстар" мирового футбола, Богемский. Но тогда он был лишь старшеклассником и, надо сказать, прескверным учеником с порочной улыбочкой на малокровном лице.

Его имя до сих пор легенда футбола[13].

Несколько схожий взгляд на Богемского содержится и у Олеши. То же удивление „негероической" внешности футболиста, которая в его изображении, а особенно в катаевском скорее демифологизирует героя, но безусловно взгляд Олеши полон явного восхищения, а вместе с этим – поэтизации, героизации:

Самое удивительное – это всегда меня удивляет, когда я вижу Богемского или о нем думаю, – это то, что он не смуглый, не твердолицый, а наоборот, скорее рыхловатой наружности, во всяком случае он розовый, с кольцами желтоватых волос на лбу, с трудно замечаемыми глазами. Иногда на них даже блестят два кружочка пенсне! И подумать только: этот человек с неспортсменской наружностью – такой замечательный спортсмен! Уже помимо того, что он чемпион бега на сто метров, чемпион прыжков в высоту и прыжков с шестом, он еще на футбольном поле совершает то, что сделалось легендой. И не только в Одессе – в Петербурге, в Швеции, в Норвегии! Во-первых, – бег, во-вторых, – удар, в-третьих, – умение водить... Такой игры я впоследствии не видел. Я не говорю о качестве,

13 В. Катаев, *Собрание сочинений в 10 т.* Т. 7, Москва 1984, s. 9-10.

> о результативности – я говорю о стиле. Это был, говоря парадоксально, не бегущий форвард, а стелющийся... Богемский бежал – лежа[14].

Традиция к дегероизации героев одесского футбола сохраняется и в современной литературе. Наиболее яркий пример – вышеупомянутый монолог Жванецкого-Карцева. Обращаясь к юному условному собеседнику («пацан»), герой Карцева вспоминает великих одесских игроков. В его монологе фигурируют имена, фамилии и прозвища реальных и в то же время легендарных еще при жизни футболистов Одессы: Фурс, Хижняков, Дубина-Двоенков, Манечка. Сам Карцев впоследствии комментировал совершенно, казалось бы, фантастические реалии исполняемого им монолога, например о том, что в Одессе играл единственный в мире глухонемой:

> В моем монологе есть еще воспоминание о нападающем Журавском, играл в Одессе такой глухонемой в „Черноморце". И вот я рассказываю, какой это был потрясающий игрок: каждые пять минут он забивал свой гол. Потому что не слышал судейского свистка. Все слышали и останавливались, а он – нет. И забивал... Был еще знаменитый футболист Манечка (это кличка, фамилии не помню). Он был малюсенький, примерно такой же, как и я, и почему-то всю игру не вылезал из офсайда. И пошла в Одессе такая шутка, что Манечка написал книгу под названием „25 лет в офсайде"[15]. ... Или взять одессита Котю Фурса. Он обладал просто сумасшедшим рывком и не уходил без гола. Вся Одесса перед игрой не спала, а потом шла на него смотреть. Он играл рядом с Двоенковым, огромным сибиряком. Если он подходил к воротам и бил с правой – все, вратарю крышка. Никакой «воротчик» не мог удержать мяч, удар был сумасшедший. Так они и играли – Котя маленький такой, а Двоенков – здоровый, как медведь[16].

[14] Ю. Олеша, *Книга прощания*, dz. cyt.

[15] По другому варианту, содержащемуся в другом тексте Карцева, Манечка написал книгу „Двадцать лет в офсайде и десять лет в запасе" – так о нем шутили!, http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/roman-kartsev-futbol-v-odesse.htm.l [dostęp: 10.07.2020 r.].

[16] Р. Карцев, *Футбол – моя первая любовь!* Ел. ресурс: http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/roman-kartsev-futbol-moja-pervaja-ljubov.html [dostęp: 10.07.2020 r.].

Тот же Карцев вспоминает (правда не в монологе, а в одном из интервью) еще одного легендарного одесского игрока послевоенной поры: „кумиром футбольной детворы был, конечно, Злочевский. О нем ходило немало легенд, например, что на левой ноге у него татуировка: «Не бить! Смертельно!»"[17].

Как видим, одесский футбольный миф (в том числе о героях) наполнен специфическим для одесской литературы в целом ***юмором,*** по большей части теплым. Ирония снимает мифотворческий пафос, который тем не менее встречается и в чистом виде.

Так, например, в одесском футбольном тексте и сама игра, и игроки соотносятся с ***древними греками и римлянами***. Например, в стихотворении 1913 г. А. Барановский любуется „отроками", играющими в футбол, сопоставляя их с римскими атлетами:

Так отроки милы,
Когда в пыли
Под зноем
Несутся роем
И мчит, как конь,
Их молодой огонь!
Забыв и „Ять" „Колы" и „Пять",
Восторженно они сияют,
Пред зрителем мелькают
То сине-белым,
То ярко-красным
Одежды цветом...
Тогда приветом Дальним Рима
Их бега кажется картина...[18]

А. Кранцфельд в своем стихотворении того же года приравнивает игроков к грекам:

[17] Tamże.

[18] О. Лекманов, М. Свердлов, А. Ахмальдинова, dz. cyt., s. 29.

Вся в бирюзовой оправе зелень.
В прозрачный купол уходит мяч.
Над мягким полем, где ожил эллин,
К мячу так близко летает грач[19].

И даже иронический текст о футболе М. Жванецкого содержит отсылку к античной мифологии: „Ну, что, скоро сезон, побежим на стадион. Мы, как древние греки, черпаем силу с поля"[20].

Таким образом одесская футбольная мифология нередко наследует черты античной.

Для мифологии Одессы характерно и то, что героями являются не только футболисты, но и **зрители.** В стихотворении 1913 г. „Футбол" одессит Александр Кранцфельд стереоскопично изображает и тех, и других (в поэзии последующих лет о футболе это станет правилом):

Тела упруги, движенья быстры,
В порывах мощных поет весна.
И каждый возглас, как будто выстрел.
Толпа трепещет, толпа пьяна <...>

Толпа рокочет, залита солнцем,
Звенят удары могучих тел.
Улыбки женщин горят червонцем
Тому, кто молод, красив и смел...[21].

В особенности мифологизируются в одесском футбольном тексте знаменитые одесские **болельщики**. „Кто сегодня **помнит великих болельщиков**? **Юру Луну,** который знал о спорте все, безногого чистильщика обуви у кинотеатра им. Максима Горького **Ваню Воробьева,** участ-

[19] Tamże, s. 30.

[20] М. Жванецкий, *Болеем, болем*. Ел. ресурс: http://odesskiy.com/zhvanetskiy-tom-2/boleem-boleem.html [dostęp: 10.07.2020 r.].

[21] О. Лекманов, М. Свердлов, А. Ахмальдинова, dz. cyt., s. 29-30.

ника съемок на лестнице в фильме «Броненосец Потемкин», **короля болельщиков** – **Исаака Гроссмана"**[22].

Действительно, Гроссман занимает наиболее почетное место в пантеоне одесских болельщиков:

> О, это был великий одесский болельщик, – с восхищением говорит о нем Роман Карцев, изображающий Гроссмана и в своем монологе. – Нет, даже не болельщик, не фанат – он был знаток! Ходили о нем легенды. Говорили, что до войны он возил команду за свой счет. Маленький, толстенький, со слезящимися глазами... Он говорил:
> „Я уже дал установку на игру, объявил состав", – и, конечно, когда команда выходила на поле, все было наоборот, но он это объяснял хитростью тренера. У него было постоянное место на все матчи. И когда Котя Фурс обходил Рябова из московского „Динамо" и забивал Яшину гол, Гроссман вскакивал на скамейку и кричал: „Котя, моя семья признала тебя лучшим игроком мира"[23].

Вспоминают реакцию Гроссмана на красивую игру «Черноморца»: «Проверьте у них паспорта, это переодетые бразильцы». А когда на собрании болельщиков им пытались внушить, что не надо кричать и свистеть... Гроссман попросил слова: „Как я могу не кричать, когда мы ведем 1:0, Котя уже забил гол и больше забивать не будет, а до конца игры 80 минут? Откуда слово „болельщик"? – у него болит, поэтому он и кричит"[24].

Мифологизации одесских болельщиков не произошло бы без мифа **о футбольной Одессе в целом**, о ее необычайной футбольной атмосфере, истинных, хотя и безвозвратно ушедших в прошлое **знатоках** футбола.

> Для меня футбол начался после войны, в сорок шестом – сорок седьмом годах. Тогда играли во всех дворах, парках, на заброшенных стадионах.

[22] В. Брамбилла, *Исаак Гроссман – признанный король болельщиков Одессы*. Ел. ресурс: http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/isaak-grossman-priznannyj-korol-bolelschikov-odessy.html [dostęp: 10.07.2020 r.].

[23] Р. Карцев, *Футбол в Одессе*. Ел. ресурс: http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/roman-kartsev-futbol-v-odesse.html [dostęp: 10.07.2020 r.].

[24] В. Брамбилла, *Исаак Гроссман – признанный король болельщиков Одессы*, dz. cyt.

> Крики, драки, ругань, разбитые окна, – но это позже, когда появились кирзовые мячи, которые калечили ноги, а если попадали в голову – отбивали мозги. А вначале играли тряпочными мячами. Набивали в чулок тряпки или опилки. Играли часами! По восемь – десять часов подряд. Затем у крана во дворе образовывалась очередь, долго пили воду, живот надувался, как пузырь, на лице пот, грязь – и так до следующего дня[25].

Эти воспоминания принадлежат Р. Карцеву. Он же описывает легендарное место собраний одесских болельщиков – Соборную площадь.

> Медленно, не спеша, мы приходили на Соборную площадь, где собирались фанаты из фанатов. Старики, дети, женщины, семечки, шутки, напряжение, ожидание... Споры были без ожесточения. И, когда я сейчас смотрю футбол и вижу этих фанатов – орущих, дерущихся, организованных, в крови, в одинаковых шарфах, может быть, я не прав, но, по мне, это не фанаты – это фанатики, они ничего не смыслят в футболе, они пришли поорать. Выпустить пар. Так сиди дома и выпускай! Настоящий болельщик молчалив. У него все внутри. Он не стучит в барабан. Он не красит волосы под цвет. Он любит футбол! Он его понимает[26].

В другом своем тексте Карцев также ностальгически вспоминает старую Одессу, которая полностью жила футболом, и футбольных знатоков, собиравшихся на Соборной площади:

> Футбол в городе – это было все. Битком набитые трибуны, семечки, креветки, – рачками они у нас назывались. Набивали полные карманы семечек, и рука у каждого только и ходила – туда-сюда, вниз-вверх. На Соборной площади с утра собирались фанаты, обсуждали составы команд, достоинства и недостатки игроков. Это было жутко интересно! Туда можно было ходить и записывать этот одесский словесный колорит. Бог мой, как они тогда ругались!.. В спектакле „Моя Одесса" у меня есть монолог футболиста с Соборной площади. Сейчас в Одессе все уже не так. Нет толпы. Есть

[25] Р. Карцев, *Футбол в Одессе*, dz. cyt.

[26] Tamże.

> группка людей – „пикейных жилетов", которые болтают больше „за жизнь": о долларах, о ценах на квартиры, черт знает о чем...[27].

Футбольным болельщикам, „ревнителям футбола", посвящен фельетон И. Ильфа и Е. Петрова „Любители футбола" (1931). И хотя в нем предстают приметы Москвы, где уже много лет проживали соавторы (стадион „Динамо", Страстная площадь, Тверская улица и др.), не исключено, что и одесские футбольные впечатления их детства и юности также отобразились в этом тексте. В ряде футбольных зарисовок Ильфа и Петрова чувствуется южный одесский колорит:

> Положение обыкновенных граждан в такой день [день игры – Е.В.] ужасно. Все пути сообщения заняты любителями. Размахивая руками и громко делясь догадками насчет предстоящей игры, они захватывают вагоны, мостовые, тротуары, окружают одиночные такси и с молящими лицами просят шофера отвезти их на стадион, просят как нищие, со слезами на глазах[28].

В мифологию футбольной Одессы входит и ***миф о стадионе***, некоем сакральном локусе, центре, храме игры. **18 мая 1936 года состоялось торжественное открытие „Стадиона у моря", на котором** присутствовали Первый Секретарь ЦК Компартии Украины Косиор (вскоре расстрелянный) и Первый Секретарь Комсомола Украины Андреев**.** Юрий Олеша написал по этому случаю статью „Стадион в Одессе". По словам нидерландского исследователя мифа Одессы Яна Паула Хинрика, написана она „очень шаблонно" и восхваляет „социалистическое строительство"[29]. Однако, несмотря на это, в тексте Олеши нельзя не увидеть и явные черты мифологизации официального события и сакрализации стадиона:

> Этот стадион так похож на мечту – и вместе с тем так реален. Тридцать пять тысяч мест. Его выстроили трудящиеся Одессы на том месте, где были ямы,

[27] Tamże.

[28] И. Ильф, Е. Петров, *Собрание сочинений в пяти томах*, dz. cyt., s. 513.

[29] Я. П. Хинрик, *Миф Одессы*. Очерки, Одесса 2012, s. 164.

> поросшие бурьяном и куриной слепотой. Этим видом можно любоваться часами. В сознании рождается чувство эпоса. Говоришь себе: это уже есть, существует, длится. Существует государство, страна социализма, наша родина, ее стиль, ее красота, ее повседневность, ее великолепные реальности[30].

Любопытно, что с открытием одесского стадиона связан и очередной миф о „короле болельщиков":

> Гроссман прийти не смог – за день до этого его забрали в НКВД. Вернулся домой поздно вечером чернее тучи – пришлось дать расписку с обязательством не идти на стадион. Компетентные органы не могли допустить, чтобы он своими „штуками" отвлекал 22 тысячи советских людей, которые, конечно же, мечтают смотреть на т. Косиора и т. Андреева, а не на какого-то там Гроссмана[31].

То, что вся Одесса жила футболом, подтверждают и непосредственные газетные отклики. В 1922 году „Известия спорта" писали: „Спортивная жизнь Одессы, никогда не отличавшаяся разнообразием, не испытывает особого подъема и теперь. По инерции продолжается лишь жизнь футбольных полей – единственных интересующих спортивную и неспортивную одесскую публику"[32]. В это же время, в десятилетие утверждения популярности футбола в Одессе, в публикации в „Красном спорте" отмечалось: „Футбольный мир Одессы в грубости и дикости никому не уступит. Но положение еще осложняется тем, что футбольная „публика" в Одессе, на местном жаргоне „болейщики", чрезвычайно патриотична, темпераментна и в своем азарте готова буквально на все"[33]. Художественным свидетельством жарких баталий не только на поле, но

30 Ю. Олеша, *Повести и рассказы*, Москва 1965, s. 352.

31 В. Брамбилла, *Исаак Гроссман – признанный король болельщиков Одессы*, dz. cyt.

32 А. Акмальдинова, О. Лекманов, М. Свердлов, *Советская и эмигрантская поэзия 1920-х годов о футболе*, „Новое литературное обозрение" 2015, № 3. Ел. ресурс: http://magazines.russ.ru/nlo/2015/3/11a.html#_ftn63 [dostęp: 10.07.2020 r.].

33 Tamże.

и на одесском стадионе является фрагмент рассказа Катаева „Отче наш" (1946). В нем описано, как герои посетили в Одессе футбольный матч, окончившийся победой одесситов над харьковчанами: „Боже мой, что делалось на этом громадном, новом стадионе над морем! Крики, вопли, драка, пыль столбом!"[34].

В одесской футбольной мифологии безусловно присутствует и миф о **соперниках**. Характерно в этом смысле стихотворение Эдуарда Багрицкого „Футбол" (1923):

Осенний ветер несется в лица,
Шумят кусты, гудит ковыль,
И взбудораженная пыль
Под бегом легких ног клубится.

Там юноша несется вскачь,
И ветер кудри развевает, –
Он воздухом набухший мяч
Ногой уверенной толкает[35].

Авторы исследования о футболе в советской и эмигрантской поэзии 1920-х годов А. Акмальдинова, О. Лекманов и М. Свердлов именуют этот поэтический текст Багрицкого „пропагандистской футбольной одой"[36]. Ведь начиная с динамичного изображения футбольного матча, поэт экстраполирует спортивную баталию на возможную политическую. Игра со спортивным соперником, когда вратарь отчаянно защищает свои ворота, наталкивает поэта на размышление о столкновении с реальным врагом:

Не так ли мы стоим упорно
И защищаем ворота, –
Клубится сумрак ночи черной
И наползает темнота.

34 В. Катаев, *Собрание сочинений в 10 т.* Т. 1, Москва 1983, s. 439.

35 А. Акмальдинова, О. Лекманов, М. Свердлов, dz. cyt.

36 Tamże.

И дикая гогочет стая
Врагов, несущихся вразброд, –
И мяч, звеня и завывая,
То полетит, то упадет[37].

И вот уже не спортивные соперники, а „враги несутся в поле диком", „Но пенясь мощью неуемной, Но устремив глаза вперед, – Неколебимой и огромной Россия встала у ворот"[38]. Завершаются эти поначалу чисто футбольные, а затем идеологически выверенные строки с самим же лирическим героем сконструированным образом врага горячечной клятвой:

Пусть мы изнемогли в работе,
Пусть ночь глядит из-за угла, –
Вы никогда нам не вобьете,
Враги, ни одного гола[39].

К счастью, чаще всего в одесских футбольных текстах среди традиционных и „главных соперников" (по словам Романа Карцева) мы видим не вымышленных классовых и прочих врагов, а соседей – футболистов из Николаева и Кишинева. Важным соперником Одессы предстает Киев – прежде всего по той причине, что главная украинская команда „Динамо" приглашала к себе наиболее талантливых одесских игроков. „А скольких игроков она [Одесса – Е. В.] дала Киеву!.." – говорит Карцев. Среди них можно вспомнить хотя бы Валерия Лобановского и Леонида Буряка. Отметим, что здесь можно провести параллель с одесским мифом об эмиграции, в особенности связанный с литературной эмиграцией целой блестящей плеяды писателей-одесситов в 1920-е годы (Катаев, Олеша, Бабель, Багрицкий, Ильф, Петров, Инбер, Бондарин и др.).

При этом Киев в одесском футбольном мифе всегда находится на более высоком уровне, чем местные команды. Характерными являются

37 Tamże.

38 Tamże.

39 Tamże.

пассажи из монолога Жванецкого-Карцева: „Когда они [одесситы – Е.В.] *почему-то* [выделено нами – Е. В.] выиграли у Киева, у Гроссмана не выдержали нервы". В этом же тексте исключительная победа полубогов над богами воспринимается как важнейшая точка отсчета: „Когда Одесса впервые выиграла у Киева, у меня родился ребенок". И эта разница в уровнях позволяла одесситам болеть и за киевское „Динамо": „Вся Одесса болела за киевское «Динамо». Конечно, после «Пищевика» – так называлась тогда одесская команда", – вспоминает Карцев[40]. Он же свидетельствует, что „все время болел за две команды – Киевское «Динамо» и одесский «Пищевик»"[41].

Не менее интересен и одесский ***миф о внутреннем соперничестве***, своеобразная *война старых и новых богов.* „Кто сегодня поверит, что в 1959–1961 годах борьба между «Черноморцем» под руководством Анатолия Зубрицкого и «СКА» Сергея Шапошникова настолько захватила Одессу, включая людей, никогда не ходивших на стадион, что он оказался разделенным на два лагеря?"[42]. Это же подтверждают и яркие воспоминания Романа Карцева: „Была в моем городе и еще одна сильная команда – ОДО, потом СКА – «мобутовцы», как их называли поклонники «Черноморца». Мобуту был известен тогда как враг конголезского народа. А болельщики ОДО называли «Черноморец» «утопленником». Ох, какая эта была принципиальная борьба!"[43]. В современной терминологии это соперничество именуется одесским футбольным дерби. А первый матч между Черноморцем и СКА состоялся 3 июня 1959 г. и завершился победой „старых богов" (единственный мяч тогда забил легендарный Константин Фурс).

С культурным и религиозным плюрализмом и толерантностью одесского текста в целом связан и **миф о мультикультурализме одесского футбола**. Анатолий Контуш приводит показательную кричалку фанатов

40 Р. Карцев, *Футбол в Одессе*, dz. cyt.

41 Tegoż, *Футбол – моя первая любовь!*, dz. cyt.

42 В. Брамбилла, *Исаак Гроссман – признанный король болельщиков Одессы.* Ел. ресурс: http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/isaak-grossman-priznannyj-korol-bolelschikov-odessy.html.

43 Р. Карцев, *Футбол – моя первая любовь!*, dz. cyt.

„Черноморца": „И еврей, и финн, и горец очень любят «Черноморец»!"[44] [15]. Он же вспоминает одесского футболиста Виктора Ройтмана:

> ...в старшее время у нас тоже были мастера устроить инфаркт половине стадиона. Вот, например, Витя Ройтман. Вы помните Витю Ройтмана? Это же легенда одесского футбола! Он играл за „Пищевик" до шестьдесят второго года... Конечно, еврейский футболист – это такое же счастье в доме, как и русский ребе. Но зато у Вити был сумасшедший удар, которым он мог попасть куда угодно, но только не туда, куда надо[45]. [15].

Михаил Жванецкий в своем футбольном рассказе „Обиженные Родиной" приравнивает, а тем самым сближает разные народы в их футбольных неудачах: „Есть два братских народа – русские и евреи, объединенные одним горем, у них футбол не идет. Причем, как показала практика, сколько ни плати – не идет"[46]. В целом же можно констатировать, что футбол в Одессе больше, чем футбол: „Мы думали, что это игра. Это и есть игра, если бы не было сборных стран. Это разновидность войны…"[47]. „Футбол – это больше чем игра. Футбол – это там и тут. И страна с футболом, экономикой и культурой поднимется вместе"[48].

С футболом не только как просто с игрой, но и как символом мира, дружбы и свободы связан один из самых примечательных одесских текстов в литературе XX века – повесть Александра Козачинского „Зеленый фургон". В ней романтические антиподы – бывший гимназист, а ныне (действие происходит летом 1920 г.) начальник местечковой северинovской милиции Володя Патрикеев и вор-конокрад Красавчик – были знакомы по выступлениям за разные одесские команды. Володя был левым инсайтом гимназической команды „Азовское море", Красавчик – голкипером „Черного моря" (напомним, что прототипом Красавчика был

[44] А. Коштун, *«Легенды одесского футбола», или Спор одесских фанатов*. Ел. ресурс: http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/legendy-odesskogo-futbola-ili-spor-odesskih-fanatov.html [dostęp: 10.07.2020 r.].

[45] Tamże.

[46] И. Ильф, Е. Петров, *Собрание сочинений в пяти томах*. Т. 2., dz. cyt., s. 513.

[47] Tamże.

[48] Tamże.

сам Козачинский, а прототипом Володи Патрикеева – Евгений Катаев, будущий писатель и соавтор Ильи Ильфа). Писатель объясняет происхождение названий двух команд, воспроизводя эпоху той же „зари футбола" в Одессе, как и его литературные современники. Также Козачинский подчеркивает неравный статус команд, говоря современным языком, принадлежность к разным футбольным лигам:

> „Черным морем" с незапамятных времен владела команда футболистов, именовавших себя черноморцами. Как футбольное поле „Черное море" было необыкновенно комфортабельным: окруженное пологими склонами, оно само возвращало игрокам мяч, вылетевший за его пределы. В команде черноморцев играли портовые парни, молодые рыбаки с Ланжерона и жители старой таможни. Они выходили на поле в полосатых матросских тельниках и длинных, достигавших колен, старомодных трусиках, которые, впрочем, назывались тогда в Одессе не трусиками, а штанчиками. В своем натиске черноморцы не знали преград. Свирепая слава, добытая ими на заре футбола, в боях с командами английских пароходов, устрашала футболистов других одесских команд. Никто из цивилизованных футболистов Одессы не решался ставить на карту спортивное счастье, здоровье, а может быть, и жизнь, защищая свои ворота против черноморцев. Поэтому с той поры, как в одесский порт перестали заходить английские пароходы, черноморцы играли главным образом друг с другом.
>
> Володя был из „Азовского моря". Рядом с „Черным морем" была яма поменьше, которую одесские мальчики называли „Азовским морем". Здесь тренировалась команда гимназистов. Как это ни странно, черноморцы иногда приглашали на товарищеский матч команду из соседнего „моря" и гимназисты принимали вызов. Это была игра львов с котятами. Если гимназистам не откусывали в игре ни ног, ни голов, то они были обязаны этим той деликатности, которая присуща сильному в обращении со слабым и беспомощным[49].

В „Зеленом фургоне" содержится ряд примет футбола начала XX века, например, следующее описание: „Обычно ворота обозначались кучками

[49] А. Козачинский, *Зеленый фургон*. Ел. ресурс: http://az.lib.ru/k/kozachinskij_a_w/text_0010.shtml [dostęp: 10.07.2020 r.].

одежды, сброшенной с себя футболистами перед игрой, и верхняя граница ворот являлась воображаемой; естественно, что, чем выше мог достать своей пятерней голкипер, тем спокойнее чувствовала себя команда"[50]. Весьма важно, что в повести сама игра прочно ассоциируется с мирной довоенной жизнью:

> Но уже давно не летал футбольный мяч над „Черным морем" и примыкающим к нему „Азовским". Обезлюдело славное племя черноморцев, и некому было вспоминать о боях с командами английских пароходов. Раньше, когда старшие черноморцы уходили учиться в мореходку или поступали в торговый флот, их места в команде занимали молодые черноморцы, их младшие братья, ребята с Ланжерона, из старой таможни и портовых улиц, такие же загорелые и веснушчатые, такие же свирепые в нападении, защите и полузащите. Поколение футболистов становилось моряками, но за ними уже шло новое поколение футболистов, тоже будущих моряков[51].

Военная же пора не просто не способствует футболу, но и совершенно губительна для него. „Война разбросала черноморцев, уничтожила футбол, мореходку и торговый флот. Опустело «Черное море». Засохшая грязь на дне его потрескалась и покрылась чешуйками, как кожа на руке старика"[52]. Да и судьбы многих футболистов во времена войны складываются трагически – они гибнут (а иные наверняка погибнут в будущих битвах) от рук противоборствующих сил:

> От своего спутника Володя узнал о судьбе других черноморцев. Правый бек Зенчик, оказывается, стал петлюровцем, и его порубили белые. Правый хав Кирюша пошел к белым и его, наоборот, порубили петлюровцы. Капитан Ваня Поддувало сошелся с лезгинами из контрразведки генерала Гришина-Алмазова, шлялся по городу в черкеске и был убит темной ночью

[50] Tamże.

[51] Tamże.

[52] Tamże.

> на Ланжероне неизвестно кем. Зато вся пятерка нападения – пять молодых рыбаков дождались красных и пошли на Врангеля[53].

Примечательно и то, что лишь военное время дифференцировало игроков футбольных команд по социальному происхождению и политическим пристрастиям:

> Раньше черноморцы делились только на беков, хавбеков и форвардов; казалось, что других различий между ними нет. Теперь, когда команда разделилась по-новому, когда одни стали белыми, другие красными, третьи жовтоблакитными, открылось то, что никогда раньше не было заметно на футбольном поле: что капитан Ваня Поддувало – сын богатого портового трактирщика, а форварды – бедные рыбацкие дети. И это определило их места на полях сражений[54].

Таким образом, война в одесской футбольной мифологии разрушает футбольную утопию, некий идиллический хронотоп, существующий в одесском тексте в целом, и выполняет функцию **эсхатологического мифа**.

Однако, даже в грозное военное лихолетье уже не столько сам футбол, сколько воспоминания[55], беседы[56] и дискуссии[57] о нем способны

[53] Tamże.

[54] Tamże.

[55] „Однажды Володя дал очень красивый шут по воротам, в которых стоял черноморец: он взял мяч с воздуха на подъем и ударил шагов с двадцати; мяч пошел между двух беков, но, к сожалению, прямо в руки голкиперу. Кроме этого памятного шута, их ничто не связывало. Однако почтение, которое питали гимназисты к черноморцам, было таким глубоким и неизменным, что Володя, невзирая на свое солидное положение, увидев голкипера, ощутил подобострастную радость котенка, повстречавшего доброго льва" – tamże.

[56] „Беседа о футболе, однако, была очень приятной. То, что говорил один, редко совпадало с тем, что сообщал другой, ибо, как все люди, они лучше помнили собственный вымысел, чем действительные события. Но они выслушивали друг друга со снисходительной уступчивостью, ибо каждый из них интересовался не столько тем, что говорил другой, сколько тем, что собирался сказать сам. Каждый с нетерпением ожидал окончания речи собеседника, чтобы приступить к изложению собственного мнения; разговор напоминал игру в футбол, где один старается вырвать мяч у другого, чтобы ударить самому.

На Дерибасовской улице темой их разговора был шут Яшки Бейта, на Преображенской – бег Вальки Прокофьева, на Софиевской – вопрос об искусственном офсайте, доступный →

породить подлинный диалог, сблизить вчерашних, пускай и неравных соперников: „Глаза их заблестели, когда они заговорили о футболе, ибо нет на свете таких болтунов, сплетников и фантазеров, как любители футбола. Они рылись в воспоминаниях, смаковали удары, осуждали и превозносили"[58].

Этот огромный диалогический потенциал футбольного мифа повести Козачинского прекрасно почувствовали создатели киноверсии „Зеленого фургона" 1983 г. (Одесская киностудия) – автор сценария Игорь Шевцов и режиссер Александр Павловский. Напомним о существовании более раннего фильма „Зеленый фургон" (1959) сценариста Григория Колтунова и режиссера Генриха Габая, в котором, впрочем, футбольная тема по сравнению с литературным текстом была значительно редуцирована, переменена и сводилась лишь к короткому „узнаванию": Красавчик по прозвищу „Сережка-Пробей ворота" был хавбеком рыбацкой команды „Морской лев", а Володя голкипером у гимназистов.

Футбольная тема, соединяющая и разъединяющая в картине 1983 г. Володю (Дмитрий Харатьян) и Красавчика (Александр Соловьев), является лейтмотивом картины. В фильме сохранены диалоги героев повести о футбольном прошлом, артикулированы мотивы футбола как идиллии, мирной жизни и дружбы (сбежавший из-под ареста Красавчик скрывается около бывшего футбольного поля; он же постоянно по-дружески передает своему неловкому сопернику потерянные им вещи, во время погони за ним самим; в фильме досочинен футбольный матч, в котором Володя и Красавчик вновь играют друг против друга и т.д.). С этой дружбой-соперничеством героев „Зеленого фургона" созвучны более поздние высказывания Миха-

→ пониманию только самых тонких знатоков. На Нарышкинском спуске они коснулись вопросов футбольной казуистики (как должен поступить рефери, если игрок возьмет мяч в зубы и внесет его в ворота?)" – tamże.

57 „На Московской улице они заговорили о том, как мотается знаменитый форвард Богемский, и здесь в их взглядах неожиданно обнаружились столь крупные расхождения, что, при всей снисходительности друг к другу, они вступили в серьезный спор. Желание доказать свою правоту настолько овладело ими, что они решили наглядно продемонстрировать прием, послуживший причиной спора, и для этого, отыскав подходящий камешек, остановились на перекрестке, отошли на край тротуара, положили камешек на землю, и попрыгали вокруг него, воспроизводя приемы Богемского так, как их понимал каждый" – tamże.

58 Tamże.

ила Жванецкого: „А футбол все-таки сплачивает. Об этом свидетельствует погром. Это еще не дружба, но уже сплочение"[59].

Но своеобразным гимном футболу является придуманный создателями финал картины. Красавчик, воспользовавшись доверчивостью Володи („Хочешь, я уйду и вернусь?") повторно сбегает, однако спустя какое-то время едущий по степи Володя встречает его снова („Я ж побожился, что вернусь!"), и Красавчик благодарит Володю за то, что тот вовремя его поймал. После этого в финальной сцене Володя с Красавчиком дружески начинают гонять мяч по степи. Они вдохновенно и весело в течение нескольких минут играют в футбол под исполняемую Д. Харатьяном романтическую песню „Ты где, июль?", пока отъезжающая все выше камера не отрывается от героев, оставляя их друг с другом и футбольным мячом среди приморской степи (кстати, съемки двухсерийного фильма начались со съемки именно этой финальной сцены, а песня „Ты где, июль?" Максима Дунаевского и Наума Олева была посвящена памяти умершего в июле 1980 года Владимира Высоцкого, который по первоначальному замыслу сценариста И. Шевцова должен был снимать „Зеленый фургон" в качестве режиссера). Этот яркий финал киноверсии 1983 года привносит в футбольный миф **мотив свободы**, стоящей не только над спортивным соперничеством и социально-политическими взглядами, но и даже вне времени и пространства.

По мнению Ролана Барта, античная трагедия в современном мире может быть соотнесена не столько с театром, сколько с футбольными зрелищами:

> На важном футбольном матче зрители, конечно, не плачут, но свободно и без ложного стыда отдаются коллективному переживанию, соучаствуют в состязании своими собственными телами. Если буржуазная театральная публика, вялая и сдержанная, смотрит спектакль только глазами, причем зачастую критическими или сонными, то спортивные болельщики жестами и мимикой выражают физическую вовлеченность в происходящее. Ликование, недовольство, ожидание, удивление – все эти важнейшие телесные

[59] М. Жванецкий, *Обиженные Родиной*. Ел. ресурс: http://www.jvanetsky.ru/data/text/t0/obijennye_rodinoy/ [dostęp: 10.07.2020 r.].

> реакции порождаются повествованием, которое куда ближе великой моральной проблематике (эмпирическое проявление доблести), чем крючкотворство буржуазного театра по вопросам внутреннего права, касающимся супружеской неверности[60].

И хотя футбол (как и в целом современный спорт), лишь показывает, по Барту, сколь огромное расстояние отделяет его от великих античных трагедий, так как он вызывает к жизни „одну только мораль силы, тогда как театр Эсхила («Орестея») и Софокла («Антигона»), который заставлял оплакивать человека, увязшего в сетях тиранической варварской религии или бесчеловечного государственного закона, пробуждал в зрителях подлинно *политическое* чувство"[61], сам футбольный миф в литературе XX–XXI веков способен отобразить трагические, драматические, комические и прочие перипетии участников великой игры сообразно с отражающемся в ней непростым и зачастую не футбольным временем. По крайней мере, в своем одесском варианте.

Literatura

Акмальдинова А., Лекманов О., Свердлов М., *Советская и эмигрантская поэзия 1920-х годов о футболе*, „Новое литературное обозрение" 2015, № 3. Ел. ресурс: http://magazines.russ.ru/nlo/2015/3/11a.html#_ftn63 [dostęp: 10.07.2020 r.].

Барт Р., *Работы о театре*, Москва 2014, 174 с.

Бондарин С., *На берегах и в море*. Повести. Рассказы. Записки, Москва 1981, 592 с.

Брамбилла В., *Исаак Гроссман – признанный король болельщиков Одессы.* Ел. ресурс: http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/isaak-grossman-priznannyj-korol-bolelschikov-odessy.html [dostęp: 10.07.2020 r.].

60 Р. Барт, *Работы о театре*, Москва 2014, s. 17-18.

61 Tamże, s. 18.

Жванецкий М., *Болеем, болеем*. Ел. ресурс: http://odesskiy.com/zhvanetskiy-tom-2/boleem-boleem.html [dostęp: 10.07.2020 r.].

Жванецкий М., *Обиженные Родиной*. Ел. ресурс: http://www.jvanetsky.ru/data/text/t0/obijennye_rodinoy/ [dostęp: 10.07.2020 r.].

Ильф И., Петров Е., *Собрание сочинений в пяти томах*. Т. 2, Москва 1961.

Карцев Р., *Футбол – моя первая любовь!* Ел. ресурс: http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/roman-kartsev-futbol-moja-pervaja-ljubov.html [dostęp: 10.07.2020 r.].

Карцев Р., *Футбол в Одессе*. Ел. ресурс: http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/roman-kartsev-futbol-v-odesse.html [dostęp: 10.07.2020 r.].

Катаев В., *Собрание сочинений в 10 т*. Т. 1, Москва 1983.

Катаев В., *Собрание сочинений в 10 т*. Т. 7, Москва 1984.

Катаев В., *Собрание сочинений в 10 т*. Т. 8, Москва 1985.

Катаев В., *Собрание сочинений в 10 т*. Т. 10, Москва 1986.

Козачинский А., *Зеленый фургон*. Ел. ресурс: http://az.lib.ru/k/kozachinskij_a_w/text_0010.shtml [dostęp: 10.07.2020 r.].

Коштун А., *«Легенды одесского футбола», или Спор одесских фанатов*. Ел. ресурс: http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/legendy-odesskogo-futbola-ili-spor-odesskih-fanatov.html [dostęp: 10.07.2020 r.].

Лекманов О., Свердлов М., Ахмальдинова А., *«Ликует форвард на бегу...» Футбол в русской и советской поэзии 1910–1950 годов*, Москва: Издательский дом НИУ ВШЭ, 2016.

Олеша Ю., *Книга прощания*, Москва 1999. Ел. ресурс: https://www.e-reading.club/book.php?book=1031608 [dostęp: 10.07.2020 r.].

Олеша Ю., *Повести и рассказы*, Москва 1965.

Утесов Л., *Спасибо, сердце!* Воспоминания, встречи, раздумья, Москва 1976.

Футбол в юго-западной части Российской Империи. Ел. ресурс: http://www.ko-panyi-myach.info/index.aspx?page=history01 [dostęp: 10.07.2020 r.].

Хинрик Я. П., *Миф Одессы*. Очерки, Одесса 2012.

Bibliografia

Akmaldinova A., Lekmanov O., Sverdlov M., *Sovetskaja i emigrantskaja poehzija 1920-kh godov o futbole*, „Novoe literaturnoe obozrenie" 2015, № 3. El. resurs: http://magazines.russ.ru/nlo/2015/3/11a.html#_ftn63 [dostęp: 10.07.2020 r.].

Bart R., *Raboty o teatre*, Moskva 2014,174 s.

Bondarin S., *Na beregakh i v more*. Povesti. Rasskazy. Zapiski, Moskva 1981, 592 s.

Brambilla V., *Isaak Grossman – priznannyjj korol bolelshhikov Odessy*. El. resurs: http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/isaak-grossman-priznannyj-korol-bolelschikov-odessy.html [dostęp: 10.07.2020 r.].

Futbol v jugo-zapadnojj chasti Rossijjskojj Imperii. El. resurs: http://www.kopanyi-myach.info/index.aspx?page=history01 [dostęp: 10.07.2020 r.].

Ilf I., Petrov E., *Sobranie sochinenijj* v pjati tomakh. T. 2, Moskva 1961.

Karcev R., *Futbol – moja pervaja ljubov!* El. resurs: http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/roman-kartsev-futbol-moja-pervaja-ljubov.html [dostęp: 10.07.2020 r.].

Karcev R., *Futbol v Odesse*. El. resurs: http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/roman-kartsev-futbol-v-odesse.html [dostęp: 10.07.2020 r.].

Kataev V., *Sobranie sochinenijj v 10 t.* T. 1, Moskva 1983.

Kataev V., *Sobranie sochinenijj v 10 t.* T. 7, Moskva 1984.

Kataev V., *Sobranie sochinenijj v 10 t.* T. 8, Moskva 1985.

Kataev V., *Sobranie sochinenijj v 10 t.* T. 10, Moskva 1986.

Khinrik J. P., *Mif Odessy. Ocherki*, Odessa 2012.

Koshtun A., *«Legendy odesskogo futbola»*, ili Spor odesskikh fanatov El. resurs: http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/legendy-odesskogo-futbola-ili-spor-odesskih-fanatov.html [dostęp: 10.07.2020 r.].

Kozachinskijj A. *Zelenyjj furgon*. El. resurs: http://az.lib.ru/k/kozachinskij_a_w/text_0010.shtml [dostęp: 10.07.2020 r.].

Lekmanov O., Sverdlov M., Akhmaldinova A., *«Likuet forvard na begu...» Futbol v russkojj i sovetskojj poehzii 1910–1950 godov*, Moskva: Izdatelskijj dom NIU VSHEH, 2016.

Olesha Ju., *Kniga proshhanija*, Moskva 1999. El. resurs: https://www.e-reading.club/book.php?book=1031608 [dostęp: 10.07.2020 r.].

Olesha Ju., *Povesti i rasskazy*, Moskva 1965.

Utesov L., *Spasibo, serdce! Vospominanija, vstrechi, razdumja*, Moskva 1976.

Zhvaneckijj M., *Boleem, boleem*. El. resurs: http://odesskiy.com/zhvanetskiy-tom-2/boleem-boleem.html [dostęp: 10.07.2020 r.].

Zhvaneckijj M., *Obizhennye Rodinojj*. El. resurs: http://www.jvanetsky.ru/data/text/t0/obijennye_rodinoy/ [dostęp: 10.07.2020 r.].

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.526
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Valentina Musiy*
Odeski Narodowy Uniwersytet im. Jlji Miecznikowa, Ukraina
https://orcid.org/0000-0002-9641-7753

Топос „Одесса” в романе Сергея Ануфриева и Павла Пепперштейна „Мифогенная любовь каст”

Topos “Odessa” in novel by Sergey Anufriev and Pavel Pepperstain *Mythogenic love of castes*

Abstract: The article deals with reflections in literature of the process of mythologizing the image of Odessa. The author understands the myth as a symbolic designation of objects, historical events, objects of the external world, belonging to the space of psychic reality. The purpose of mythologizing as a process is the expression of a generalized idea of something or someone, as well as imbuing events, persons, and objects with a universal sense . The subject of the article is the novel of the modern writers S. Anufriev and Pepperstein “Mythogenic love of castes”. Both writers are organizers of the Medical Hermeneutics group and refer to themselves as younger conceptualists. Such post-modern writers pay special attention to various senses that are tra-

* Valentina Musiy – prof. dr Odeskiego Narodowego Uniwersytetu im. I. Miecznikowa w Odessie (Ukraina). Autorka monografii: *„... patrząc z namysłem na szerokie niebo”: człowiek i natura w pracach I.S. Turgieniewa 1840–1850* {*„...глядя задумчиво в небо широкое”: человек и природа в произведениях И.С. Тургенева 1840-1850-х гг*} (Odessa 2016).

ditionally attached to phrases, attitudes, and concepts. In the novel by Anufriev and Pepperstein, the reader is invited into the space of a fabulous, psychic (virtual) and historical reality. The novel refers to the events of the Second World War, it's hero takes part in key battles with the Nazis. However, fabulous heroes help him to defeat. The reader observes these events as they would be perceived by a participant during the war in the early 1940s and at the same time, by a modern person living at the end of the twentieth century. An image of Odessa is created in the twenty-first chapter of the novel. It names the real historical persons (Badayev, and Yasha Gordienko). These heroes take part in fictional events along with fictional characters. The article considers such historical sites of Odessa: Deribasovskaya street, Opera House, Archaeological Museum, the sea, and sea port. The article contains words that relate to the "Odessa" language and their meanings. Special attention is paid to Odessa songs (folklore and author's). At the same time, attention is drawn to the lack of historical accuracy in a number of images and details. Odessa in the novel by Anufriev and Pepperstein is both a real city and a city that has turned into myth.

Keywords: myth, signature, psychic reality, "Odessa" language, historical accuracy.

В науке уже утвердилось понимание мифа как словесного выражения ментальной реальности, которая как для целого коллектива, так и для отдельного человека, является не менее достоверной, чем физическая реальность. Отсюда – непрекращающийся процесс мифологизации событий, личностей, др. объектов внешнего мира. Первый том романа „Мифогенная любовь каст", о котором пойдет речь, был написан Сергеем Ануфриевым и Павлом Пепперштейном и опубликован в 1999 году. Второй том, написанный только П. Пепперштейном, вышел в 2002 году. Оба автора, вместе с Юрием Лейдерманом организовали группу „Медицинская герменевтика". Все они относят себя к младшим концептуалистам.

Первый том романа состоит из двух частей („Востряков и Тарковский" и „Ортодоксальная избушка"). Действие в каждой из них происходит в лесу, который, в соответствии с мифопоэтической моделью мира, является местом инициации. Однако в первой части лес – разомкнутое пространство. Здесь находится лаборатория, в которой трудятся сотрудники, проживающие в деревне. В Лесную лабораторию приходят письма из большого мира, да и сами ее сотрудники бывают в Москве, Новосибирске, на симпозиумах за границей. В центре внимания – инженер Востряков, который во время войны стал свидетелем, как ему показалось, гибели парторга Дунаева, он до сих пор винит себя в случившемся, и внезапно, через много лет, начинает получать от того письма, из которых следует, что Дунаев жив и стал волшебником.

Во второй части (больше, чем в десять раз превышающей первую по объему) романа лес уже иной. Это не просто замкнутое, отделенное от большого мира пространство, но и противопоставленное ему как потустороннее. Центральное лицо второй части – парторг Дунаев, продолжающий после контузии сражаться с фашистами, но теперь уже с помощью сказочных сил. Сюжет строится циклически: действие включает в себя многочисленные остановки Дунаева, повторяющие основные вехи войны 1941-1945 гг. (Брест, Смоленск, Киев, Одесса, Севастополь, Москва, Ленинград, Карелия). Таким образом, во второй части романа можно выделить несколько различных хронотопов: исторический - „война в большом ракурсе"; психологический - „война, которую ведет один человек, бывший парторг Дунаев"; сказочный - „лес и ортодоксальная избушка". Ключевую роль в романе играет психологический хронотоп, моделируемый сознанием самого героя и подчиняющийся только его законам. Поэтому Д. А. Маркова определила „Мифогенную любовь каст" как „роман о Второй мировой войне, где ее осмысление практически полностью выведено за пределы и реальной истории, и этической сферы – буквально вытеснено в сферу эстетическую"[1].

По словам исследовательницы, подобный подход к войне дал авторам возможность воплотить „двойственное отношение" к ней человека

[1] Д. А. Маркова, *История как сказка: освоение военного мифа в романе „Мифогенная любовь каст"*, „Знание. Понимание. Умение" 2005, № 2, s. 165.

1990-х годов: „и как историческое событие, относящееся к каждому из нас, и как миф, значимый, но отчужденный от него лично"[2]. Определяя причины подобного, Д. А. Маркова пишет:

> ...перед нами попытка приблизить к себе историю, определенное историческое событие, вернуть его из состояния застывшего монумента, памятника в сферу актуальных переживаний автора и читателя. Для этого авторы стремятся высвободить образы, принадлежащие к сфере бессознательного...[3].

Исследовательница ведет речь о „Мифогенной любви каст" как о произведении, относящемся к концептуализму, ссылаясь, в частности, на то определение его жанра, которое предложил П. Пепперштейн – „психоделический роман".

То, что мир представлен в романе в мифопоэтическом облике, задано уже на уровне такого его перитекстуального элемента, как заглавие: „Мифогенная любовь каст". Мифологизированы в романе С. Ануфриева и П. Пепперштейна не только персонажи и события, но и топосы. Одним из них является Одесса, которой посвящена двадцать первая глава. Но перед тем, как начать разговор о ней, обозначим наше понимание содержания категории „топос".

В настоящее время ее используют в нескольких значениях. Во-первых, ею обозначается „значимое для художественного текста ‹…› "место разворачивания смыслов", которое может коррелировать с каким-либо фрагментом (или фрагментами) реального пространства, как правило, открытым"[4], „клишированный образ, мотив, мысль, в том числе – „устойчивые пейзажные мотивы" (А. Е. Махов)[5], „пространственные ориентиры" (И. Б. Роднянская), объекты, которые создают „пространственную картину мира в произведении"[6], структурные единицы хроно-

[2] Д. А. Маркова, dz. cyt., s. 165.

[3] Tamże, s. 166.

[4] В. Ю. Прокофьева, *Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы*, „Вестник Оренбургского гос. ун-та." 2005, № 11, s. 89.

[5] *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, pod red. А. Н. Николюкина, Москва 2003, s. 1076.

[6] А. А. Булгакова, *Топика в литературном процессе*, Гродно 2008, s. 40.

топа, являющиеся образными универсалиями и потому служащие средством межкультурной коммуникации[7]. Во-вторых, топос – это „"общее место", набор устойчивых речевых формул, а также общих проблем и сюжетов, характерных для национальной литературы"[8]. Ю. М. Лотман толковал „топос" как „весь пространственный континуум текста"[9]. В нашей статье этим понятием охвачены те составляющие образа художественного пространства, с которыми связаны события, играющие в произведении знаковую роль. Их включение в текст романа обусловлено аксиологическими приоритетами авторов. Кроме того, они наделены в произведении универсальным, вневременным смыслом.

Из двадцать первой главы романа „Мифогенная любовь каст" читатель узнает, что Дунаев прибывает в Одессу с тем, чтобы организовать в ней подполье. Партизанское движение – одно из наиболее значимых для Одессы военных лет явлений. Историк Александр Бабич выделил в его истории два периода:

> Первый приходится на 1941–1942 гг., когда в катакомбы уходили по приказу. Действия этих отрядов координировали представители разведки армии и НКВД, а общее руководство осуществляли партийные органы.
> Второй период датируется последними месяцами оккупации, когда отряды организовывали добровольцы и люди, стремившиеся заработать авторитет перед приходом Красной Армии[10]

Одесская глава „Мифогенной любви" каст представляет город начала войны, „в последние дни свободы"[11]. Это был период, когда организация сопротивления была наиболее сложной в силу целого ряда обстоятельств: большую часть оставшегося в тылу населения составляли

[7] Е. В. Крикливец, *Художественный мир В. Астафьева и В. Козько: пространственно-временная организация*: Монография, Витебск 2014, s. 20.

[8] В. Ю. Прокофьева, dz. cyt., s. 89.

[9] Ю. М. Лотман, *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь*, Москва 1988, s. 280.

[10] А. Бабич, *Как организовывалось одесское подполье*, „Дерибасовская – Ришельевская. Альманах" 2013, № 3(54), s. 58.

[11] С. Ануфриев, П. Пепперштейн, *Мифогенная любовь каст*, Москва 1999, s. 171.

женщины, дети, старики и мужчины непризывного возраста; не все они были лояльны к идеям большевизма. В этом плане показательно, как продавец пива в романе С. Ануфриева и П. Пепперштейна оценивает происходящее:

> – Вы ж понимаете, время такое, шо хоть стой хоть падай! До чего мы дожили – Страшный суд! Какие могут быть купюры? Товарищ Сталин до своей жинки говорит: „Собирай гардероб!". И со сберкнижки последние гроши снимает! Так шо пейте и веселитесь, пока Соломон во гробе не перевернулся! Ваше здоровье![12]

Но самую большую опасность представляло укрепление в среде сталинского руководства мнения, что приближающаяся война завершится „малой кровью" и будет происходить на чужой территории. В результате, замечает А. Бабич, была ослаблена качественно и грамотно проводившаяся в конце 1920-начале 1930-х годов подготовка к партизанской войне, не были заранее подготовлены базы с оружием и продовольствием, не подобраны специалисты, отсутствовала конспиративная сеть – все это „пришлось делать спешно в конце лета и начале осени 1941 года"[13].

Эти выводы историка приводим здесь потому, что они могут дать одну из мотивировок того, что в „Мифогенной любви каст" будущие подпольщики представлены вчерашними уголовниками. Это относится не только к вымышленным персонажам, но и к реальным историческим личностям, Бадаю и Яшке. Читатель-одессит сразу понимает, что идет речь о В. А. Молодцове (Бадаеве), командире одного из партизанских отрядов, 17 человек из которого осталось в живых, а 35 погибло. А также о Якове Гордиенко, именем которого был назван Дворец пионеров в Одессе. Представляя „чернявого и оборванного" мальчугана, Бадай говорит Дунаеву: „Яшка, наш связной, по воровскому делу мастак. Паханом будет!"[14]. Хотя можно предположить, что более важную роль в данном случае сыграла

12 Tamże, s. 171-172.

13 А. Бабич, dz. cyt., s. 58-60.

14 С. Ануфриев, П. Пепперштейн, dz. cyt., s. 169.

показательная для Одесского текста романтизация уголовников. Вспомним хотя бы Беню Крика из „Одесских рассказов" И. Бабеля. Парторг Дунаев поясняет будущим подпольщикам их задачу:

> – Вот что, ребята, я вам скажу! – говорил Дунаев собравшимся. – Немцы будут в городе со дня на день. Советские войска уйдут в Крым. Но ведь не все уйдут. Люди-то останутся! И вот теперь вам выпадает на долю великий подвиг, почище ваших налетов. Вы остаетесь, пути с армией вам нет. Город отдадут румынам, а они – распиздяи. Вот и раздолье для вашего брата! Постоянно держите связь с Большой землей и сообщайте о ситуации. Все разведывать, и прежде всего – дислокация войск, арсеналы, комендатура, полиция, списки предателей, ушедших на службу к захватчикам. Где только можно, необходимо вредить, не брезгуя ничем – убивать командующих, грабить новые деньги, взрывать мосты, учреждения, арсеналы, добывать оружие, препятствовать любым действиям врага![15]

И когда в ответ ему один из приятелей Бадая заявляет, что им и самим все понятно, а также, что все уже „поставлено на широкую ногу", есть катакомбы, плана которых не может быть у противника („Чуть что – шасть под землю, и привет маме родной!"), Дунаев заключает:

> – Ну, братва, вижу, что вас войной не испугаешь. Да только действия ваши теперь не на воровские цели должны быть потрачены, а на самую главную цель – на нашу общую Победу. А иначе – гибель, смерть всего, а для избранных рабство![16]

Образ Одессы в романе С. Ануфриева и П. Пепперштейна строится на основе оппозиции „тогда – теперь", „Одесса всегда – военная Одесса". Описывая появление Дунаева в городе, повествователь как бы присоединяется к своему герою и передает общее, возникающее у любого побывавшего в ней человека видение Одессы:

15 Tamże, s. 169-170.

16 Tamże, s. 170.

> Этот уходящий в неизбывное прошлое город был как сон, застилаемый поутру прозрачной дымкой и криками чаек. Его лепные балконы с бельем, мокроватая листва акаций, и загадочные дворики, открывающиеся на миг, в короткое мгновение поворота головы, когда проходишь по улице, и таинственные закоулки остаются за твоим плечом, порождая сожаление и роняя каштаны, как слезы...
>
> Эти тенистые улицы, уютные и распластанные, как женщина на постели. Куда они ведут? Улицы переходят в улочки, с мусором в подворотнях и кошками на заборах из камня-дикаря. Улочки, тихие и сонные, перетекают в переулки, где стерлись номера дворов и уменьшились домики, где уже ноздри ощущают запах соленого моря и слышен шелест каштанов и черешен, продуваемых вечным ветром...[17]

Дворики, балконы, улицы Одессы начала войны предстают в новом облике:

> Однако теперь Одесса была местом войны, настороженным городом воздушной тревоги и баррикад из мешков поперек улиц, с почерневшей лепниной на некогда пышных зданиях и снятым бельем, с настороженной тишиной дворов и заклеенными черной бумагой окнами, с раскатами канонады за околицами и унылыми очередями за хлебом, осыпаемыми пожухшей за жаркое лето листвой. Сумерки окутывали скверы, где еще недавно кипела жизнь, где торговали зажигалками, долларами и кокаином...[18]

Одна из сигнатур Одесского текста – слова и выражения, которые традиционно связывают с „одесским языком". Приведем ряд примеров.

Биндюжник: „По приличной улице в сапогах даже биндюжники не ходят, месье коммунар!"[19]. Сначала этим словом обозначали перевозщиков грузов на пароконной телеге („биндюге"); позже оно стало применяться к любому грубому, невоспитанному человеку.

[17] Tamże, s. 159-160.

[18] Tamże, s. 160.

[19] Tamże, s. 163.

В темпе вальса: „Ну давай в темпе вальса, бо покусают боджолы!"[20]. Выражение употребляется в значении: „очень быстро".

Малахольный (малохольный): „шо ты с ним связался? – томно сказала Раечка со своего сиденья. – Он же малахольный!"[21]. И далее следует фрагмент популярной одесской песни „С одесского кичмана бежали два уркана": „Товарищ малахольный, / Скажи ты своей маме, что сын ее погибнул на посте – / С винтовкою в рукою, / И с саблею в другою, / И с песнею веселой на усте!"[22]. Слово „малахольный", как пишет в „Таки да большом полутолковом словаре одесского языка" Валерий Смирнов, происходит от „малахавумеса". Им „первоначально именовали только чересчур капризничающих детей либо взрослых людей, ведущих себя с детской дурацкой непосредственностью". Позже, как замечает этот автор, выражение стало употребляться в ситуациях, когда „точно невозможно определить степень больного с одесским диагнозом"[23]. Что же касается самой песни, то ее появление связано с постановкой пьесы из жизни одесских воров, которая шла в 1928 году в Ленинградском Театре сатиры. Пел ее Леонид Утесов, исполнявший в спектакле одну из ролей. До сегодняшнего дня дошло несколько вариантов песни „С одесского кичмана".

Хипеш (хипиш): „Шо за хипеш? Козырный пришел? Шо, уже наши в городе?"[24]. Этим словом называются все действия, которые сопровождаются „шумовыми эффектами" (шумом, криком, воем)", в том числе, замечает В. Смиронов, и „хипес" – „ограбление с помощью красивой женщины легчайшего поведения"[25].

Здесь, однако, следует сделать одну оговорку. Образ Одессы в романе создается условным, в нем больше от того, что можно обозначить как Одесский миф, Одесский текст, чем конкретно-исторического. Это

[20] Tamże, s. 162.

[21] Tamże, s. 163.

[22] Tamże, s. 163-164.

[23] В. Смирнов, *Таки да большой полутолковый словарь одесского языка*: в 4 т., Т. 2, Одесса 2005, s. 299.

[24] С. Ануфриев, П. Пепперштейн, dz. cyt., s. 162.

[25] В. Смирнов, *Таки да большой полутолковый словарь одесского языка*: в 4 т., Т. 4, Одесса 2005, s. 341.

относится и к тому, что именуется одесским языком. Так, слово „фраер", которое мы встречаем в „Мифогенной любви каст", безусловно, уже широко употреблялось в Одессе к 1940-м годам. Приведем цитату из „Мифогенной любви каст": „…у подворотни прогуливался какой-то типичный фраер – в клетчатом кепарике, с жеваной папироской в зубах, в дорогом белоснежном костюме с красной розой в петлице и в лакированных черно-белых штиблетах"[26]. Автор одеccского „полутолкового словаря" В. Смирнов предлагает такую его этимологию:

> Фраер, - человек, не относящийся к уголовной среде, потенциальная жертва. Одно из самых известных выражений за пределами одесского языка. Родилось в начале двадцатого века. Его автор – знаменитый Михаил Винницкий, он же Мишка Японец, а не Япончик, как ошибочно пишется во многих изданиях. Младший брат Винницкого вспоминал: во времена, когда Японец уже был признанным лидером, многие хотели пристать до его берега. Учитывая, что Японец был самым доступным для народа из всех известных тогда королей, к нему запросто попала на прием мадам по распространенной еще до недавних пор в Одессе фамилии Фраерман. Она так долго и нудно требовала от Винницкого устроить судьбу ее мало к чему пригодного сына, что в конце концов Японцу было легче согласиться, чем вытерпеть продолжение аудиенции. После минутной беседы с молодым человеком Винницкий выдал изречение: „Какой из тебя Фраерман? Вот Бушмак – тот таки Фраерман, а ты пока на больше, чем просто Фраер, не тянешь". Именно старый налетчик Фраерман по кличке Бушмак стал наставлять юношу по кличке Фраер на путь истинный. Таким образом дальнейшая эволюция Ф. породила ряд известных за пределамим одесского языка выражений. Первоначально Ф. означало „неопытный преступник"[27].

А вот слова „деловар", смеем предположить, еще не было в одесском языке. В „Мифогенной любви каст" оно встречается в таком фрагменте: „…еще недавно в свете огней проходили богатые еврейские се-

[26] С. Ануфриев, П. Пепперштейн, dz. cyt., s. 163.

[27] В. Смирнов, *Таки да большой полутолковый словарь одесского языка*: в 4 т., Т. 4., dz. cyt., s. 303-304.. cyt., s. 44.

мьи и "деловары"…"[28]. Это слово – одесский синоним слова „деляги", „предприимчивые люди". Поясняя, почему слово „деловар" произносилось в Одессе с „придыханием", Валерий Смирнов пишет: „Ведь деловар – это не заурядный фарцовщик, это самый настоящий цеховик (артельщик), воротила теневой экономики"[29]. Однако само по себе явление „теневая экономика", относится, скорее, к послевоенным, 1970–1990-м годам.

Подобная условность включения в роман сигнатур одесского текста относится к, пожалуй, еще более знаковой его составляющей – песням. В „Мифогенной любви каст" „звучит" много песен об Одессе. Они разного плана: блатные, героические и лирические; авторские, фольклорные, а также авторские, но позже перешедшие в фольклор, когда к сочиненному автором тексту исполнителями добавлялись новые куплеты, и текст песни постепенно утрачивал признаки индивидуального авторства. В связи с этим сложно подчас атрибутировать, кому принадлежит песня и, даже точно сказать, одесская ли она (как, к примеру, цитируемая в романе „На Дерибасовской открылася пивная", по поводу которой до сих пор ведутся споры: она является ростовской или же одесской). Приведем несколько примеров.

Еще до войны была написана, подписанная псевдонимом „М. Любин" песня „Ах, Одесса, жемчужина у моря…". Автор слов и мелодии – Модест Ефимович Табачников. Однако впоследствии, с каждым новым исполнением к сочиненному им тексту добавлялись новые куплеты. В результате „Ах, Одесса, жемчужина у моря" перешла в разряд „народных".

К довоенным относится и „Ах, лимончики..." – песня об украшениях квартир, а также обесценивавшихся миллионах рублей. Песня была сочинена Василием Лебедевым-Кумачом и Львом Зингерталем (возможно, при участии автора „Бубличков" Якова Ядова) в 1920-е годы. К ней также „приращивались" исполнителями куплеты, превращая ее в „народную". С 1929 года песня вошла в репертуар Леонида Утесова.

А вот „Золотые огоньки" из репертуара того же Леонида Утесова, строки которой „В тумане скрылась милая Одесса, / Золотые огоньки! / Не горюйте, ненаглядные невесты, / В сине море вышли моряки!"

[28] С. Ануфриев, П. Пепперштейн, dz. cyt., s. 161.

[29] В. Смирнов, *Крошка Цахес Бабель*, Одесса 2009, s. 281.

открывают „одесскую" главу романа „Мифогенная любовь каст", была написана А. Фатьяновым (по некоторым источникам – при участии С. Фогельсона) позже, уже после победы, в 1946-1947 гг. Музыку к ней сочинил В. П. Соловьев-Седой. Еще позже, в 1968 году, были написаны „Но я не плачу…" – куплеты Бубы Касторского из „Приключений неуловимых мстителей". Автор слов – конферансье Мосэстрады Эмиль Радов, музыки – Ян Френкель. Это же относится и к песне про Мясоедовскую улицу. В „Мифогенной любви каст" читаем:

> Через пару кварталов Дунаев остановился и вытащил из кармана пыльника бумажку, где витиеватым белогвардейским почерком Холеного была обозначена явочная квартира: „Мясоедовская, угол Степовой, дом 18, спросить Сеню Головные Боли". Он посмотрел на дом и увидел, что это как раз тот самый дом на Мясоедовской:
>
> Улица, улица
> Улица родная,
> Мясоедовская улица моя![30]

По поводу авторства песни мнения разноречивы. Кто-то называет Мориса Бунимовича, кто-то – Майкла Бахмана… Примечательно, что оба признаются, что текст у них как-то „случился", сочинялся легко, вбирая в себя множество одесских образов. Возможно, поэтому „Есть у нас в районе Молдованки…" и стала частью городского фольклора. Однако в любом случае история ее начинается в 1960-е годы.

Многие другие сигнатуры Одесского текста (Дерибасовская, Аркадия, Соборка и так далее), хотя и включены авторами первого тома „Мифогенной любви каст" в военный контекст, предстают в воображении читателя независимо от конкретных исторических событий. В романе это мотивировано тем, что видит их Дунаев, который и раньше бывал в Одессе и теперь вспоминает, какой она была в мирное время.

> Вот здесь, среди роз, перед Археологическим музеем стояла статуя Лаокоона с сыновьями, обвитыми изящными змеями, вот здесь, мимо Англий-

[30] С. Ануфриев, П. Пепперштейн, dz. cyt., s. 162.

ского клуба, а ныне Морского музея, он гулял с Полиной после „Травиаты" в Оперном театре. А вот и сам Оперный театр, как утверждали одесситы, идентичный венскому, но лучше его. Вот и дом, где жил Пушкин, вот Ришельевская улица, где он прогуливался с очередной дамой сердца...

Заметим, что „Лаокоона" Дунаев не мог видеть около Археологического музея ни до войны, ни с ее началом, поскольку эта скульптурная группа, являющаяся копией той, что хранится в Ватикане, была выполнена по заказу городского головы Одессы (с 1878 по 1895 гг.) Григория Григорьевича Маразли и установлена (в 1870 году) на его даче. После национализации в результате революции 1917 года местоположение скульптуры менялось шесть раз. Долгое время она находилась в скверике возле Дома культуры армии и флота на пересечении Преображенской и Спиридоновской улиц (там сейчас находятся скульптурные изображения героев книги Валентина Петровича Катаева „Белеет парус одинокий" Гаврика и Пети). И только в 1971 году эта скульптура была установлена возле Археологического музея.

Подобные отступления от фактов в романе объясняются тем, что Одесса, как и любовь каст, имеют в нем „мифогенное" происхождение. Это реальный город со своими топографией, историей, культурой. Город, в котором родился и вырос один из авторов романа – Сергей Ануфриев. И в то же время это город, который превратился в миф, или точнее – сверхтекст, то есть сложная система „интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью"[31]. У каждого человека, даже не бывавшего в Одессе, само по себе ее имя рождает картину порта, моря, моряков, ленивых фигур отдыхающих, наслаждающихся тесным сплетением в Одессе прошлого и настоящего, быта и искусства, человека и щедрой к нему южной природы. Для большинства представляющих себе Одессу, как и живущих в ней, это город, где все весельем дышит, беспечный, ироничный и в то же гордящийся собой и умеющий за себя постоять. В таком облике и предстает город на страницах одной из глав первого тома романа С. Ануфриева и П. Пепперштейна.

31 Е. Меднис, *Поэтика и семиотика русской литературы*, Москва 2011.

Literatura

Ануфриев С., Пепперштейн П., *Мифогенная любовь каст*, Москва 1999.

Бабич А., *Как организовывалось одесское подполье*, „Дерибасовская – Ришельевская. Альманах" 2013, № 3(54), с. 53-66.

Булгакова А. А., *Топика в литературном процессе*, Гродно 2008.

Крикливец Е. В., *Художественный мир В. Астафьева и В. Козько: пространственно-временная организация*, Витебск 2014.

Литературная энциклопедия терминов и понятий, под ред. А. Н. Николюкина, Москва 2003.

Лотман Ю. М., *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Книга для учителя*, Москва 1988.

Маркова Д. А., *История как сказка: освоение военного мифа в романе «Мифогенная любовь каст»*, „Знание. Понимание. Умение" 2005, № 2, с. 164-176.

Меднис Н. Е., *Поэтика и семиотика русской литературы*, Москва 2011.

Прокофьева В. Ю., *Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы*, „Вестник Оренбургского гос. ун-та" 2005, № 11, с. 87-94.

Смирнов В., *Крошка Цахес Бабель*, Одесса 2009.

Смиирнов В., *Таки да большой полутолковый словарь одесского языка в четырех томах*, Одесса 2005.

Bibliografia

Anufriyev S., Peppershteyn P., *Mifogennaya lyubov' kast*, Moskva 1999.

Babich A., *Kak organizovyvalos' odesskoye podpol'ye*, „Deribasovskaya – Rishel'yevskaya. Al'manakh" 2013, № 3(54). s. 53-66.

Bulgakova A. A., *Topika v literaturnom protsesse*, Grodno 2008.

Kriklivets Ye. V., *Khudozhestvennyy mir V. Astaf'yeva i V. Koz'ko: prostranstvenno-vremennaya organizatsiya*, Vitebsk 2014.

Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy, pod red. A. N. Nikolyukina, Moskva 2003.

Lotman Yu. M., *V shkole poeticheskogo slova: Pushkin. Lermontov. Gogol': Kniga dlya uchitelya*, Moskva 1988.

Markova D. A., *Istoriya kak skazka: osvoyeniye voyennogo mifa v romane «Mifogennaya lyubov' kast»*, „Znaniye. Ponimaniye. Umeniye" 2005, № 2, s. 164-176.

Mednis N. Ye., *Poetika i semiotika russkoy literatury*, Moskva 2011.

Prokof'yeva V. Yu., *Kategoriya prostranstvo v khudozhestvennom prelomlenii: lokusy i toposy*, „Vestnik Orenburgskogo gos. un-ta" 2005, № 11, s. 87-94.

Smirnov V., *Kroshka Tsakhes Babel'*, Odessa 2009.

Smiirnov V., *Taki da bol'shoy polutolkovyy slovar' odesskogo yazyka v chetyrekh tomakh*, Odessa 2005.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.527
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Iryna Nechytaliuk*
Odeski Narodowy Uniwersytet im. Ilji Miecznikowa, Ukraina

Простір одеського дворику в романі Ганни Костенко „Цурки-Гілки”

The space of the Odessa courtyard in Anna Kostenko's novel 'Tsurky-Gylky'

Abstract: The article analyzes Anna Kostenko's novel "Tsurky-Gylky", the research focuses on the space of the Odessa courtyard, which is masterfully depicted by the author. The Odessa courtyard is an essential component of the Odessa myth. The body of texts depicting the "Odessa myth" in fiction is quite large, since the poems written by Alexander Pushkin the city has become a part of many works of literature. Today, the most viable myth is the Odessa myth created by Isaac Babel. The components of the myth are known: the romanticized image of criminal life, subtle humor (often on the verge of sarcasm), unprecedented generosity, and hospitality. To analyze the novel, we suggest establishing a conceptual system. The most complete concept of "myth" in context to the semiotics of the city is analyzed in the studies by the

* Iryna Nechytaliuk – doc. dr; pracuje w Katedrze Literatury Ukraińskiej na Wydziale Filologicznym Odeskiego Uniwersytetu Narodowego im. I. Miecznikowa. Autorka m.in. artykułu: *Eksperymentalne poszukiwanie sposobów tworzenia rzeczywistości artystycznej w gazecie performansowej* (2019).

Moscow-Tartu school, which, in particular, researched such aspects as space, the structure of myth – V. Toporov; the definition of myth, myth and name – A. Piatyhorskiy, B. Uspenskiy, Y. Lotman and others. In conclusion, by restricting the space for events to within one courtyard, it enriches the text of the novel, and the semiotic systems and hierarchies become superimposed one on top of other. The concepts of good and evil lose their "classic" connotation. This is a kind of purgatory through which strangers pass and subsequently affect the life of those living there.

Keywords: Anna Kostenko, Odessa myth, Odessa courtyard, chronotope.

Корпус текстів, який репрезентує „одеський міф" у художній літературі, досить великий, з часів поезії Олександра Пушкіна місто стало героєм багатьох літературних творів. На сьогодні найбільш життєздатним залишається міф Одеси, створений Ісаком Бабелем. Складові міфу відомі: романтизований образ криміналу, тонкий гумор (який часто межує з сарказмом); небачена щедрість і гостинність. За словами Семена Кантора:

> Вся не очень длинная история Одессы, ее миф может быть сведен к трем редакциям:
>
> - XIX век – первая редакция. Миф о необыкновенном городе свободных, предприимчивых людей в рабской, закостенелой стране. Миф о месте, где всего можно добиться.
> - XX век – вторая редакция. Миф о городе утонченных воротил, благородных бандитов и умудренных стариков в стране правящих государством кухарок, черных кожанок, и распевающих радостные песни молодых строителей коммунизма. Миф о городе, в котором все лучше.
> - XXI век (и конец века XX) – третья редакция. Миф о провинции с местечковыми, робкими торгашами в современном динамичном государстве. Миф о городе, который в прошлом[1].

[1] С. Кантор, *Еврейский мир и Одесский миф – современный баланс*. Эл. ресурс: http://msio.com.ua/en/vistavki/430-jewish-world-and-the-odessa-myth [dostęp: 01.07.2020 r.].

Роман Ганни Костенко, безумовно, належить до третього типу репрезентації одеського міфу. Як заявлено у передмові до роману:

> „Цурки-гілки" – маленька історія, що вплетена в жили цього приморського міста, скаліченого транспортом і людьми, крихітне скельце, що доповнює велику мозаїку пам'яті, яка складається з життєвих епізодів, усмішок, очей, надій, сліз. <...> Це історія будинку мешканці якого багато чого бачили у цьому світі, аби сприймати його серйозно. Кожна квартира – як маленький всесвіт, кожна розповідь – як віддзеркалення Одеси, якої вже немає[2].

Для аналізу тексту встановимо понятійну систему, що дозволить з'ясувати значення терміну „міф міста". Найбільш повно поняття „міф" в контексті семіотики міста розглядається в дослідженнях московсько-тартуської школи. У літературознавчих розвідках вивчалися такі аспекти літературного твору, як простір та структура міфу – В. Топоров; визначення міфу, міф і ім'я – А. П'ятигорський, Б. Успенський, Ю. Лотман та ін.

Ці ж вчені сформулювали також основні положення щодо суті міфу в семіотичному контексті. Міф, як і інші елементи семіотичної системи, текстуальний. Він становить неподільність назви речі і самої речі, ідейну образність дійсності у взаємозв'язку з самою дійсністю. Міф і ім'я безпосередньо пов'язані: одне зводиться до іншого. Міф персональний (має ім'я), ім'я – міфологічне.

Міфологія міста як організованого простору постає, на думку Володимира Топорова, у контексті бінарних опозицій: внутрішній (середній) простір і зовнішній (периферійний), а також багатьох інших, які обумовлені першої опозицією. Внутрішній – зовнішній автор розглянув як „свобода-неволя", „будинок-вулиця" і ін.[3]

Загострення уваги на наявних в міфології міста опозиціях характерне для дослідження Юрія Лотмана і Бориса Успенського, які визначали семіотичний простір через протиставлення центр-периферія. У місті – центрі простору – акумулюються міфи про щастя, це місто-рай, місто-храм. У місті, яке розташоване на периферії, побутують інші, есхатологічні,

[2] Г. Костенко, *Цурки-гілки. Джазові імпровізації*, Київ 2017, 160 s.

[3] В. Н. Топоров, *Семантика и структура*, Москва 1983, 299 s.

міфи. Ще один прояв міфу – це „простір знятих опозицій", існування полярних типів міст: місто-діва, місто-грішниця[4].

Тут варто згадати про традиційний перифраз Одеса-мама і, відповідно, Ростов-тато. Мамою Одеса стала наприкінці XIX століття, і це пов'язано зі становленням міста як центру злочинного світу Російської імперії. Письменник, сценарист, режисер Ефраїм Севела (1928–2010) в кіноповісті „Одеса-мама" зазначає:

> В моё время Одесса была мамой и все мы, ее дети, называли этот город Одессой-мамой. Вы спросите почему? И я вам отвечу. Одесса славилась такими ворами, такими бандитами, каких свет не видывал и больше, я думаю, не увидит. Народ измельчал. Одесса была столицей воровского мира всей Российской империи – по этой причине ее ласково называли мамой.
> Дети этой матери были сильными, ловкими и мудрыми мужчинами и выделялись среди своих коллег в других частях мира одним бесценным даром – они любили и ценили шутку, шутку соленую, как воды Черного моря, и совсем не любили крови. Они проливали кровь только в крайнем случае, когда тот, с кем их сводила воровская судьба, не имел никакого чувства юмора и поэтому терял всякое право дышать тем же воздухом, каким пользуются нормальные остроумные люди[5].

Саме такими виступають головні герої роману „Цурки-гілки" Ганни Костенко. Фіра, Пінкус, Шейла, Ваня Кітайчік, Андрій Лукич, мертвий румун – вельми колоритні персони, які безсумнівно викликають симпатію. Читач переживає подвійні враження, „впізнаючи" і водночас „не впізнаючи" одеський міф, оскільки герої тексту не тільки трагікомічні, а й приречені – кожен по-своєму.

Авторка говорить про них так:

> Якщо ми говоримо про „одеський міф" с тьотьою Сонею та Привозом – то це, скоріше не міф, а кітч – ідеалізація прекрасної Молдаванки, яка ніколи

[4] І. Патрон, *Міф міста, теоретичний аспект*, „Вісник Львівського університету. Серія мист-во" 2013, Вип 12, s. 140-149.

[5] Э. Севела, *Одесса мама*, Одесса 2017, 23 s.

> прекрасною не була. Горьківське „дно", що переповнене ремарківськими персонажами. Фіра, Ромео-щипун – це люди з темним минулим, але без майбутнього. Ідеалізувати їх? Нащо? Треба говорити правду: умови для життя були жахливими, але тим не менше, там жили люди, які вміли ділити між собою крихти хліба, які вміли знаходити спільну мову. А ще вони терпіти не могли радянської влади... Ні, я не продовжувала „старий міф", я показала, як воно було. Була така Одеса. І це правда[6].

Складність артикуляції таких абстрактних понять як міф міста, його душа, дух, пов'язана насамперед із неможливістю застосування емпіричних методів дослідження, ще складніше моделювати міф міста, якщо події художнього твору (як у нашому випадку) віддалені у часі. Саме тому інтерпретація одеського міфу у романі Ганни Костенко не тільки має право на існування, а є повноцінною його (міфу) складовою. Міф міста за своєю природою не може бути явищем сталим, застиглим, він перебуває у постійному русі само(рефлексії). Аналізуючи донецький міф, О. В. Білокобильський зазначає:

> Звісно, міф міста не є чимось експлікованим та застиглим. Розуміння себе формується в певних природних, але й, що значно важливіше, соціокультурних обставинах. Саме у відповіді на виклики повсякденного середовища як певна результуюча вибудовується щось не закріплене в явному вигляді, але притаманне більшості проявів міста – чи то в мисленні і діях його мешканців, чи то в матеріальних артефактах. Кожному, хто знайомий зі світовою літературою, відомий дух Петербургу, що був закарбований на сторінках геніальних творів Пушкіна та Достоєвського. Саме це спільне бачення (розуміння), яке нікому не належить, але одночасно може вважатися власністю всієї громади, яке відбивається в символах, документах, спорудах, подіях, але практично ніколи не є предметом рефлексії, яке, додамо, не є істинним, бо не має логічної форми, але саме тому й не може бути спростоване, скла-

[6] В. Ильинская, *Анна Костенко, что значит искать Бога в себе?*, [w:] Лоция. Эл. ресурс: https://lotsia.com.ua/article/anna-kostenko-chto-znachit-iskat-boga-v-sebe?13:3 [dostęp: 01.07.2020 r.].

даючи „простір безсумнівності" колективного Я, треба називати міфом міста[7].

Як відмічають філософи-структуралісти (передусім Ж. Женетт), мова є не тільки засобом передачі думок, а й володіє апріорною просторовістю. Авторитетний теоретик літератури Жерар Женетт однією з найважливіших сторін поетичного твору називав вміння занурювати читача в стан „очарованности пространством"[8] (укр. зачарування простором).

Впорядкованість простору та поетикальна складова цієї впорядкованості особливо гостро відчувається людиною і розкривається саме в її інтерпретаціях, аби, як писав М. Л. Гаспаров, „сообщить о своем переживании другому и найти с ним общий язык для этого"[9].

Одним із найважливіших складників одеського міфу поруч з поетизацією криміналу, досить специфічним почуттям гумору та колоритом одеської мови є життя одеського дворика. Важливість унікального співіснування мешканців міста у багатоквартирних будинках зі своїм внутрішнім (прихованим від сторонніх очей, від всього зовнішнього світу), замкненим простором (двір) у формуванні менталітету та ідентичності одеситів підкреслюють всі дослідники Одеси: від митців та культурологів до журналістів та екскурсоводів. Письменник і публіцист Борис Херсонський пише:

Все, что вне двора, считай, вне Одессы, по крайней мере – вне одесского мифа, это уж точно. (...) Действие одесской литературы должно разворачиваться внутри двора или внутри коммунальной квартиры. Роман А. Львова так и называется „Двор". Пьеса, написанная тремя одесскими авторами Валерием Хаитом, Георгием Голубенко и Леонидом Сущенко, называлась „Старые дома". Действие рассказов нескольких писателей Одессы разворачивается опять-таки в типичном одесском дворике. Да и сам я мало

[7] О. В. Білокобильський, К. Л. Гуржи (К. Л. Сидорова), *Міф Донецька. Онтологія самосвідомості міста*, „Схід" 2013, № 6, s. 265-269. Ел. ресурс: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Skhid_2013_6_52 [dostęp: 01.07.2020 r.].

[8] Ж. Женетт, *Фигуры. В 2-х томах*, Т. 2, Москва 1998, s. 279.

[9] *Философия филологии: Круглый стол*, „НЛО" 1996, № 17, s. 56.

ли написал стихов, где одесский дворик – декорация и лирический герой одновременно...[10].

Наведемо тут, як приклад, вірш Бориса Херсонського, який дуже співзвучний за атмосферою до роману Ганни Костенко:

Двор с деревянным поясом галереи.
Мемориальная доска: „Здесь когда-то жили евреи".
Не бойся, мальчик, это были такие люди,
женщины носили в бюстгальтерах большие мягкие груди,
животы убирали в атласные грации с поясами,
их мужчины гуляли с карманными серебряными часами,
с брелоками на длинной цепочке поверх жилетки.
Целовались с женами, а от этого были детки.
В розовых чепчиках и немецких колясках,
а к зиме они подрастали и катались на старых салазках.
Здесь жили прошлые люди, теперь здесь пришлые сбоку.
Тоже живут, слава Богу, тоже детки – ниврoку.
Тоже жарят к обеду тугую мелкую рыбку.
В общем, живут и, следовательно, повторяют ту же ошибку[11].

Перелік мистецьких творів, у яких одеський дворик є частиною (чи не ключовою) складовою одеського міфу, можна продовжувати: це і вистава „Одесский дворик" і музичний проект („Одесский дворик") і досить пристойна фільмографія (найбільш популярний серед серіалів, безумовно, „Ліквідація", режисер С. Урсуляк).

У кожному з цих проектів є спільне, зокрема великий двір, із столом та лавками у тіні дерев, сповнений ароматами суто одеських наїдків (як правило, з риби) та колоритною музикою. Але кожен творець виокремлює для себе й пріоритетні теми, зокрема в описі дворику Борис Херсон-

[10] Б. Херсонський, *Одесский синдром (Материал для сборки)*. Эл. ресурс: http://veseliy-makler.odessa.ua/libraries/author/hersonsky/odessky_sindrom.html [dostęp: 01.07.2020 r.].

[11] Tamże.

ський зосереджує увагу на міжетнічних зв'язках і виносить на перший план космополізм одеситів:

> Живой организм состоит из клеток. Что является „клеткой" мифической Одессы, что есть протоплазма и ядро этой клетки? Неделимая единица одесского мифа есть одесский двор. Вариант – одесская коммуналка. В какое-то время эта мифическая структура города более или менее совпадала с реальной. Начиная с шестидесятых годов строительство хрущёб (Черемушки), а затем девятиэтажек и высотных домов изменило быт одесситов. Коммуналки еще существуют в центре города, типичный дворик на Молдаванке – не редкость, но большинство одесситов живет в ячейках современных термитников. Ядром „клетки" мифической Одессы являются отношения соседей – крепкая дружба, жизнь одной интернациональной семьей... Дружба может прерываться колоритными скандалами с заламыванием рук и демонстрацией всего богатства „одесского языка", где в одной фразе „байстрюк" (ублюдок, укр.) может соседствовать с „штинкер" (вонючка, идиш) и польским „пся крев". Но скандалы завершаются миром, одна из конфликтующих сторон угощает вторую фаршированной рыбой (одесский миф имеет и свою кулинарную книгу, при этом блюда из этой книги реально существуют и, думаю, этот аспект мифа окажется наиболее устойчивым, рюмочка домашней наливки (вишневка) довершает примирение... Но если кто-то в беде или у кого-то радость, все объединятся, все будут радоваться и горевать вместе[12].

Натомість культуролог Марк Найдорф загострює увагу на соціальному факті, у його описі одеського дворика йдеться, передусім, про проживання в одному будинку, а відповідно й одному приватному просторі людей із різних соціальних верств, що породжувало унікальність середовища, у якому звичним явищем була ситуація, коли професор, наприклад, позичає сіль у невдахи-шахрая з привозу:

> „Двор". Климатические условия южного города, позволяли большую часть года осуществлять некоторые из форм частной жизни (стирка белья,

[12] Tamże.

> отдых, игры детей, семейные церемонии, напр., свадьбы, похороны) в пространство коммунального владения – замкнутую площадку, окруженную жилыми строениями, двор. Особенностью заселения центральной части Одессы являлось отсутствие разделения на богатые и бедные районы, равно как и выделение районов с преимущественным национальным составом. „Доходные" жилые дома заселялись представителями разных социальных, профессиональных, национальных и т.д. страт. Таким образом, одесский „двор" традиционно остается сообществом, наиболее полно отражающим коммунальный уровень городской жизни[13].

У романі Ганни Костенко прочитуються всі стериотипізовані та кліше-вані уявлення про одеський дворик, не дарма ж топос Одеси пізнається з перших сторінок, хоч у тексті жодного разу місто, на просторах якого розгортається сюжет, не називається. У той же час, місце подій обмежене декількома локаціями (будинок та двір), це згущує текст, відповідно семіотичні системи та ієрархії накладаються одна на іншу. Концепти добра і зла втрачають свої „класичні" конотативні значення. Це своєрідне чистилище, через яке проходять чужаки, які тим часом впливають на життя постояльців. В одному з інтерв'ю письменниця зізнається:

> Я свідомо звернулася до такої теми. Подвір'я, будинок – це символ, це маленький мікрокосм, завдяки якому легше зрозуміти, що відбувається у великому світі. Не дарма я відмежувала цей будинок від головного міста, він десь там на межі, покинутий і забутий іншими людьми. І саме з великого міста до будинку приходить смерть, війна, які не зачиняють після себе брами. Вони дають собі слово повернутися сюди іще раз. І повертаються, аж трамваї бояться їздити до цього будинку[14].

Авторка при створенні/запереченні одеського міфу в кращих традиціях постмодернізму вступає з читачем у гру. Дослідниця міфопоетичного

[13] М. И. Найдорф, *Одесса сегодня: очерк современной ситуации в историко-культурном освещении и проблем ее изучения* (2005). Эл. ресурс: https://sites.google.com/site/marknaydorftexts/theory-articles/odessa-segodna-2005 [dostęp: 01.07.2020 r.].

[14] В. Ильинская, dz. cyt.

феномену архітектурного середовища Світлана Шубович, аналізуючи авторський прийом гри з простором, зазначає:

> Здесь вступает в свои права Игра, „делающая человека свободным". Архитектурное пространство – пространство игровое. Есть игроки, есть роли, есть место действия и правила игры. Отношения между фрагментами композиции равносильны отношениям между партнерами в игре. Удар – ответный удар, загадка – разгадка, напряжение – разрядка – это принципы игры, вовлекающие в нее человека. Шанс выигрыша непредсказуем, поскольку мифологически дарован победителю свыше. Этот шанс делает из победителя в игре героя. Загадочность, напряженность и непредсказуемость игры должны, по законам жанра, разрешиться радостью узнавания некой идеальной „реальности высшего порядка", той самой неразрешенной альтернативой, разрешаемой или реализуемой игрой. Ощущение узнавания радостно, поскольку сравнимо с неожиданной и приятной встречей; как будто под множеством сменяющихся масок вдруг открывается родное лицо[15].

Рідні обличчя героїв Ганни Костенко викликають не тільки радість пізнання, а й збивають з ніг своєю відвертістю та правдивістю часто-густо відвертим цинізмом. Героїв, наділених суто позитивними рисами у творі немає, тим не менш авторка відверто симпатизує та співчуває приреченим мешканцям відживаючого світу.

У романі присутня опозиція будинок (дворик) і велике місто. У змалюванні образу Одеси авторка не використовує жодного традиційного перифразу на кшталт: Південна Пальміра, місто-курорт, столиця гумору; натомість це місто у якому вулиці „завжди ведуть до тюрми або до цвинтаря"[16].

Перше знайомство з будинком справляє гнітюче враження: „Мені було чотири роки, коли я вперше побачила цей будинок. З його рота тхнуло смертю, він уявлявся мені великим дерев'яним кораблем без щогли

[15] С. А. Шубович, *Мифопоэтический феномен архитектурной среды*, Харьков 2012, s. 9.

[16] Г. Костенко, dz. cyt., s. 37.

і штурвалу, кораблем, що мусив ось-ось загинути, але ніхто не знав, коли саме"[17]. Мартирологічні асоціації далі в тексті тільки посилюються: „До будинку зима прийшла із запізненням, бо, як і смерть, не могла знайти його в обіймах залізних рейок. Трамвай, що вказав її шлях, зупинився посеред дороги, він ладен був замерзнути, аніж дивитися на мертвого серед живих"[18].

Дворик у певний момент починає нагадувати собою справжнісіньке пекло, а центральним персонажем твору стає труп румуна:

> П'яний румун, який помер, з якого все почалося, і яким все закінчується, є дуже важливим персонажем книги. Його не можуть нормально поховати, тому що він нікому не потрібен. Взагалі, його похорон доведено до абсурду: дві жінки намагаються відтягнути труну, бо вона стоїть під вікнами. Про мертвого геть-зовсім забувають. Проходить багато часу і до будинку приїжджають різні політики. Один з них, до речі, то окрема тема, говорить, що необхідно від'єднати цей будинок і зруйнувати. Аби виголосити свою історичну промову, політик обирає собі маленький пагорб за трибуну, який і виявляється труною нещасного румуна. От так, стоячі на труні, політик запевняє, що треба жити по-новому.

На окрему увагу заслуговує стиль письменниці, улюбленим художнім тропом якої є метафора та персоніфікація, що надає тексту сюрреалістичного звучання, адже не тільки труп румуна стає повноцінним дійовим персонажем поруч з живими мешканцями будинку, у романі отримують свій голос Квартира № 9, Сніг, Смерть та війна. Саме ці персонажі є рупорами авторських ідей. Так, Сніг „міркує" про реалії повсякденності та про особливості ментальності Homo sovieticus:

> Велике місто несподівано захворіло на зиму, яку ніхто не очікував у середині грудня. Біле висипання по всьому тілу спостерігалося на вулицях, дахах і навіть на зачісках трамваїв. Паралізоване білою лихоманкою місто важко дихало, буксуючи, хрипів місцевий транспорт. У магазинах щезли

[17] Tamże, s. 5.

[18] Tamże, s. 35.

хліб, цукор, сірники й презервативи. Той, хто вважав себе головою міста (чи якимось іншим важливим для життя органом), оголосив карантин. Та сніг чхати хотів на всі карантини, забобони і заборони. Він почувався як справжній загарбник і бажав помститися всім, хто ходив по його обличчю брудними чоботами, вигулював собак, вважаючи, що сніг має змиритися зі своїм жовтим кольором, ковтаючи і перетравлюючи все псяче гівно (наче навесні воно мусить кудись подітися). Але більше за всіх сніг ненавидів людей, які позбавляли його незайманості. Такі люди, на його думку, належали до особливої касти недооблених естетів (які, до речі, були щиро переконані, що мали найкраще дитинство у світі, бо жили у „щасливому майбутньому", яке зруйнував злий чорний янгол із вогняним мечем – і це, безперечно, найстрашніша трагедія сторіччя)[19].

Персонажем, який викликає найбільшу симпатію, є Квартира № 9, її буття прописане зі співчуттям і без грубощів:

Квартира № 9 після смерті п'яного румуна зітхнула з полегшенням, мріючи про спокійну старість. Вона знала, що тепер її з'їдять щури, а вночі липкі лапки тарганів лоскотатимуть плінтус у пошуках зайвої крихти.

Квартира майже не пам'ятала свого дитинства, бо то були часи, коли будь-які спогади ховали від зайвих очей. Пам'ять була небезпечним ворогом кожного, хто оселявся тут. Її переховували в кухвах і баняках на кухні, закопували під землю на подвір'ї, ховали в мортирі або в запіллі під квартирою № 4, де зараз живе старий дядько Мітя. Та пам'ять та була якась невмируща, її не можна було просто знищити. Вперта курва! Були часи, коли її добряче шматували, називаючи це капітальним ремонтом. Пам'ять цієї квартири (та й будинку в цілому) мала потужну силу, але яку саме – ніхто з пожильців не знав. Квартира № 9 відчувала, що з усіх своїх сестер вона була найбільш нещасна – і як квартира, і як жінка. Десь у глибині гнилого паркету вона знала, що вона – не квартира зовсім, а частка чогось більшого, незнаної їй історії з невідомими героями, імена яких лежали камінням на запилених антресолях. Вона дивилися на стіну, що навпіл розрізала мармуровий камін, стіну, яка (як їй здавалося) відмежовувала її від справжнього

[19] Tamże, s. 34.

світу, цивілізованого і теплого, і відчувала себе страшенно самотньою і безпородною[20].

І ще один фрагмент щирого співчуття:

„Квартира № 9 знову осиротіла. Горе принесло нові зморшки на стінах, потріскані шпалери й самотність. Сьогодні квартира мріяла бути спаленою, втратити пам'ять назавжди, бо не знала, як жити далі"[21].

І тільки Смерть ставиться до мешканців будинку з великою симпатією теж протиставляючи їх жителям центру міста:

Смерть відчула давно забутий голос і страшенно тому зраділа. Люди у великих містах давно стомили її самогубствами – вдиралися в кімнату її тіла, мов ґвалтівники – без попередження, монголо-татарськими гостями, і всі, як один, починали галабурдити, вимагаючи негайного пояснення сенсу їхнього буття. А тут все інакше: люди жили своїми тихими життями, про смерть ніхто не згадував, тож вона пообіцяла собі, що прийде сюди знову (хай ніхто не встигне замислити самогубство)[22].

Експресивне авторське мовлення особливо гостро звучить у підрозділі Війна:

Війна неодноразово зачіпала цей будинок, як чіпляє зелених курсантів п'яна портова дівка (котрій негайно потрібні гроші на дозу, тож вона розгортає свої хворі обійми, заманюючи солодкою посмішкою, обіцянкою дешевих утіх і примітивних поз, що зрештою приведуть до гангрени й божевілля). Ця дівка-війна знає, які саме слова підібрати, аби все виглядало красиво; як саме торкнутися, полоскотати, попестити цих хлопчиків, аби вони запам'ятали її на все життя, відчули себе справжніми чоловіками,

20 Tamże, s. 45-46.

21 Tamże, s. 50.

22 Tamże, s. 24.

навіть захворівши на трипер. Стали героями. Посмертно. Війна отримує свої гроші (вона завжди отримує свої гроші) навіть тоді, коли її заарештовують і публічно ґвалтують іменем закону. Але проходить небагато часу. Повію достроково звільняють, адже комусь із сутенерів знову потрібні її послуги[23].

Трагедії великого світу не оминають дворик, що часто стає заручником простору із якого вийти/виїхати майже не можливо, але який нічим не захищено від зовнішніх бід та стихій. Про онтологічну безпорадність своїх героїв Ганна Костенко пише:

У тексті смерть, горе, війна, політики постійно приходять до подвір'я крізь „тріумфальну арку" і після себе ту браму ніколи на зачиняють. Є така прикмета: коли люди помирають, завжди закриваються двері, вікна, аби горе не поверталося. А тут воно вертається, бо брама завжди відчинена. І найстрашніше – її неможливо закрити[24].

Чи не єдиний персонаж, який зможе виїхати з будинку і відносно щасливо жити далі є, по суті, дитиною цього будинку (гра слів не є випадковою), хлопчик на ім'я Жорик (досить типове для Одеси):

Хлопчика виховуватиме весь будинок, його підгодовують всі сусіди, й у свої тринадцять він стане ширшим за власну матір. Маленький Жорик (окрім читання, писання, малювання, гри на скрипці, їжі, спання) увесь час запам'ятовуватиме будинок, бо передчуватиме (передчуття виявиться найбільшим його талантом), що незабаром із ним попрощається. Він жадібно заковтуватиме в себе людей, їхні голоси, запахи, мову, рухи, кольори, ауру вчинків, їхній біль, пам'ять і спогади, страхи й посмішки, чорні слова, білі думки і навіть сни, заковтуватиме рудих безхвостих котів, тінь старої липи, голуб'ятню разом із птахами, аби потім через багатобагато років виплюнути на клавіатуру ноутбуку власний рудуватий спогад, який не матиме нічого спільного з реальністю. Власне, коли Жорику

[23] Tamże, s. 71.

[24] В. Ильинская, dz. cyt.

> виповниться п'ятнадцять, він з батьками переїде до землі обітованої. Ще через п'ятнадцять років у Жорика вийде перша книга спогадів, але то вже зовсім інша історія[25].

Отже, твір Ганни Костенко впорядковує простір одеського дворику не крізь призму традиційного замилування з присмаком ностальгії, а цілком оригінально зміщуючи акценти на трагічності буття за всіма вимірами втраченого покоління, прикметно, що одеський міф від такої ревізії не розвіюється, а набуває нових змістових значень. Світлана Шубович міркує про зазначений феномен наступним чином:

> Таким образом, упорядоченностью можно назвать такую форму архитектурного объекта (объемного или пространственного), которая как бы напоминает нечто известное, но чем-то от него отличается. И традиционная вертикаль „Мирового древа" предстает каждый раз не тем „древом", какое ожидалось в силу наших знаний о нем, а как бы измененным нашим незнанием или нашими догадками. Здесь вступают в силу кодирующие, т.е. языковые системы, требующие расшифровки и, в силу этого, вскрывающие усложняющую нечеткость[26].

Резюмуючи, слід зазначити, що простір будь-якого топосу іманентно містить здатність зберігати в собі згадку про всі безліч історій-життів, які на ньому відбуваються, ця здатність в свою чергу породжує нескінчену кількість інтерпретацій. Іван Мітін пише, що

> процесс постоянного семиозиса пространственных мифов создает множественность реальностей одного места. Суть этого процесса – в безграничной интерпретации пространственных представлений. Обращение к различным аспектам самого места, анализ исходных текстов разного уровня иерархии, большое количество авторов – это все обеспечивает множественность различных интерпретаций. В результате, каждое место,

[25] Г. Костенко, dz. cyt., s. 69-70.

[26] С. А. Шубович, dz. cyt., s. 10.

> город, может быть истолковано, как палимпсест, состоящий из семиотических систем с собственной внутренней иерархией[27].

Тож, якою є справжня Одеса? Красунею, бранкою чи звичайнісіньким пересічним портовим містом зі вигаданою письменниками біографією? Що з цього міф, романтична легенда, а що реальність? Безперечно кожне художнє відображення, кожне авторське бачення має право на існування. У свою чергу роман Ганни Костенко, безсумнівно, є новою сторінкою у перепрочитанні одеського міфу та спробою незаангажованого погляду на одеський дворик.

Literatura

Білокобильський О. В., Гуржи К. Л. (К. Л. Сидорова), *Міф Донецька. Онтологія самосвідомості міста*, „Схід" 2013, № 6, с. 265-269. Ел. ресурс: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Skhid_2013_6_52 [dostęp: 01.07.2020 r.].

Женетт Жерар. *Фигуры. В 2-х томах*, Т. 2. Москва 1998, с. 279.

Ильинская В., *Анна Костенко, что значит искать Бога в себе?*, [w:] Лоция. Эл. ресурс: https://lotsia.com.ua/article/anna-kostenko-chto-znachit-iskat-boga-v-sebe?13:3 [dostęp: 01.07.2020 r.].

Кантор С., *Еврейский мир и Одесский миф – современный баланс*. Эл. ресурс: http://msio.com.ua/en/vistavki/430-jewish-world-and-the-odessa-myth [dostęp: 01.07.2020 r.].

Костенко Г., *Цурки-гілки. Джазові імпровізації*, Київ 2017, 160 с.

Митин И., *Место как культурный палимпсест: мифогеографический подход в культурной географии*, Ростов-на-Дону 2014, с. 147-156.

Найдорф М. И., *Одесса сегодня: очерк современной ситуации в историко-культурном освещении и проблем ее изучения* (2005). Эл. ресурс: https://sites.google.com/site/marknaydorftexts/theory-articles/odessa-segodna-2005 [dostęp: 01.07.2020 r.].

[27] И. Митин, *Место как культурный палимпсест: мифогеографический подход в культурной географии*, Ростов-на-Дону 2014, s. 147-156.

Патрон І., *Міф міста, теоретичний аспект*, „Вісник Львівського університету. Серія мист-во" 2013, Вип. 12, с. 140-149.

Севела Э., *Одесса мама*, Одесса 2017, 23 с.

Топоров В. Н., *Семантика и структура*, Москва 1983, 299 с.

Философия филологии: Круглый стол, „НЛО" 1996, № 17, с. 56.

Херсонський Б., *Одесский синдром (Материал для сборки).* Эл. ресурс: http://veseliymakler.odessa.ua/libraries/author/hersonsky/odessky_sindrom.html [dostęp: 01.07.2020 r.].

Шубович С. А., *Мифопоэтический феномен архитектурной среды*, Харьков 2012, 177 с.

Bibliografia

Bilokobyl's'kyy O. V., Hurzhy K. L. (K. L. Sydorova), *Mif Donets'ka. Ontolohiya samosvidomosti mista*, „Skhid" 2013, № 6, s. 265-269. El. resurs: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Skhid_2013_6_52 [dostęp: 01.07.2020 r.].

Filosofiya filologii: Kruglyy stol, „NLO" 1996, № 17, s. 56.

Kantor S., *Evreyskyy myr y Odesskyy myf – sovremennyy balans*. Él. resurs: http://msio.com.ua/en/vistavki/430-jewish-world-and-the-odessa-myth [dostęp: 01.07.2020 r.].

Khersons'kiy B., *Odesskiy sindrom (Material dlya sborki)*. El. resurs: http://veseliymakler.odessa.ua/libraries/author/hersonsky/odessky_sindrom.html[dostęp: 01.07.2020 r.].

Kostenko H, *Tsurky-hilky. Dzhazovi improvizatsiyi*, Kyyiv 2017, 160 s.

Mytyn Y, *Mesto kak kul'turnyy palympsest: myfoheohrafycheskyy podkhod v kul'turnoy heohrafyy*, Rostov-na-Donu 2014, s. 147-156.

Naydorf M. I., *Odessa segodnya: ocherk sovremennoy situatsii v istoriko-kul'turnom osveshchenii i problem yeye izucheniya (2005)*. El. resurs: https://sites.google.com/site/marknaydorftexts/theory-articles/odessa-segodna-2005 [dostęp: 01.07.2020 r.].

Patron Í., *Míf místa, teoretichniy aspekt*, „Vísnik L'vívs'kogo uníversitetu. Seríya mist-vo" 2013, Vip. 12, s. 140-149.

Sevela E., *Odessa mama*, Odessa 2017, 23 s.

Toporov V. N., *Semantika i struktura*, Moskva 1983, 299 s.

Shubovich S. A., *Mifopoeticheskiy fenomen arkhitekturnoy sredy*, Khar'kov 2012, 177 s.

Yl'ynskaya V., *Anna Kostenko, chto znachyt yskat' Boha v sebe?*, [w:] Lotsyya. Él. resurs: https://lotsia.com.ua/article/anna-kostenko-chto-znachit-iskat-boga-v-sebe?13:3 [dostęp: 01.07.2020 r.].

Zhenett Z., *Fyhury. V 2-kh tomakh*, T. 2, Moskva 1998, s. 279.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.528
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Kateryna Khomenko*
Odeskie Muzeum Literatury, Ukraina
https://orcid.org/0000-0001-5999-460X

Литературный миф Одессы в малоизвестных текстах XIX века

Odessa's literary myth in little-known texts of the XIX century

Abstract: The article is devoted to the origin of the Odessa myth. Odessa is compared to little Paris and Italy. Sometimes it is called South Palmyra. The city is known far beyond the borders of Ukraine. Is Odessa really a beautiful Palmyra? The origin of the "Odessa myth" coincides with the foundation of the city and distills the city itself in the speed of development. The rumor about the city is spread in Chumak songs, which speak of how to live freely in the city or the foundation upon which Odessa could be a liberal city. One of the most striking literary images of Odessa was created by A.S. Pushkin, but by no means is it the only one. The article provides unpublished or inaccessible texts of the first half of the XIX century about Odessa. In the memoirs of travelers the "otherness" and "features" of Odessa are noted. At the same time,

* Kateryna Khomenko – pracownik naukowy Muzeum Literackiego w Odessie (Ukraina); autorka licznych publikacji na temat literatury ukraińskiej z lat dwudziestych XX wieku, a także kolekcji naukowej Muzeum Literackiego w Odessie pt. „Dom księcia Gagarina, Biuletyn Muzeum Historii Lokalnej w Odessie" nr 15 (2017).

they describe completely ordinary things, such as citizens, places, and the dust in the streets. Fragments of rare texts by I. Dolgoruky, K. Batyushkov, N. Chizhov, M. Rosberg, E. Gan-Fadeev, O. Chizhevich, A. Deribas are given. .

Keywords: Odessa, memoirs, the literature portrait of Odessa, beginning of nineteen century, inspiration, Odessa myth.

Одесский миф возник с рождением города. О нем писали в статьях в конце XX века разные одесские краеведы-исследователи: Марк Найдорф, Евгений Голубовский, Борис Херсонский, Борис Владимирский, Елена Каракина. Эта тема привлекала и зарубежных исследователей – славистов из Германии, Соединенных Штатов Америки, Голландии, Израиля и Польши. Этот миф рассматривается в книге участника конференции Ярослава Полищука „Фронтирна ідентичність: Одеса XX століття".

В литературу „Одесский миф" вошел после публикации одесской главы Евгения Онегина. Пушкин создал самый известный литературный образ города и одновременно миф о нем. Согласно видению Пушкина, Одесса была европейским городом с пестрым многоязычным населением, театром, оживленной торговлей. Пушкин пишет и об отрицательных сторонах Одессы: пыль, проблемы с водой, мало деревьев.

Во всех – и более ранних, и более поздних – текстах первой половины XIX века присутствует хотя бы одна из этих черт. Во всех текстах прослеживается даже не просто знакомство авторов, а особо пристальное внимание к деталям, на которые ранее обратил внимание Пушкин.

Одесса позиционировалась как иностранный город на территории Российской Империи. Князь Иван Долгорукий писал в 1810 году:

> Уехал бы в Париж, потому что люблю шум, гам, театр, роскошь и прочее, и прочее; а где всего этого более, как не во Франции? Но у кого нет ни вотчины денег, тот живет, как Бог велит. Мне вздумалось проехаться: все дома да дома, наскучит и мудрецу. Общая молва, журналы, ведомости мне

вскружили воображение. Я решился и поехал с женою и четырьмя домашними товарищами в Одессу[1].

Подлинно не известно, о каких именно журналах пишет Долгорукий. Возможно это петербургский журнал „Лицей", где в 1806 году впервые было опубликовано стихотворение П.Ф.Б. „Одесса":

Там ныне здания огромные явились,
Обилие во всем и вкус и красота
Народы разных вер и стран там водворились.
Где дикия места, где делась пустота?[2]

Спустя 8 лет Долгорукому вторит поэт Константин Батюшков в одном из своих писем: „Письмо Ваше я получил в Одессе, или в русской Италии… Одесса приятный город. Море здесь как море и намного приятнее ледяного залива Финского" в другом письме 1818 года „Одесса – чудесный город, составленный из всех наций в мире, и наводнен итальянцами […] Коммерция его создала и питает…"[3]

Предметом этого материала являются малоизвестные непереизданные или переизданные малым тиражом тексты об Одессе. Малодоступные для исследователей, которые непосредственно не живут и не работают в Одессе. Это воспоминания путешественников, воспоминания одесситов, художественные произведения.

Одно из первых описаний, сделанных профессиональным литератором, оставил князь Иван Михайлович Долгорукий (1764–1823) – тайный советник, потомок основателя Москвы, поэт, прозаик, драматург. Один из образованнейших людей своего времени. Бывал в Одессе несколько раз. Полное название книги о поездке в южные губернии России „Славны бубны за горами, или Путешествие мое кое-куда 1810 года". Закончил

[1] И. М. Долгорукий, *Славны бубны за горами, или мое путешествие кое-куда 1810года*, [w:] *Южная столица: Одесса первой половины XIX века в литературных и краеведческих источниках, мемуарах, дневниках, письмах*, red. Г.В. Закипная, Т. И. Липтуга, Одесса–Москва 2009, s. 21.

[2] П.Ф.Б., *Одесса* [w:] tamże, s. 15.

[3] К.Н. Батюшков, *Из писем Батюшкова К.Н.*, [w:] tamże, s. 53.

книгу Долгорукий уже после выхода в отставку в 1812 году, опубликована она была в 1869 году в Москве. Фрагменты из книги публиковались в сборнике „Одесская старина" в 2006 году и в дорогом подарочном издании Южная Столица в 2009 году.

Иван Михайлович рисует уклад жизни города, поведение жителей, которые ему не всегда приятны и понятны. Одесса уже успела обрасти легендами, некоторые Долгорукий печально опровергает. Например, об апельсинах „боялся даже, что уеду из Одессы, не евши апельсинов". О генерал-губернаторе Новороссии и Бессарабии (1804–1815) французском аристократе Армане Эммануэле дю Плесси Герцоге де Ришелье: „Дюк[4] любит преимущественно водиться с купечеством, сравнивает его с собою и не редко сажает выше чиновника гражданского самого незначащего купчишку. Для чего не покровительствовать этому состоянию? Но все имеет свои границы"[5].

> Повторим еще раз все выгоды этого прославленного края: никакого общества, все сидят по домам и живут из барыша. С расчетом жить во время торговли – найдешь себя в обетованной земле; но для удовольствия еще рано сюда переселяться: скверная квартира 50 руб. в месяц; четверня лошадей 10 руб. в сутки; ни полена дров, топи кизиком, от которого воняет; пыль, мухи, зной, или холодный ветер: какая мука!
>
> Итак, отложа всякое пристрастие, не станем заблуждаться и согласимся, что Одесса, по недавнему своему образованию, очень хороша, но что она еще ни в сотую долю не доведена до того степени превосходства во всех частях, до какого назначает ей сама натура и ее точка во вселенной, и долго еще об ней хвастать надобно будет в журналах, чтоб заманить туда любопытного.

Долгорукий писал: „Одесса выстроена камнем. Известно, что тут была прежде у турок неважная крепостца, называемая Гаджибей: теперь

[4] «Дюк» с фр. герцог. В Одессе употребляется по отношению к генерал-губернатору Новороссии и Бессарабии (1804–1815) французскому аристократу Арману Эммануэлю дю Плесси герцогу де Ришелье (1766–1822).

[5] К. Н. Батюшков, *Из писем Батюшкова К.Н.*, dz. cyt., s. 53.

вы тут насчитаете домов до 200 каменных […] и ни одного строения деревянного в целом городе"[6]. Обратившись к теме одесских катакомб, которые ни по происхождению и ни по использованию катакомбами не являются, Долгорукий не перестает удивляться Одессе:

> ...вид города умерил восторги; ибо он издали неказист и на горе до него 18 верст объезда круг моря. Для всех тех, кои привыкли к Русским городам, всякий иностранный (и Одесса строится, думаю, на манер такой же) покажется с виду нехорош. У нас, что красит города и даже многие села? Церкви, колокольни и башни: где ж их нет? а во многих несколько. Что до этого, что внутри нищета! но Пономарь звонит, издали видишь шпиц, уши и глаза пленяются, и путешественник кричит: «Ах! какой славный город!» В Одессе церквей мало, колоколен нет, ни что не выходит из кучи равного строения; и так первый на нее взгляд не обворожает.
>
> Внутри города в редком доме можно найти спокойное убежище. Если не палит зной, от которого иные охраняют себя красивыми шторами в окнах, то страшная пыль по улицам поднимается столбом и вселяется облаками в вашу комнату, потому что редкий день не ветрено в Одессе; или не сказанная тьма мошек и мух одолеют вас так, что без махалки ни за что приняться нельзя. Вот самое беспокойное неудобство здешнего места! Я видывал во многих домах среди лета, в самые жаркие его дни, двойные оконины еще вмазанные для того, чтоб не впустить в комнаты солнца, мух и пыли; и так никто здесь не живет прежде ночи: жарко, душно, пыльно!
>
> Всякий обыватель должен здесь запастись всем для него нужным, иначе он ничего себе не достанет, ниже сливок, и для путешественника это очень тягостно; телятины вовсе нет, плодов никаких, кроме кислых вишен. Оранжерей ни у кого нет: всякий ждет плодов от натуры на вольном воздухе, и получает их не очень много ранее наших садов, а всегда позже Северных оранжерей. Прошу за эту статью прощения у всех любителей тамошних насаждений, но право я ничего в этом роде не нашел, ни в садах, ни в погребах, среди июля, для прихоти и вкуса; боялся даже, что уеду из Одессы, не евши апельсинов, но, к крайнему моему счастью, как-то нечаянно залетело

[6] И. М. Долгорукий, *Славны бубны за горами, или мое путешествие кое-куда 1810 года*, [w:] tamże, s. 23.

какое-то чужеземное судно, которое привезло в Одессу несколько тысяч апельсинов, и я, через знакомых моих, достал их до ста, кои увез с собою. Они были толстокоры, не довольно еще зрелы, но видно было, что не лежалые, как те, кои у Троицы под горой покупаем мы так часто за самые дорогие деньги с зелеными пятнами.

Все заморские товары чрезвычайно дороги были. Сахар продавался по 2 руб. фунт, и кофе также. Дров почти нет; многие, или лучше сказать, почти все жгут на кухне кизик, и тот почитается зажиточным хозяином, у кого его много. Кизик называется земляным кирпичом, потому, думаю, что он такой же формы и меры режется, и когда продается хутор, или дача, то в опись имения входит и кизик.[…]

[…] Одесса может хвастать своим городским Лазаретом: я до сих пор нигде не видал такого хорошего. Он построен от города; залы для помещения больных превеликие, человек до ста в одной уложить можно; все средства к очищению воздуха приняты; за то и можно гулять по тамошней больнице, как в самой чистой большого барина зале: ни что не оскорбляет ни взора, ни обоняния. Распорядок ее основателен и все необходимости столь полезного заведения удовлетворены.

Мне показывали в больнице карету, сделанную нарочно для купанья: она закладывается в одну лошадь сзади и спереди. В ней можно въехать в море, и выехать из него свободно. Польза выдумки, думаю, в том, что дама может одеться и раздеться самым скрытным образом. Но это недостаточно: какая женщина захочет в виду всего города погрузиться в море и нырять в нем, как Наяда? Кроме непристойности, зной прожжет череп; море открыто, отмели зелены и зловонны; надобно далеко объезжать и искать чистого берега для плаванья. Нигде купальни нет, ни ванны закрытой; следовательно, всякой любопытный может смотреть на вас в самую нечаянную минуту; от этого, думаю, и карета без употребления, и дамы, да и мужчины, многие не купаются.

Лекари говорят, будто садиться в море очень здорово. Я в одно утро собрался было попробовать этой пользы, и пошел по скалам узенькой тропинкой. Слуга передо мною нес стул и нужные вещи: стул из рук его сорвался и полетел до края моря с высокой горы без остановки; я шествовал за ним по крутому камню и, взглянувши на пропасть, в которую полетел стул, отложил намерение поверять на себе докторскую систему. Долго ли

потерять равновесие? Тут можно тысячу смертей найти в рытвинах между гор прежде нежели достигнуть тех мест, где утопиться опасно.

[…] Многие богатые купцы, особливо Греки, очень скупы, имеют свои конторы, но сами редко живут при них, а насылают приказчиков, кои не в праве роскошничать, берегут деньги и копят их; следовательно, город не оживорен, а может быть он мне показался скучен и потому, что в летнюю пору все из городов бегут в поле. Иные имеют хутора, и разводят при них сады. В публичных местах нигде при мне не было никакого съезда: все сидят по домам, выкладывают, считают и сулят жить для других тогда, как денег наживут больше; словом, всякий в Одессе дышит из барыша.

Правда, что в Одессе самой нег еще роскоши столичных городов, при всей изящности ее местоположения, но повторю еще раз, и с удовольствием, что натура вокруг ее все дала изобретательному человеку: почва плодоносная, природа ни у кого не остается в долгу; был бы труд и семя для посеяний. Хозяин самого небольшого хутора может величайший приобресть доход земляной работой. Солнце греет, роса живит, море прохлаждает…[7]

Это впечатления путешественников, побывавших в Одессе. А вот Одесса глазами местного жителя.

Михаил Петрович Розберг (1804 – 1874) – русский литератор, журналист. Жил в Одессе в 1830 – 1835 гг., занимался педагогической и литературной деятельностью. М. П. Розберг редактировал газету „Одесский вестник" на русском и французском языках (1831 – 1833), издавал приложение к газете „Литературные листки" (1833 – 1834). „Письмо из Одессы к***" 1830 года адресовано поэму Теплякову В. Г. Впервые оно было опубликовано в „Одесский альманах на 1831 год":

[…] вы уже почти в Одессе, у самой подошвы горы, которая, как огромный пьедестал, поддерживает этот величавый памятник, воздвигнутый гением торговли и силою России. Если хотите, чтобы Одесса сделала на вас с первого взгляда приятное впечатление, не приезжайте сюда ни осенью, ни весною, и выберите погоду тихую: в противном случае, Одесса покажется вам омутом грязи и пыли. Пушкин уже давно воспел одесскую грязь

7 Tamże, s. 24-25.

прекрасными стихами; этот предмет здесь до сих пор еще неистощим, но я не стану тебе говорить о нем, ибо все, что мог бы сказать, ты почтешь грубою выдумкой... В мае месяце сирень роскошно цветет в Городском саду, листья ярко зеленеют; в июле все уже сожжено солнцем, все запылено, и белые акации одесских бульваров становятся довольно похожи на эти березки, которые в Москве забывают убирать с тротуаров через несколько дней после Семика или Троицына дня. Одесса усеяна обширными каменными зданиями, но стены сих зданий так скудельны, что сильные порывы осеннего ветра заставляют их дрожать: это происходит от чрезвычайной рыхлости и легкости камня, употребляемого на постройку большей части домов, и состоящего из мелких раковин, слепленных между собою.

Сначала Одесса кажется весьма разнообразна, но скоро присматриваешься к этому разнообразию, и оно превращается в однообразие довольно утомительное: везде встречаешь те же лица, тех же людей, и заседания высшего круга здешнего общества, переходя в разные дни недели из дома в дом, только переменяют место и председателя, нимало не изменяясь в своем составе: куда ни явитесь – в церковь, в театр, на бал; в дни гулянья на бульвар, в Городской сад – везде встречаете всех и все...

В России издавна привыкли думать, что присутствие множества иностранцев наводит на общественную жизнь в Одессе какой-то особенный цвет. – Я этого не заметил; по крайней мере, в отношении к высшему кругу такое мнение совершенно несправедливо: ... главное удовольствие состоит в том, чтобы вместе поскучать; общительности, собственно, нет, но есть все, чем стараются заменить ее: есть кадрили, мазурки, котильоны, карты, лотереи. Из негоциантов только немногие являются на здешних званых вечерах и, не составляя значительной вклады в массе целого, не придают ей собою никакого резкого оттенка.

Если жизнь внутреннего человека здесь не получила еще всего объема, какой она имеет во Франции, Англии и Германии, зато внешняя достигла блистательной степени совершенства: образованность, утонченность вкуса одесских жителей высшего круга можно поставить в пример. Кто был на маскарадном бале, данном прошлогоднею зимою, на Масленице, графом М.С. Воронцовым, тот подтвердит справедливость слов моих. В этот вечер легко было представить себя перенесенным с берегов Черного моря не

только в одну из столиц Европы, но в какой-то очаровательный, волшебный мир.

Самое лучшее время для прогулки в Одессе – вечер: солнце мало-помалу начинает заходить, последние лучи его алым сиянием обливают стоящие на рейде суда, которые тогда кажутся светлыми фонарями, зыблющимися на тихих водах; море превращается в золотой ковер, испещренный лазурными, розовыми, изумрудными узорами, и к берегам играет перламутром. Но очарование тогда только становится полным, когда взойдет оранжевая южная луна, и яркий, искристый столб от ее сияния засветится в темно-голубых волнах. Месячные ночи здесь особенно прелестны: луна на Юге не серебряная, как на Севере, а золотая, и действительно родная сестра солнцу: лучи ее не только светят, но будто заключают в себе какую-то животворную, если можно так выразиться, свежую теплоту[8].

Составной частью „одесского мифа" является миф о прелести и образованности одесских женщин. Одним из подтверждений этого служит творчество Елены Ган-Фадеевой.

Ган-Фадеева Елена Андреевна (1814 – 1842) – писательница, „русская Жорж Санд", по словам Виссариона Белинского. Она печаталась под псевдонимом „Зенеида Р-ва". Ее дочери – писательница Вера Желиховская и антропософ и мистик Елена Блаватская – впоследствии далеко опередили мать по своей известности.

Отрывок из ее повести Теофания Аббиаджио (1840г):

Там громады зданий, тротуары, балконы, пестрые вывески гостиниц и мод. Там деревья, растущие будто нехотя вдоль улиц, блекнут под слоями белой известковой пыли, которая, вздымаясь в воздухе густыми облаками своими, при малейшем дуновении ветра занимает дыхание и въедается в глаза. Там голова кружится от смеси грохота экипажей по мостовой, визга немазаных колес под пирамидальными арбами угольщиков и воловьими подводами поставщиков пшеницы. Там выкиньте из головы все мысли, запрячьте подальше всякое чувство, чтобы, отразившись на лице, они не сделали вас смешным, скорее принимайте вид рассеянного far niente –

[8] М. П. *Розберг, Письмо из Одессы к****, [w:] tamże, s. 186.

> заимствуйте его хоть от этого сына юга и неги, который, полулежа на крыльце casino, блаженствует в полудремоте, не выпуская изо рта погасшей сигары. Там можно пройти полгорода, не встретив русского слова. Итальянский, французский, польский, греческий – вся эта смесь языков коснется вашего слуха, кроме языка русского, и, однако ж, вы в России. Разве случайно вам попадется толпа бородачей, которые, возвращаясь с работы, с пилами за плечами и апельсином в руках, толкуют меж собой: „Всем бы хорош городок Одесса, да нехристей в ней столько шатается, что Боже упаси"[9].

С юмором и любовью описывает даже существенные недостатки Осип Чижевич (Осип Осипович Чижевич (1826-1898) – одесский общественный деятель, мемуарист. В 1846 г. закончил Ришельевский лицей. Служил в канцелярии генерал-губернатора, был членом комитета по делу об освобождении крестьян Тираспольского уезда от крепостной зависимости, многолетним членом городской управы Одессы). „Город Одесса и одесское общество (воспоминания старожила)" Чижевича никогда полностью не переиздавался, а отрывки встречаются в разных краеведческих сборниках, а также в интернете без ссылок на авторство. Его воспоминания являются источником анекдотов, городских легенд. Многие одесские экскурсоводы так или иначе цитируют фрагменты воспоминаний. Представляем некоторые фрагменты, изданные в 1879 году:

> Памятник Дюка де Ришелье уже стоял на теперешнем месте. Возле него ежедневно скоплялась толпа приезжих мужиков-чумаков, считавших долгом пойти поглазеть на Дюка. Однажды в толпе нашелся грамотный остряк. На вопросы чумаков, почему это Дюк в левой руке, со стороны городского дома, в котором находились присутственные места, держит сверток бумаг, а правою рукою указывает на море, – остряк объяснил, что Дюк говорит: „Як маєш там судиться, то лучше в морі утопиться"[10].

[9] Е. А Ган-Фадеева, *Теофания Аббиаджио*, [w:] tamże, s. 223.

[10] О. О. Чижевич, *Город Одесса и одесское общество (Воспоминания одесского старожила)*, [w:] tamże, s. 387.

Проблему с водой не оставил без внимания и Чижевич О.:

> Водою город пользовался из многочисленных глубоких колодцев, устроенных на перекрестках улиц. Лучший колодец был Томилина, на Молдаванке. Лучшая вода добывалась из цистерн, устроенных при всех больших домах, в которые собиралась дождевая вода с крыш. Впоследствии построен был водопровод Ковалевского. Лучшею водою для питья, стирки и чая считалась цистерновая. Остальная имела солоноватый вкус. Воду развозили по домам водовозы. Обыкновенная цена на воду была от 3 до 5 коп. за пару ведер: но иногда доходила и до 20 коп. Однажды привезли воду из Николаева на пароходе»[11].

Но вода оказалась „не фонтан". Топографически точно описывает одесскую грязь:

> На некоторых улицах в центре города незнакомому с местными ухабами, покрытыми грязью, нельзя было проехать без проводника. Я сам видел в конце Дерибасовской, против теперешней кондитерской Либмана, как выброшенный из опрокинувшихся дрожек господин в цилиндре попал в яму головою вниз и выскочил из нее, как из ванны, по шею в грязи. Там же, на Дерибасовской, для перехода через улицу появились носильщики из евреев, которые за гривенник переносили на спине прохожих. Близ Собора, против дома Папудова, на улице какой-то француз поставил паром и стоял на нем с удочкой в руках. В сочельник Рождества Христова ехавшие ко мне на кутью родные в карете попали в такой ухаб на Ришельевской улице, что карета сломалась, лошадей выпрягли, а дамы по колено в грязи вернулись домой пешком и остались без ужина.
>
> На Канатной улице, близ дома Мешкова, в котором я квартировал, стояло такое озеро, что весною, во время перелета, я на нем стрелял бекасов. Самые высокие галоши не помогали. Пешеходы должны были носить высокие сапоги. Бывали случаи, что пьяный, упавший на улице, захлебывался и тонул в грязи.

[11] Tamże, s. 389.

> Можно себе представить, что происходило в предместьях города. Молдаванка иногда прекращала сообщение с городом по целым неделям. Оно возобновлялось после сильных морозов, когда грязь замерзала.
> Глубоко завязшие в грязи телеги и экипажи, захваченные морозом, иногда оставались на улицах в продолжении всей зимы, и только весною, при совершенной оттепели, могли быть извлечены[12].

Далее Чижевич О. приводит описание отношение городских властей к проблеме:

> Во время генерал-губернаторства графа Строганова[13] одесские улицы были в самом безобразном виде. Грязь и ухабы на многих из них препятствовали движению экипажей, особенно в ночное время. Все жалобы начальству оставались без последствий. Сам граф ложился спать в 9 часов, а, если иногда и посещал театры, то проезжал по улицам, вполне исправным. Тогда придумали напустить на графа одну из одесских львиц, жену австрийского консула Ч-и, к которой и сам граф был неравнодушен. При первом свидании г-жа Ч-и сказала графу, что наши улицы до того ужасны, что по вечерам опасно выезжать из дому. На это граф прехладнокровно ответил: „Порядочные женщины по ночам сидят дома"[14].

Сегодня самой популярной экскурсией в Одессе среди туристов разного возраста является так званая „Криминальная Одесса". В Одессе успешно работает частный „Музей контрабанды". Чижевич дает яркое описание функционирования одесских таможен и изобретательность контрабандистов:

> Самая неприятная таможня была Херсонская, при надзирателе Зосиме Ивановиче Педашенко, малороссе, отличавшемся грубым обращением с проезжающими. В оправдание своего поведения З.И. считал, что порядочные

[12] Tamże, s. 390.

[13] Александр Григорьевич Строганов (1795–1891) генерал-губернатор новороссийский и бессарабский (1854–1863), почетный гражданин Одессы.

[14] Tamże, s. 392.

люди старались обманным путем провезти контрабанду. В этом преступлении чаще всего попадались женщины. Например, одна спрятала под платьем маленькие стенные часы. К несчастью, во время осмотра часы стали бить, чем и выдали ее. Другая – подвесила куда-то целую головку сахара. В таможне шпагат оборвался, на пол из-под юбок выпала злополучная головка. Иногда попадались дамы, обмотавшие тело материей или кружевами. После таких проделок Зосим Иванович позволял себе без церемоний щупать толстых барынь, допрашивая: „А що сіє у вас натуральне, чи фальшивее"?

В числе разных ухищрений контрабандистов открыто было, что они переносили товары мимо таможни морем, на Пересыпи, в непромокаемых мешках, а чтобы скрыть себя получше от таможенной береговой стражи, шли по шею в воде, надевая на голову стальную плоскую шапку, походившую под цвет морской воды...[15]

Невидимую черту, означающую конец одесского мифа XIX века и начало одесского мифа XX века, подводит внук родного брата, основателя Одессы, испанца Иосифа Дерибаса, писатель-краевед Александр Дерибас (1856-1937). Родился он и жил в Одессе. Учился в Императорском Новороссийском университете. Очерки Александра Дерибаса публиковались в газетах: „Правда", „Одесские новости", „Одесский листок" собраны в книгу Старая Одесса. Она переиздавалась несколько раз. Дерибас директором Одесской публичной библиотеки (1922-1924), а затем заведующим ее краеведческим отделом. Основанная им картотека и понятие „одессика" позже обогатятся произведениями создателей мифа Одессы XX века.

[15] Tamże, s. 393.

Literatura

Атлас Д. Г., *Старая Одесса, её друзья и недруги*, Одесса 1992.

Дерибас А. М., *Старая Одесса*, Одесса 1990.

Полищук Я., *Фронтирна ідентичність: Одеса XX століття*, Київ 2019.

Пушкин А., *Евгений Онегин*, Москва 1981.

Южная столица: Одесса первой половины XIX века в литературных и краеведческих источниках, мемуарах, дневниках, письмах, ред. Г. В. Закипная, Т. И. Липтуга, Одесса–Москва 2009.

Найдорф М. И., *Очерки европейского мифотворчества. Одесса 1999*. Эл. ресурс: https://sites.google.com/site/marknaydorftexts/myth-making/3-rannie-gody-odesskogo-mifa [dostęp: 03.07.2020 r.].

Bibliografia

Atlas D. G., *Staraya Odessa, yeyo druz'ya i nedrugi*, Odessa 1992.

Deribas A. M., *Staraya Odessa*, Odessa 1990.

Naydorf M. I., *Ocherki yevropeyskogo mifotvorchestva*. Odessa 1999. El. resurs: https://sites.google.com/site/marknaydorftexts/myth-making/3-rannie-gody-odesskogo-mifa [dostęp: 03.07.2020 r.].

Polishchuk Y., *Frontirna ídentichníst': Odesa XX stolíttya*, Kiïv 2019.

Pushkin A., *Yevgeniy Onegin*, Moskva 1981.

Yuzhnaya stolitsa: Odessa pervoy poloviny XIX veka v literaturnykh i krayevedcheskikh istochnikakh, memuarakh, dnevnikakh, pis'makh, red. G. V. Zakipnaya, T. I. Liptuga, Odessa–Moskva 2009.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.529
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Tetiana Shevchenko*
Odeski Narodowy Uniwersytet im. Ilji Miecznikowa, Ukraina
https://orcid.org/0000-0003-4258-8773

Топологія Одеси в есеїстиці Б. Херсонського

Typology of Odessa in the essays of B. Khersonsky

Abstract: The article analyzes the topological peculiarities of the embodiment of Odessa in B. Khersonsky's essays from the perspective of the "essay of place" as a peculiar variation of the writer's literary platform with regards to their topological format, which is a continuation of verbal searches, established in other practices, the ones that are already established for the writer. Odessa is outlined through important topographic accents made by means of reflection, the author's personal attachment to topological realities rooted in the past as well as their experience, and to their attraction of theorizing the phenomenon of space itself as an object of reflection, a factor of identity. Attention is drawn to the artistic and intellectual side to experiencing the problems of Odessa the people who represent it or are associated with it in the work "The Patched Blanket" by B. Khersonsky. The complex socio-cultural, mythological, political, historical, religious, ethnic,

* Tetiana Shevchenko – dr hab.; kierownik Katedry Literatury Ukraińskiej, literaturoznawczyni. Wydała książkę: *Eseje pisarzy ukraińskich jako fenomen literatury końca XX–początku XXI wieku: monografia* (Kijów 2019).

linguistic and other facets of a city with more than 200 years of history are the switches to this experience, thus creating images and essays whose nature is cultural, historical, mythological and existential at the same time.

Keywords: B. Khersonsky, essay, topological, Odesa, "essay of place".

Аналіз сучасної письменницької есеїстики, в якій широко представлене поняття простору, створює привід виділити в ній окремий, відмінний від подорожнього есею вид, який, за аналогією до позиції Д. Соболєва[1], пропонуємо назвати „*есеєм місця*". Річ у тім, що топос стає живильною енергією рефлексивного типу літератури, відтак цей тип літератури, прив'язаний до конкретного топосу (екзистенційно зумовлений, продовжується в особі, яка його осмислює, виводить на певні узагальнення з огляду на топос у даний момент тощо), у сучасній українській літературі становить окрему вагому платформу, що має вже стійкі ознаки, позначені повторюваністю, варіативністю і наочною чисельністю. Дедалі більше митців свідомо чи несвідомо занурюються в певний простір горизонтально й вертикально, даючи йому нові імпульси в есеїстичний спосіб. І це не той випадок, як із романом місця, праобразом якого виступив роман мандрів. Природа цього феномену інша: мандрівний есей став продовженням рефлексивної творчості, де панівне місце відведене одному, фіксованому простору, котре постійно викликає бажання всебічного осмислення в історичних, культурологічних, філософських вимірах. Наочно виражений інтерес до певного місця, бажання усвідомити, збагнути його, відчути його дух перетворюють „есеї місця" на окремі художньо-рефлексивні феномени, де ракурс мислення, в якій „*де*" (ситуація осмислення) стає не менш важливою від ситуації „*що*" (предмет осмислення). І в цьому „*де*" автор-есеїст розчиняється повністю, намагаючись і відчути, і зрозуміти, і усвідомити власне ставлення до місця, до себе, до свого занурення в ньому за допомогою усіх доступних для нього медитативних технік.

[1] Д. Соболев, „*Топофилия*": *культурная география как жанр современной художественной прозы*, „Международный журнал исследований культуры" 2011, № 4(5), s. 136-155.

На відміну від подорожніх есеїв, які не такі численні в сучасному письменстві, есей місця посідає стійкі позиції в українському літературному просторі початку XXI століття, має чіткі, цілком конкретні ознаки, які описуємо нижче.

1. Місце в таких есеях – творах, де панує думка над наративом чи описами, – є надважливим, центральним в авторській репрезентації дійсності, воно стає предметом усебічних обсервацій – історичних, культурних, художніх, соціальних, філософських. „На лініях органічного перетину митця з місцем його мешкання й творчості виникає нова, невідома раніше реальність, яка не проходить ані за відомством мистецтва, ані за відомством географії”[2]. Тож „есей місця” у цьому сенсі постає дискурсивною практикою-акумуляцією рефлексії, мистецтва й географії водночас. Топос тут об’єктивується, онтологізується автором, адже, як правило, він напряму з ним зв’язаний (етнічно, ментально, історично, біографічно, художньо тощо). У свою чергу, думка тут ословлюється за допомогою екзистенційних і спатіальних чинників, наділяється особливою модальністю. Просторово-індивідуальний континуум оприявнюється чинником, крізь який вимірюється все, про що б не писав автор-есеїст – чи то витоки власної романної творчості, чи сучасна мовна ситуація в Україні чи її сутність як європейської держави. У цьому сенсі важко уявити всю творчість, наприклад, Т. Прохаська без прив’язки до івано-франківських реалій. Він навіть презентує нову метафоричну термінологію, як наприклад, „історична географія”, „географія роду”, „родинна географія”, „родова географія” тощо. Зважаючи на це, цілком прозорими стають думки про те, що „відчуття рідного і малої батьківщини є настільки надійним, що перестає бути суттєвим те, яка ця твоя батьківщина”[3]. Це ж стосується й творчості Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, А. Любки, Є. Кононенко, К. Москальця, С. Процюка, І. Лучука, С. Грабаря, В. Махна, котра визначається багато в чому родо-географічним походженням митців і їх глибинною закоріненістю в певні ландшафти українського буття.

2. Описи самого місця в таких творах є вторинними, на відміну, скажімо, від „роману місця”, в якому вони надважливі. В есеях, що їх виділяємо

[2] П. Л. Вайль, *Гений места*, Москва 2006, s.12.

[3] Т. Прохасько, *Одної і тої самої*, Чернівці 2013, s. 80.

як окремий тип, відсутні деталізовано прописані урбаністичні та інші локуси, тут зрідка можна зустріти „надлишок" візуальних та географічних деталей. Їх присутність мінімізована не через зменшення авторської уваги до них, а через інший характер завдань, які письменник ставить перед собою. В авторів „есеїв місця" специфічна задача: позиціонувати, концентрувати власні міркування в певних, наперед заданих локальних межах, однак не обмежитися місцем як тлом міркувань. Тут топологічні реалії постають векторами думок, задають тон, розставляють акценти, фіксують авторські есеми в наперед заданих межах, природа яких – історична, етнічна, міфопоетична, автобіографічна тощо. І часто ця фіксація розмислів відмінна від певних спатіальних стереотипів, наявних у читацькій свідомості. З огляду на це цілком природними постають уявлення про Львів як „місто-корабель" (Ю. Андрухович), Івано-Франківськ як „порт" (Т. Прохасько), Одесу як „середземноморське місто„ (Б. Херсонський), Уріж та його околиці як місця „без ностальгії і зневаги" (Г. Пагутяк). Вони сприймаються не як власне художні образи, а як есеми-мислеобрази, природа яких – документальна й індивідуально-авторська водночас.

3. На відміну від „роману місця", в якому для авторів украй важливо деталізувати топос з метою якнайшвидшого впізнавання, вгадування його читачем (Д. Соболєв навіть у цьому контексті згадує так званий „літературний туризм", суть якого – пошуки мандрівниками описаних у відомих романах місць під час особистої подорожі, скажімо, Петербургом, слідом за Ф. Достоєвським, чи Венецією – за Т. Манном)[4]. Есей місця таку мету не переслідує, адже місто – це лише тло міркувань, позбавлене матеріальної конкретності, воно має здебільшого лише ментальну етіологію. Навпаки, описуючи певний топос, автори зосереджуються на малознаних місцях, іншими словами, цю есеїстику з-поміж іншої прози визначає приватна спатіальність. Про екзотичність описів також не йдеться, радше про буденність. На певні просторові, украй інтимізовані, реалії припадає загострене „почуття місця" як згусток думки, осердя ментативних узагальнень. Місця, чимось знакові для автора, породжують несподівані ментативи, постаючи і джерелом натхнення, і локусом вербалізації мис-

[4] Д. Соболев, *„Топофилия": культурная география как жанр современной художественной прозы*, dz. cyt., s. 146.

лення. Таким, наприклад, є місток між берегами Бистриці Солотвинської в Івано-Франківську для І. Ципердюка (есей „Травень. Гори"), численні околиці Урожа, мало відомі навіть галичанам для Г. Пагутяк („Сентиментальні мандрівки Галичиною"), вулиця Олеся Гончара в Києві для С. Грабаря („Метаморфози"), маленькі вулички Ужгорода для А. Любки („Саудаде"). Ось, приміром, як С. Процюк відтворює вулицю Ольги Дучимінської в Івано-Франківську, знакове для нього місце, пов'язане із спогадами дитинства й юності:

> Мені дуже легко бігати на стадіоні, де вулиця Ольги Дучимінської... Можливо, тому, що колись я відвідував її з батьком. Батько їздив зі мною місцями, де витали нетривіальні енергії, принаймні, неспокій людського духу... Їздив, може, й сам не відаючи, що допомагає мені готуватися до виходу за межі узвичаєного (який це вихід і чи він загалом відбувся – інша царина...)... Тато залишився стояти. А я відірвався від землі – й полетів слідом за цією Жінкою, до довгих і світлих коридорів, де перехрещені всі покоління, де за царськими вратами заховалася стежка до іншого виміру...[5].

4. Місце есеїстичної обсервації, іншими словами, топос, крізь призму якого автор дивиться на навколишню дійсність і, зважаючи на ментальні особливості якого вимальовує канву власних міркувань, важливу не тільки для есеїстичної творчості письменника, а й для основоположної – художньої, і часто є її варіацією, продовженням. У двох видах творчості письменники апробують художні техніки відтворення топосу не як пасивного контексту, а як активної дієвої субстанції.

Так, галицький топос (львівський, ялівецький, івано-франківський, австро-угорський) складає підґрунтя більшості художніх творів Т. Прохаська („НепрОсті", „Інші дні Анни", „Лексикон таємних знань"). Він же опукло й системно прочитується в есеїстичних збірках цього письменника („Бо так Є", „Одної і тої самої", „FM Галичина", „Колії і залізниці", „Порт Франківськ", „Всі його фільми" тощо), демонструючи не просто картографічні реалії, упізнавані читачем, а й модус галицького мислення, закорінення в історію, традиції, міфологію, ментальність цього краю.

[5] С. Процюк, *Есеїстика/ Трикутник*, Київ 2014, s. 255.

Про наскрізність галицького топосу, про множинність досвіду ландшафтного мислення на його підставі однаковою мірою активно оприявненого в есеїстиці та художній прозі митця (обидві позначені „пульсуючою свідомістю", демонструють „розірваний екзистенційний світ", оповідь у них розгортається „мисленнєвими мовними конструкціями", „топоніміка… перетинається з генетикою"[6], відбувається демонстрація письма „з виразною риторичною побудовою"[7]), чимало йдеться в дослідженнях О. Грищенка, Т. Гундорової, В. Лендєлової, Г. Лобановської, М. Титаренко тощо. Так, О. Грищенко пропонує поняття „геокомплекс" на позначення всієї творчості Т. Прохаська, зазначаючи неабияке тяжіння автора до ландшафтних експериментів: митець, досконально вивчивши франківську (і ширше – галицьку) топографію, наче розщеплює її на частини у своїй творчості – есеїстичній та іншій. Самого ж митця дослідник називає „письменником топографічного мислення"[8].

Думка, що конструюється галицьким ландшафтом, питома ознака й творів Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, С. Процюка тощо. Так, вагомий пласт творчості патріарха сучасної української літератури – це „галицький" (і ширше – карпатський) текст, щоразу прочитуваний у численних варіаціях як питомо український у романах „Рекреації", „12 обручів", „Таємниця", так згодом і в збірках есеїв „Дезорієнтація на місцевості" чи „Лексикон інтимних місць". Творчість Ю. Іздрика, по-особливому сполучувана з топосм Івано-Франківська, постійно перепрочитується в художній („Станіслав і 11 визволителів") та есеїстичній творчості („Флешка-2GB"). Львівський текст як „метафізичне краєзнавство" по-своєму маркує й творчість С. Процюка (роман „Інфекція" і, приміром, збірка есеїв „Тіні з'являються на світанку").

Також про простір як формотворчий чинник авторської самоідентифікації, однаковою мірою проявлений в есеїстиці та прозі (поезії) митців, можна говорити на підставі „київського" тексту Є. Кононенко („Ко-

[6] Т. І. Гундорова, *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм, Вид. 2-е, випр. і доп.*, Київ 2013, s. 181-182.

[7] Tamże, s. 177-184.

[8] О. Грищенко, *Ландшафтні експерименти Тараса Прохаська: від мініатюри до геокомплексу*, „Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)" 2016, № 2 (18), s. 93.

лосальний сюжет"; „Героїні та герої"), „урізького" тексту Г. Пагутяк („Захід сонця в Урожі"; „Сентиментальні мандрівки Галичиною"), „закарпатського" тексту А. Любки („Твій погляд, Чіо-Чіо-Сан"; „Саудаде"), „одеського" тексту Б. Херсонського („Сімейний архів"; „Клаптикова ковдра") тощо. У них автори, не відділяючи один тип творчості від іншого, онтологізують (оречевлюють, об'єктивують) певні топоси власним „я" за допомогою різноманітних форм рефлексії. У цьому оприявленні топосів простежується чинна для них традиція й новий варіант осмислення територій. Вони оприявнюють щоразу по-новому ті чи ті важливі узвичаєні просторові реалії через наповнення собою-митцем, з урахуванням того, що витоки, модуси, властивості власної свідомості слід шукати в тому ж таки топосі, який письменником репрезентується – в есеї чи романі. Порівняймо, наприклад, романний і есеїстичний тексти А. Любки:

> Ужгород – західноукраїнський прихисток Півдня...Черепиця тут червона, а з дворів пахне гарячим хлібом, Уж під мостом мілкий, як жебрача кишеня, а чайки на воді підказують дурнуватим туристам, що за настроєм це місто-порт, розмаїте і пахуче. Воно щебече всіма мовами і не прощає нікому, хто п'є слабку каву. Тут ростуть сливи і квіти, а надвечір вулицями лине музика з набережної, запрошуючи до непоспішливої променади[9];

> О п'ятій ранку ви будете єдиним господарем Ужгорода, ідеальним ужгородцем. Це той час, коли вулиці порожні, а денне світло лише насичує повітря, коли запах цвітіння дерев і квітів аж б'є в ніздрі, а свідомість легка, чиста й відкрита...Тоді йду порожніми вулицями, розглядаючи свічки дерев, дахи з черепиці й елементи декору будівель. Вулиці широкі, тоді відчуваєш, що колись старий Ужгород будувався як велике місто простору й можливостей; це тепер він перенаселений і затісний[10].

5. Питома ознака „есею місця" – не просто закорінення в певні топологічні реалії, не просто ословлення території, а, насамперед, осмислення її своєрідності й важливості для людей, які її презентують, а відтак

[9] А. Любка, *Твій погляд, Чіо-Чіо-сан*, Чернівці 2018, s. 108-109.

[10] Tegoż, *Спати з жінками*, Чернівці 2014, s. 130-131.

і оприявнюють певний тип мислення, відмінний від інших. Крім того, сам топос як важливий складник буття сучасної людини неодмінно стає предметом рефлексії, тож часто в есеїстиці такого типу можна знайти й чимало теоретико-публіцистичних узагальнень про це. Митці, презентуючи міркування очима представника певного топосу, часто-густо вдаються й до зовнішніх узагальнень про сутність території у житті людини минулого й сучасності, занурюючись у ці процеси зсередини, адже й самі є носіями свідомості певного топосу. Так, той же Т. Прохасько переконаний, що „початки нашого характеру безпосередньо пов'язані з нашим місцем…"[11]. Він же виводить код „персональної географії", складниками якої є історична географія, географія роду, родинна географія тощо:

> Формою історії є поступове переміщення на земній площині. Якщо я знаю, де я є, то мені необхідно знати, чому я тут є, як я прийшов туди, де зупинився. Погодившись бути подібним на інших, які тут теж зупинилися, прийшовши своїм складним шляхом, принісши його у нашу історію, яка стає спільною[12].

Ю. Андрухович, посилаючись на Ш. Абдуллаєва, пише, що „місцевість користується людиною – її зосередженістю, її перебуванням в оптичній меланхолії. Подібно до відображення у дзеркалі, місцевості необхідний сторонній погляд, аби вона з'явилася і зрадила себе"[13], а І. Лучук, зокрема, пише про „світоглядний мікрокосмос", „буттєве самоусвідомлення"[14] та „закоріненість у рідну землю"[15], котра присутня на вербальному рівні. Приклади таких узагальнень можна знайти в більшості „есеїв місця". Відтак метод топологічної рефлексії якнайкраще адаптований для аналізу цих письменницьких творів. Як зазначає В. Савчук, „топологія не покривається й тим більше не зводиться до ландшафту, географії і топографії, особливостей місця. У гуманітарному дискурсі топологія відсилає до більш

11 Т. Прохасько, Одної і тої самої, Чернівці 2013, s. 13.

12 Tamże, s. 87.

13 Ю. Андрухович, *Дезорієнтація на місцевості*, Івано-Франківськ 2006, s. 62.

14 І. Лучук, *Сумніви сорокалітнього*, Тернопіль 2008, s. 132.

15 Tamże, s. 133.

суворого значення, яке набувається онтологічним його прочитанням”[16]. Він же акцентує на тому, що „рефлексія справжнього митця” *a priori* топологічна за своєю суттю, вона є „співвіднесення погляду з думкою і відповіддю власного тіла з його естетичним досвідом”[17].

Усі ці та інші ознаки „есею місця” виділяють його з-поміж інших текстів-рефлексій у сучасній українській літературі.

Проаналізуємо у цьому сенсі своєрідність топологічних особливостей утілення певного простору крізь формат „есею місця” на прикладі творчості відомого одеського письменника Б. Херсонського, який себе позиціонує як український двомовний поет. Його збірка есеїстики „Клаптикова ковдра” побачила світ 2016 року, містить 17 есеїв українською й російською мовами. Сама назва збірки відсилає до розмаїття порушених проблем, як і постатей, назв, дат. На думку автора, відомого поета, лауреата численних літературних премій, сучасній людині властивий фрагментарний тип мислення: вона шукає себе одномоментно в історії, філософії, культурі, політиці, літературі тощо. Однак незмінними залишаються витоки цих пошуків, людське вкорінення в певний простір. Ним для письменника стає Одеса, котра прочитується у всьому, про що б він не писав: російсько-єврейська література („Про філологічний антисемітизм”), тяжіння до колекціонування в радянські часи („Час збирати”), витоки поезії й сучасне студентство („На руїнах епохи”), викладацька робота й медична практика („Передостанні речі”) – він усе обчислює мірками одеського митця, людини, предки якої були одеситами, починаючи з середини XIX століття. „Одеський” текст есею формують фрагментарні й більш-менш деталізовані описи одеських краєвидів, розповіді про зустрічі з відомими й мало знаними одеситами чи тими, хто дотичний до цього південного міста, вкраплення віршів одеських поетів, фрагментів поезії про Одесу й Чорне море інших митців, додавання власних творів, наповнених південним і морським колоритом. Є серед есеїв збірки і спеціально присвячені Одесі та її людям. Так, наприклад, власне пояснення „одеського міфу” подається в україномовному есеї „Одеський синдром”,

16 В. В. Савчук, *Топологическая рефлексия*, Москва 2012, s. 142.

17 Tamże, s. 158.

в якому автор дає оригінальне трактування цього феномену, більшою мірою створеного за межами Одеси. Але міф осмислюється і крізь призму власної свідомості письменника й одесита, відтак висновки, створені есеїстом про цей міф, були б неможливими в іншому регіоні і в інших історико-географічних реаліях. Зокрема, автор пише:

> Міф полягає, насамперед, у тому, що Одеса – абсолютно особливе місто, чужорідне тіло, кістка в горлі будь-якої держави, у складі якої б вона перебувала. Порто-франко, вільна зона (але зона!) – ось неосяжна мрія міста, минуле, яке вислизнуло назавжди. Одесити – братство, одна сім'я, незалежно від національності, релігії та ін. Можна сказати – Одеса, як Арбат у Окуджави – моя батьківщина, моя релігія[18].

„Одеські есеї" Б. Херсонського щедро наповнені автобіографічним струменем: розповіді про навчання, медичну й літературну практику, важливі зустрічі й знайомство з певними людьми та творами, дотичними до південного міста. Пишучи про болючі проблеми сьогодення, митець по-одеськи уникає категоричності, намагаючись назвати всі максимально можливі „за" й „проти" в складних ситуаціях. Це прочитується у більшості позицій, осмислюваних автором, навіть у позиціюванні себе як українського-російського-єврейського поета: уникаючи прямої відповіді, до якої з літератур автор себе зараховує, він обмежується лише лаконічним „кров визначає рівень літературних досягнень"[19] та міркуваннями про хворобливо розвинене відчуття "свого" й "чужого"[20].

На сторінках збірки ми не зустрінемо розлогих, деталізованих описів Одеси. Локації Південної Пальміри нечисленні й тим більше не екзотичні. Однак якщо вони зустрічаються, то постають украй інтимізованими, наповненими свідомістю самого автора, одесита в кількох поколіннях, як-от:

> В тому будинку, де ми жили в Одесі, дійсно розташовувався ЧК. У дворі, де я грав дитиною, розстрілювали. Дія оповідання Бабеля "Фроїм Грач" від-

[18] Z Б. Херсонський, *Клаптикова ковдра*, Київ 2016, s. 214.

[19] Tamże, s. 301.

[20] Tamże, s. 298.

> бувається саме в цьому будинку. На площі Потьомкінців, нині знову – Катеринінській. І я на власні очі бачив передсмертні написи на стінах, коли хлопчиськом десяти-дванадцяти років лазив по підвалах з китайським ліхтариком. Коли кажуть правду, складається враження штучності чи надуманості. Я часто помічав, що не буває приголомшливих надуманих фактів і почуттів: ти ніколи не вигадаєш і не відчуєш таких речей, які показує тобі реальність...[21].

Тут же ми знайдемо традиційні вже для „есею місця" спроби теоретизувати топос як витоки мислення в дусі П. Вайля, що

> існує не тільки дух часу (Zeitgeist), але й дух місця, геній місця. Іноді вони поєднуються (є таке бахтинське слово "хронотоп", воно завжди мені назву якогось стародавнього звіра). Це об'єднання передбачає внутрішню боротьбу не за життя, а за смерть. Стосовно Одеси, то перемогу явно здобув дух місця. Що дивно для такого молодого і легкого міста, як Одеса[22].

Зі сторінок збірки „Клаптикова ковдра" постає Одеса як геокультурний феномен, власне, він і визначає сутність ширшого поняття – „одеського тексту", який „сформований у культурній свідомості відомими літературними творами, що моделюють історично й ментально зумовлені картини одеського світу"[23]. На думку Н. Сподарець, феномен одеського тексту слід ідентифікувати через категорію одеського геокультурного й літературного простору[24]. Його сутність передають топоси й локуси Одеси, картини її історичного минулого, менталітет її мешканців. Самі описи міста при цьому є вторинними: це швидше тло міркувань, певний засіб упорядкування думок і світоустрою. Саме це має місце в збірці „Клаптикова ковдра" Б. Херсонського: тут головним є художньо-інтелектуальний

21 Tamże, s. 339.

22 Tamże, s. 182-183.

23 Н. В. Сподарец, *Литературная топология Одессы в исследованиях краеведов*, [w:] *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, red. naukowa J. Ławski i N. Maliutina, Białystok–Odessa 2016, s. 89.

24 Tamże, s. 96.

досвід переживання проблем Одеси та людей, які її презентують чи з нею асоціюються. Важелями переживання цього досвіду постають складні соціокультурні, міфологічні, політичні, історичні, релігійні, етнічні, мовні тощо інкорпорації міста з понад 200-літньою історією, що й формують ціннісну, смислову призму укладання думок, стають підставою їх ієрархії, засобом організації мислення, базисом створення образів та есем, природа яких культурно-історична, міфологічна та індивідуально-екзистенційна водночас. Вони зрозумілі насамперед вихідцям з цього міста, його „генію", а також усвідомлюються тими, хто хоч раз побував в Одесі. У цьому сенсі варто навести думку про ментальну спорідненість міста й людини П. Вайля: „Зв'язок людини із місцем її мешкання – загадковий, але очевидний. Чи так: незаперечний, але таємничий. Управляє ним відомий ще давнім людям *genius loci*, геній місця, що пов'язує інтелектуальні, духовні, емоційні явища з їх матеріальним середовищем. Для людини нового часу головними є точки докладання і прояву культурних сил з міста. Її вигляд визначається генієм місця"[25].

Отже, „есей місця" стає своєрідною варіацією літературної платформи письменника у топологічному форматі, адже є продовженням словесних пошуків, започаткованих в інших – традиційних для художнього письменства практиках. Його виокремлюють надважливі топографічні акценти, здійснені засобами рефлексії, авторська особиста, закорінена в минуле, прив'язаність до топологічних реалій і певний досвід їх переживання, тяжіння до теоретизації самого явища простору як об'єкта рефлексії, чинника авторської самоідентифікації. „Есей місця" вирізняється стійкою повторюваністю, варіативністю в письменницькій творчості: митець, звернувшись до нього одного разу, потім вдається до таких практик неодноразово за принципом кола чи спіралі, про що свідчать численні збірки есеїстики, в яких митці, як би вони цього не уникали, залишаються геніями одного місця, котре постійно варіюється й модифікується в тотожних дискурсивних практиках, однак не змінюється принципово і тим паче не зникає з поля зору митця.

[25] П. Л. Вайль, *Гений места*, Москва 2006, s. 5.

Literatura

Андрухович Ю., *Дезорієнтація на місцевості*, Івано-Франківськ 2006.

Вайль П. Л., *Гений места*, Москва 2006.

Грищенко О., *Ландшафтні експерименти Тараса Прохаська: від мініатюри до геокомплексу*, „Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)" 2016, № 2 (18).

Гундорова Т. І., *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм*, Вид. 2-е, випр. і доп., Київ 2013.

Лучук І., *Сумніви сорокалітнього*, Тернопіль 2008.

Прохасько Т., *Одної і тої самої*, Чернівці 2013.

Процюк С., *Есеїстика*, Київ 2014.

Савчук В. В., *Топологическая рефлексия*, Москва 2012.

Соболев Д., *„Топофилия": культурная география как жанр современной художественной прозы*, „Международный журнал исследований культуры" 2011, № 4(5).

Сподарец Н. В., *Литературная топология Одессы в исследованиях краеведов*, [в:] *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, ред. J. Ławski, N. Maliutina, Białystok–Odessa 2016.

Херсонський Б., *Клаптикова ковдра*, Київ 2016.

Bibliografia

Andrukhovych YU., *Dezoriyentatsiya na mistsevosti*, Ivano-Frankivs'k 2006.

Hryshchenko O., *Landshaftni eksperymenty Tarasa Prokhas'ka: vid miniatyury do heokompleksu*, „Naukovyy visnyk MNU imeni V. O. Sukhomlyns'koho. Filolohichni nauky (literaturoznavstvo)" 2016, № 2 (18).

Hundorova T. I., *Pislyachornobyl's'ka biblioteka. Ukrayins'kyy literaturnyy postmodernizm*, Vyd. 2-e, vypr. i dop., Kyyiv 2013.

Khersons'kiy B., *Klaptikova kovdra*, Kiïv 2016.

Luchuk I., *Sumnivy sorokalitn'oho*, Ternopil' 2008.

Prokhas'ko T., *Odnoyi i toyi samoyi*, Chernivtsi 2013.

Protsyuk S., *Yeseïstika*, Kiïv 2014.

Savchuk V. V., *Topologicheskaya refleksiya*, Moskva 2012.

Sobolev D., *„Topofiliya": kul'turnaya geografiya kak zhanr sovremennoy khudozhestvennoy prozy*, „Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury" 2011, № 4(5).

Spodarets N. V., *Literaturnaya topologiya Odessy v issledovaniyakh krayevedov*, [w:] *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, red. J. Ławski, N. Maliutina, Białystok–Odessa 2016.

Vayl' P. L., *Henyy mesta*, Moskva 2006.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.530
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Olga Iakovlieva*
Odeski Narodowy Uniwersytet im. Ilji Miecznikowa, Ukraina
https://orcid.org/0000-0001-7686-7637

Авторские коннотации в символических значениях онимов в текстах современных одесских поэтов

Author's meaning to the symbolic values of onyms in the texts of modern Odessa poets

Abstract: The article deals with the problem of the lexical meaning of the word in the broadest sense. Today, linguists distinguish lexicographic meaning, psychologically real, associative, conceptual and symbolic meaning of the word. Proper names have the so-called noun meaning. The symbolic meaning in onyms depends on extralinguistic factors. Most often, onyms with symbolic meaning are used in poetic texts, because firstly, they are distillations of specific concepts, and secondly, an author's meaning that express emotional-evaluative relationships that can be added to them. In the poetic texts of modern Odessa authors most frequently were mythonyms with symbolic meaning (72% of the total number of analyzed texts), secondly biblical expressions (24%), and proper names of famous per-

* Olga Iakovlieva – dr hab., profesor Katedry Lingwistyki Ogólnej i Słowiańskiej Odeskiego Narodowego Uniwersytetu im. I. Miecznikowa (Ukraina). Autorka ponad stu opublikowanych prac, w tym monografii *Обрядовий дискурс у системі національної лінгвоментальності* (Odessa 2014).

sonalities (4%) were third place. Author's meaning was expressed, as a rule, with a positive assessment; emotions of irony, self-irony, and sense of humor.

Keywords: lexical meaning of a word, onymic meaning, symbolic meaning, mythonyms, biblical expressions.

Проблема, связанная с понятием «***значение»*** в широком смысле слова была и остается в центре внимания не только лингвистов, но и психологов, философов, логиков, литературоведов и т. д. В лингвистике еще в XIX в. выделилась как самостоятельная дисциплина наука *семасиология,* или *лингвистическая семантика*. История развития научной мысли в рамках этой дисциплины представлена у Е. Селивановой[1]. Среди множества заданий современной семасиологии, актуальным является анализ особенностей индивидуальных смыслов, а также особенностей их функционирования[2], что и стало **объектом** данного исследования. **Целью** статьи было описание символических значений в именах собственных, а также анализ авторских коннотаций, которые эксплицировал контекст поэтического произведения.

В начале прошлого века было выделено шестнадцать дефиниций «значения», сейчас, естественно, их намного больше, и даже сформулированы причины отсутствия общепринятого понимания данного термина. Актуальным в лингвистике является и разграничение понятий «***значение»*** и «***смысл»***. Отличие между ними, в частности, и в том, что значение того или иного языкового знака ограничено, а смысл – безграничный. Именно смысл, по мнению Е. Селивановой, отличается личностным информационным дополнением, которое формируется в сознании отдельного человека в результате его жизненного опыта и жизнедеятельности[3].

Учитывая, что именно «значение» является объектом лингвистической семантики, мы в своей работе отдаем предпочтение этому термину.

1 О. О. Селіванова, *Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми*, Полтава 2008, s. 70.

2 Tamże, s.72.

3 Tamże, s. 80-85.

У Е. Селивановой в «Лингвистической энциклопедии», где автор цитирует определения и мнения разных ученых по поводу значения, можно прочесть следующее: значение слов – это не мертвые насекомые, которых можно прикрепить булавками, а живые неуловимые бабочки, которые кружат рядом с нами, или рыбы, которые выскальзывают из рук, когда кажется, что мы их уже поймали[4].

Изучению «значения» российские лингвисты уделяют особое внимание[5]. Интересны, например, мысли И. Стернина, который анализирует особенности «значения» в рамках коммуникативной лингвистики. Для нас важна, в первую очередь, мысль ученого о **нелимитируемости** «значения», что связано с постоянным изменением самой отражаемой в «значении» действительности и что приводит к изменению ее отражения в сознании[6]. Следует всегда помнить, что такое «значение» – это всего лишь часть «значения»: „Ближайшее значение, таким образом, не особое, самостоятельное значение, противостоящее некоторому особому дальнейшему значению, а общеизвестная часть всего целостного значения"[7].

Во-вторых, как справедливо замечает И. Стернин, лингвистику интересуют только языковые знания о мире, хранящиеся в значениях слов, и именно эти знания она изучает. Вопрос же о формах существования знания о мире в сознании человека, строго говоря, лежит вне компетенции языкознания. Однако существует разница между языковым знанием коллектива и языковым знанием индивида. Дело в том, что языковое знание о мире, выраженное в компонентах значений слов, по мере уменьшения степени общеизвестности этих компонентов постепенно переходит в групповое, затем в индивидуальное знание о мире, т. е. становится необщеязыковым[8]. Иными словами, переход от общеизвестного значения к индивидуальному можно назвать свертыванием или сужением значения. Так произошло со значением мифонимов, которые были общеизвестны

4 Taż, *Лінгвістична енциклопедія*, Полтава 2010, s. 186.

5 Например, об этом больше можно прочесть здесь: И. А. Стернин, *Лексическое значение слова в речи*, Воронеж 1985, s. 16.

6 Tamże.

7 Tamże.

8 Tamże, s. 25.

в XVIII–XIX вв. вследствие увлечения мифологией грамотными людьми как в Европе, так и в России; а в XX в. такие значения стали сугубо индивидуальными, т. е. известными узкому кругу специалистов.

Помня мысль И. Стернина о нелимитируемости значения, можно утверждать, что значению присущ и процесс, обратный свертыванию, т. е. развертывание, расширение, когда мы говорим об авторских коннотациях в рамках того или иного значения. Здесь имеется в виду коннотативный макрокомпонент значения, который включает такие семантические компоненты, как „оценка" и „эмоция"[9], т.е. авторская оценка и авторская эмоция. Они могут быть узуальными и окказиональными, последние ярко проявляются в коммуникативных актах или авторских контекстах[10].

Одесский лингвист Н. Сапрыгина исследовала авторскую семантизацию в художественном тексте на материале произведений К. Паустовского и М. Булгакова, описала „психологическую структуру «значения»"[11]; проанализировала в рамках психолингвистики особенности коммуникации автора и читателя.

Понятие «значение слова» не менее актуально и для литературоведения. Здесь внимание уделяется семантическим преобразованиям, трансформациям, которые ведут к появлению переносных значений, т. е. различных тропов, что важно для анализа языка текстов художественной литературы. Помимо переносных значений, в литературоведении актуально и понятие „образное употребление слова", которое также связано с семантическими преобразованиями и требует специальной интерпретации. Однако и переносные значения, и образная семантика не утрачивают связь с прямым значением слова[12].

Напомним, что в современной лингвистике выделяют такие значения, как **лексикографическое** (оно, как правило, меньше реального значения, существующего в сознании носителей языка); **психологически реальное значение**, которое предполагает описание всех контекстов с данным

9 Tamże, s. 55.

10 Tamże, s. 56.

11 Н. В. Сапрыгина, *Авторская семантизация в художественном тексте*, Одесса 1996.

12 *Літературознавчий словник-довідник*, Київ 2007, s. 285.

словом (на практике это невозможно); это же значение может выявляться экспериментальным путем, т. е. комплексом психолингвистических экспериментов со словом[13]. Важны **ассоциативные, концептуальные** и **символические значения,** а также типология значения[14].

Долгое время не утихают споры между лингвистами, во-первых, по поводу наличия в именах собственных лексического значения, и, во-вторых, выражают ли онимы понятия. В дискуссии принимали участие как именитые ученые (В. Гак, Ю. Карпенко, М. Никитин, Ю. Степанов и др.), так и начинающие лингвисты. Обзор различных точек зрения по данным вопросам представлен в работах Г.Р. Ганиевой[15] и Н. В. Денисова[16].

Современные справочные издания сообщают, что собственное имя имеет так называемое *онимное значение,* которое указывает на соотнесенность с конкретным референтом (человеком, местом, животным, астрономическим объектом и т.д.), а также это значение включает компонент известности имени, стилистическую, эмотивную, эстетическую информацию и ценностные ориентации[17].

Значение онимов обусловлено и тем, что наши предки считали имя собственное частью самого человека; верили, что с помощью манипуляций с именами можно было магически влиять и на носителя имени. Наличие символического значения или проявление символической функции слова, в том числе и онима, напрямую зависит от экстралингвальных факторов. Прежде всего, имеется в виду место и роль человека с конкретным именем в мировой или национальной истории.

Важными для представленного исследования будут идеи известного ономаста, основателя ономастической школы в ОНУ им. И. И. Меч-

[13] И. А. Стернин, *Значение и контекст: сходства и различия*, [w:] *Общение. Языковое сознание. Межкультурная коммуникация. Сб. статей*, Калуга 2005, s. 135-143.

[14] М. В. Никитин, *Основания когнитивной семантики*, СПб. 2003, s. 86.

[15] Г. Р. Ганиева, *Определение значения имени собственного*, [w:] www.ff.unipo.sk/jak/9_2012/ganieva.pdf [dostęp: 01.07.2020 r.].

[16] Н. В. Денисов, *К вопросу о значении имени собственного в современной лингвистике*, [w:] „Молодой ученый" 2015, № 8, s. 116-118. Zob. https://moluch.ru/archive/88/17175/ [dostęp: 01.07.2020 r.].

[17] О. О. Селіванова, *Лінгвістична енциклопедія*, Полтава 2010, s. 68.

никова, членкора Украинской академии наук Ю. Карпенко. В рамках исследований по литературной ономастике ученый писал: «Что бы ни говорили о семантике имени собственного (она есть или её не существует) – это чистое теоретизирование, на самом деле имя собственное вмещает неизмеримый, огромный объем информации – нужно только увидеть эту информацию самому и суметь передать ее читателю. Возможно, не существует более благодарного языкового материала для художественно-стилистического использования, чем имена собственные»[18].

Подтверждением того, что имена собственные имеют значение, которое не должно исчезать из поля зрения лингвистов, является тот факт, что они генетически и функционально связаны с именами нарицательными. В основе генетического родства лежит общее значение предметности, а функциональная общность проявляется в использовании имен собственных и нарицательных для называния предметов. Именно такая общность имен является фундаментальной основой и делает возможным переход нарицательных имен в собственные и наоборот – переход онимов в апеллятивы[19].

Следует отметить, что значение онимов, используемых авторами в контексте поэтических произведений, как правило, является символическим значением. Последнее – это продукт образно-чувственного восприятия мира, образного типа мышления, в той или иной степени присущего всем людям, в особенности представителям творческих профессий: поэтам, писателям, художникам, музыкантам и т. д.

Считаем, что в лингвистике следует говорить именно о символическом значении, а не о символе как таковом. Во-первых, символ – трансдисциплинарный многозначный термин, которым интересовались с времен Аристотеля. Во-вторых, как следует из сказанного ранее, актуальным для науки о языке является именно «значение» как основной объект лингвистической семантики. И в-третьих, авторские коннотации

[18] Ю. О. Карпенко, *Про літературну ономастику: Міркування на базі твору Ліни Костенко «Коротко – як діагноз»*, [w:] *Linguistica slavica. Ювілейний збірник на пошану Ірини Михайлівни Железняк*, Київ 2002, s. 75.

[19] О. Яковлева, *Переход собственных имен в нарицательные. К проблеме лексико-семантического способа образования существительных русского языка XI-XX вв.:* автореф. дис. ... канд.филол. наук, Одесса 1990, s. 4.

часто появляются именно в символических значениях онимов, которые авторы часто используют в поэтических текстах.

Среди одесских поэтов в этом плане выделяются стихи Риты Бальминой. Например, стихотворение «**Моя Одесса**»:

Ту мою Одессу детства,
доживавшую на идиш,
выживая не по средствам,
лишь во сне теперь увидишь.

Там с балкона – стрелы кранов,
кораблей заморских трубы.
Порт рычит Левиафаном,
в рупор матерится грубо..."[20]

Левиафан: 1) в Библии – огромное морское чудовище; 2) нечто огромное, чудовищное[21]. Авторские коннотации в данном контексте связаны со звуками, которые издает чудовище. Эти звуки в реальном мире никто не слышал, однако воображение поэтессы представляет их как звуки скрежета металла и грохота погрузки больших контейнеров, труб и тому подобного, с чем работали краны в Одесском морском порту советских времен.

В тексте стихотворения «Воспоминание» есть строки:

Бабуля заварила чай, а папа смотрит телевизор...,
а мама шьет, кляня иглу..., а я с уроками вожусь...
Обычный вечер как всегда темнеет, исчезая в Лете,
чтоб сквозь года и города со мной скитаться по планете[22].

В древнегреческой мифологии Лета – река забвения в подземном царстве, вода которой заставляла души умерших забыть жизнь на зем-

[20] Zob. http://odesskiy.com/poeticheskaya-stranitsa/ [dostęp: 01.07.2020 r.].

[21] *Словарь иностранных слов*, Москва 1987, s. 273.

[22] Zob. http://odesskiy.com/poeticheskaya-stranitsa/ [dostęp: 01.07.2020 r.].

ле, все прошлое; 2) переносное значение: кануть в Лету – быть забытым, бесследно исчезнуть[23]. Автор, играя омоформами *Лета* и *лето*, передает чувство ностальгии по детству, которое безвозвратно ушло.

В этом же стихотворении мы выделили еще один контекст:

На втором клопов морили,
Гольц нажрался, как скотина...
В небеса – хвалой Марии –
Ангел звука Робертино.

Мария – Матерь Божия. Робертино Лоретти (род. 1946 г.) стал „звездным ребенком", благодаря уникальному голосу, исполнил композицию „Аве Мария". Противопоставление обыденного (клопы, пьяный сосед по комуналке) и высокого искусства („Аве Мария" в исполнении Р. Лоретти) помогают автору передать атмосферу одесских двориков.

В стихотворении «Орфей» читаем:

Ты прошел сквозь меня, как Орфей сквозь зеркальную гладь,
в преисподнюю безлюдья, к покойным своим Эвридикам.
Мне осталось осколками скользкий твой путь устилать,
отражая лишь миф о тебе в искажении диком[24].

Орфей – в древнегреческой мифологии – певец, пение которого очаровывало людей, диких зверей, деревья, скалы и реки.

Эвридика – в древнегреческой мифологии одна из дриад (лесные нимфы), жена Орфея. Она умерла от укуса змеи. Орфей проник в царство мертвых, чтобы вернуть любимую, но выводя Эвридику оттуда, оглянулся, и она осталась в подземном мире навсегда. В контексте стихотворения с помощью коннотаций в символических значениях онимов передается боль неразделенной любви.

Таким образом, на основании нескольких текстов поэтических произведений Риты Бальминой, можно утверждать, что автор широко

23 *Словарь иностранных слов*, Москва 1987, s. 276.

24 Zob. http://odesskiy.com/poeticheskaya-stranitsa/ [dostęp: 01.07.2020 r.].

использует библеизмы, мифонимы, а также имена известных людей, которые приобрели символическое значение. По нашим наблюдениям (всего было проанализировано 23 стихотворных текста поэтессы), наиболее частотными являются мифонимы (87 %); на втором месте оказались библеизмы (12 %) и меньше всего было имен собственных известных людей, которые со временем приобрели символическое значение (1 %).

Интересны в плане авторских коннотаций и тексты Ирины Дубровской. В тексте «Базарный день. Одесская поэма» читаем:

Юг как юг: морская гавань,
торг, мышиная возня...
***Цезарь** тут плебею равен,*
и базар в начале дня...[25]

Одним из самых известных правителей, кто был при власти в древнем Риме, является Гай Юлий Цезарь – римский полководец, император. Это имя имеет и символическое значение: человек, наделенный властью; тот, кто смотрит свысока на основную массу людей, которых в данном контексте автор называет плебеями. Символическое значение имени собственного и коннотативный оценочный компонент помогают автору провести параллель между Древним Римом и Одессой в летнее время, когда город переполнен и местными, и гостями.

У Бориса Бродавко есть «Ода рыбачке Соне»:

*Ах, одесские **Венеры**, не воспетые Гомером,*
ни Вергилием, ни Дантом, никаким другим талантом!
*Но зато своим величьем вы затмили **Беатриче**,*
*да и **Лауре**, пожалуй, ваших чар недоставало...*
Вы милы и вы открыты – без кокетства и фасона.
*Не случайно одесситки все в душе – **рыбачки Сони**[26].*

[25] Tamże.

[26] Tamże.

Мифоним Венера – богиня любви и красоты, – благодаря всеобщей известности и частоте использования, можно считать именем нарицательным, о чем свидетельствует и форма множественного числа в авторском контексте. Беатриче Портинаре приобрела известность как первая платоническая любовь Данте; данное имя имеет символическое значение: образ идеальной женщины. Лаура, – как известно, – это возлюбленная Франческо Петрарки. Любовь к ней была также платонической, именно поэтому данный оним имеет аналогичное символическое значение идеальной неземной по своей красоте женщины. Рыбачка Соня стала известной, благодаря советскому фильму „Два бойца" (1943 г.), для которого и была написана песня „Шаланды, полные кефали…", где ее исполнил Марк Бернес. Словосочетание „рыбачка Соня" приобрела символическое значение смелой одесской девушки, которая выходила в море рыбачить, ни в чем е уступая мужчинам. Она обратила внимание на знаменитого Костю-рыбака, первая заговорила с ним, и знакомство закончилось свадьбой. Использование данных имен собственных в контексте стихотворения связано с коннотациями, которые передают авторскую иронию.

Борис Барский – известный актер-комик, режиссер, поэт. Его «Лирические стихотворения о любви к разнообразным женщинам» полны иронии, самоиронии, одесского юмора. В этих текстах имена собственные, в основном мифонимы, приобретают несвойственные им коннотации не только иронии, но и явной насмешки:

> *Начинаю в сотый раз вспоминать опять сначала,*
> *как пленительно у вас в животе вино урчало.*
> *Словно **Муза** и **Пегас**, ночью с вами мы резвились,*
> *и божественно у вас в темноте глаза светились*[27].

Муза – в древнегреческой мифологии каждая из 9 богинь, покровительниц поэзии, искусств и наук; источник поэтического вдохновения.

Пегас – в древнегреческой мифологии – крылатый конь Зевса, от удара копыта которого забил чудесный источник, дающий вдохновение поэтам.

[27] Tamże.

Следующий контекст:

Вы – глаза, я – глаз сетчатка,
вы – гроза, а я взрывчатка,
вы – ботинок, я – нога,
я – рука, а вы – перчатка,
я – монетка, вы – копилка,
вы – розетка, а я – вилка,
вы – стандарт, я – эталон,
*вы – **Союз**, я – **Аполлон**:*
мы так долго друг другом любуемся,
так когда ж мы, наконец, состыкуемся?

Программа „Союз – Аполлон" („Аполлон" – „Союз") или „рукопожатие в космосе" – это экспериментальная программа совместного космического полета советского космического корабля „Союз-19" и американского космического корабля „Аполлон". Полет и стыковка были осуществлены в 1975 г., и это событие получило широкую огласку в советских СМИ. Б. Барский наделяет авторской иронией и само событие, и онимы – названия космических кораблей, которые символизируют дружбу и сотрудничество между СССР и США, чего в реальной жизни практически не было, а были годы холодной войны и соперничества.

Еще одно четверостишье:

Ты простить себя молила,
наслаждаясь мною в профиль.
Что бы ты ни говорила,
*я в постели – **Мефистофель**.*

Имя собственное ***Мефистофель*** – в христианской демонологии – один из семи дьяволов. Оним стал широко известным после появления трагедии Гете «Фауст»; имя приобрело значение сатаны, адского искусителя в духовном плане. Б. Барский использует символическое значение данного имени для характеристики сексуальных отношений с авторской самоиронией.

Проведенный анализ поэтических текстов позволяет сделать следующие выводы: во-первых, общеизвестные имена собственные (мифонимы, библеизмы, имена исторических личностей, героев мировой литературы и т.д.), как правило, имеют символическое значение; во-вторых, имена исторических лиц, певцов и актеров приобретают символическое значение, благодаря экстралингвальным факторам. В авторских текстах, чаще – поэтических, онимы используются как конденсаты того или иного символического значения, в котором присутствует и коннотативный компонент. Последний выражает эмоционально-оценочное отношение автора к денотату слова или может содержать другую дополнительную информацию. В стихотворениях одесских авторов частотными являются мифонимы, а коннотации выражают положительную оценку, иронию, самоиронию и, как правило, знаменитый одесский юмор.

Literatura

Ганиева Г.Р., *Определение значения имени собственного*, [в:] Режим доступа www.ff.unipo.sk/jak/9_2012/ganieva.pdf [dostęp: 01.07.2020 r.].

Денисов Н. В., *К вопросу о значении имени собственного в современной лингвистике*, [в:] „Молодой ученый" 2015, № 8, с. 116-118. Режим доступа https://moluch.ru/archive/88/17175/ [dostęp: 01.07.2020 r.].

Карпенко Ю. О., *Про літературну ономастику: Міркування на базі твору Ліни Костенко «Коротко – як діагноз»*, [в:] *Linguistica slavica. Ювілейний збірник на пошану Ірини Михайлівни Железняк*, Київ 2002, с. 75-83.

Літературознавчий словник-довідник, Київ 2007.

Никитин М. В., *Основания когнитивной семантики*, СПб. 2003.

Поэтическая страница – стихи об Одессе. Режим доступа: http://odesskiy.com/poeticheskaya-stranitsa/ [dostęp: 01.07.2020 r.].

Сапрыгина Н. В., *Авторская семантизация в художественном тексте*, Одесса 1995.

Сапрыгина Н. В., *Психолингвистика художественного текста. Коммуникация автора и читателя*, Одесса 2012.

Селіванова О. О., *Лінгвістична енциклопедія*, Полтава 2010.

Селіванова О. О., *Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми*, Полтава 2008.

Словарь иностранных слов, Москва 1987.

Стернин И. А., *Лексическое значение слова в речи*, Воронеж 1985.

Стернин И. А., *Значение и контекст: сходства и различия*, [в:] *Общение. Языковое сознание. Межкультурная коммуникация. Сборник статей*, Калуга 2005, с. 135-143.

Яковлева О., *Переход собственных имен в нарицательные. К проблеме лексико-семантического способа образования существительных русского языка XI-XX вв.*: автореф. дис. ... канд.филол. наук, Одесса 1990.

Bibliografia

Denysov N. V., *K voprosu o znachenyy ymeny sobstvennoho v sovremennoy lynhvystyke*, „Molodoy uchenyy" 2015, № 8, s. 116-118, [w:] https://moluch.ru/archive/88/17175/ [dostęp: 01.07.2020 r.].

Hanyeva H.R., *Opredelenye znachenyya ymeny sobstvennoho*, [w:] www.ff.unipo.sk/jak/9_2012/ganieva.pdf [dostęp: 01.07.2020 r.].

Karpenko Y. O., *Pro literaturnu onomastyku: Mirkuvannya na bazi tvoru Liny Kostenko «Korotko – yak diahnoz»*, [w:] *Linguistica slavica. Yuvileynyy zbirnyk na poshanu Iryny Mykhaylivny Zheleznyak*, Kyyiv 2002, s. 75-83.

Literaturoznavchyy slovnyk-dovidnyk, Kyyiv 2007.

Nykytyn M. V., *Osnovanyya kohnytyvnoy semantyky*, SPb. 2003.

Poétycheskaya stranytsa – stykhy ob Odesse, [w:] http://odesskiy.com/poeticheskaya-stranitsa/ [dostęp: 01.07.2020 r.].

Saprygina N. V., *Avtorskaya semantizatsiya v khudozhestvennom tekste*, Odessa 1995.

Saprygina N. V., *Psikholingvistika khudozhestvennogo teksta. Kommunikatsiya avtora i chitatelya*, Odessa 2012.

Selívanova O. O., *Língvístichna yentsiklopedíya*, Poltava 2010.

Selívanova O. O., *Suchasna língvístika: napryami ta problemi*, Poltava 2008.

Slovar' inostrannykh slov, Moskva 1987.

Sternin I. A., *Leksicheskoye znacheniye slova v rechi*, Voronezh 1985.

Sternin I. A., *Znacheniye i kontekst: skhodstva i razlichiya*, [w:] *Obshcheniye. Yazykovoye soznaniye. Mezhkul'turnaya kommunikatsiya. Sbornik statey*, Kaluga 2005, s. 135-143.

Iakovlieva O., *Perekhod sobstvennykh imen v naritsatel'nyye. K probleme leksiko-semanticheskogo sposoba obrazovaniya sushchestvitel'nykh russkogo yazyka XI–XX vv.*: avtoref. dis. ... kand.filol. nauk, Odessa 1990.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.536
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Nadezhda Spodarets*
Odeski Narodowy Uniwersytet im. Ilji Miecznikowa, Ukraina
https://orcid.org/0000-0001-8098-7455

Одесская эйкумена как топос идентичности в романе Ванды Мазур *Деньги*

Odessa's ecumene as a location of identity in Vanda Mazur's novel *Money*

Abstract: The article analyses the image of Odessa's Ecumene in Vanda Mazur's novel "Money" as a factor of anthropic identity. It is noted that the spatial location in the novel are conceptualized not so much in an aspect of the ethnic factor, but rather the existential-ontological and mythopoetical one. The spatial topic of the novel, with all the obvious signs of non-fiction (location of France, North Africa, Ukraine, Odessa, etc.), is characterized by symbolic meanings and archetypal codes. It corresponds to the poetics of ambiguity with such examples as "south of Ukraine", "southern city", and the people of which made it possible to create Odessa's Ecumene. But the reader is not immediately told which southern city is being described. Only during the course of the

* Nadezhda Spodarets – profesor literaturoznawstwa na Odeskim Uniwersytecie Narodowym im. Ilji Miecznikowa. Zainteresowania badawcze: historia literatury rosyjskiej „srebrnego wieku", metodologia śledzenia wiedzy literackiej pisarzy, literatura XX wieku. Autorka monografii *Modernizm srebrnego wieku: identyfikacja literacka* (Odessa 2017).

narrative is the image of the place specified by the location of Odessa and the Odessa region. The semantic field of these concepts expands to meanings containing the mental state of the entire Ukrainian ethnic group in times of existential and civilizational upheaval. The text formation strategy – between fiction and non-fiction – comes into fruition in the novel by combining the discourses of vision, reflection and credible spatial locations. According to this, the toponyms' sphere in the created literary pictures of the Ecumene's world is not limited to function a sign of a real place, but is adorned with symbolic meanings. Obviously, the artistic anthropology of Vanda Mazur's novel "Money" correlates with the concepts of postcolonial studies on overcoming Eurocentrism and ethnocentrism, against a background of approving of the ideas of environmental and cultural ecumenism. The concepts of Odessa and the Odessa region within the borders of the artistic world of the novel are articulated as axiologically significant in affirming the transcultural identity of the characters.

Keywords: Vanda Mazur's novel "Money", Odessa's Ecumene, spatial topoi, artistic anthropology, transcultural identity.

Роман Ванды Мазур «Деньги» издан в начале 2019 года[1]. Автор определила жанр произведения как роман-океан. Эта метафорическая номинация соответствует постмодерной стратегии его текстообразования.

Жанровая модель романа сформирована в отношениях притяжения и отталкивания с жанровыми протокодами предшествующих и современных литературных произведений. Отмечаем структурные компоненты утопии и антиутопии, мениппеи и средневековой мистерии, мифов (о сотворении цивилизации и др.), дневников, писем, эссе, документальной очеркистики, объявлений, поэтических и драматических текстов. И это многообразие дискурсивных форматов концептуально и художественно оправдано в структуре целого, что становится очевидно при прочтении текста всего произведения. Повторяемость (цикличность) ряда мотивно-

[1] В. Мазур, *Деньги: роман-океан*, Харьков 2019, 445 s.

образных компонентов (образа Другого, лестницы, библиотеки, мотивов языка, музыки, любви–нелюбви, рая на земле и др.) и сюжетных ситуаций (инкарнации, праздника, катастрофы и др.), отвечающих статусу архетипических и мифогенных, позволяет поднять вопрос и о признаках авторского неомифа.

Закономерно, что в такой семантически емкой структуре художественного мира романа констатируем масштабность проблемно-тематических комплексов, актуализированных в процессе повествования. Они характеризуются геополитической и экзистенциально-экологической направленностью, при этом их концептуализация исходит из принципа преодоления одномерных оценок и неорелятивизма, что коррелирует с постмодерной эпистемологией.

Но мастерство Ванды Мазур как романиста проявилось не в том, чтобы поставить проблемы. Автор приобщает нас к художественно увлекательному поиску их осмысления в контексте развертывания бытийных картин, отношений адептов и оппонентов эйкуменной социально-культурной утопии, формально мотивированной переосмыслением экзистенциальной ценности денег.

В основу фабулы романа положена история замысла, воплощения и краха утопической территориально-цивилизационной автономии, получившей название Эйкумена. Сюжетосложение и архитектоника произведения подчинены принципу постмодерной деконструкции причинно-следственной линии повествования и традиционной романной моноформатности дискурсов и жанров.

Скрепой же разноплановых повествовательных форматов и дискурсов в тексте стал архетипический сюжет инкарнации, поиска личностной идентичности. В такой циклично развернутый сюжет включены центральные герои – представители разных цивилизаций и этносов.

Показательно, что в этом процессе для ряда персонажей именно юг Украины, одесский регион оказался местом силы, фактором ментальной инкарнации. Здесь, по авторской концепции, и могла сформироваться эйкуменская цивилизация как полиэтническое территориально-хозяйственное единство, первоначально номинированное его адептами „княжеством", а в интерпретации Скорри – идеолога и гражданского лидера Эйкумены – воплощение „рая на земле".

История возникновения утопической Эйкумены представлена в романе на страницах дневника Скорри – француза, который был командирован на юг Украины еще за несколько лет до краха Первого Виртуального банка, спровоцировавшего глобальную экономическую катастрофу. В одесском регионе Скорри представлял „организацию, консультирующую правительства развивающихся стран, имплементируя европейское законодательство"[2].

Его дневник включен в повествование как третья глава книги, состоящей из семи глав. Дневник начал писать еще мальчик, обративший наше внимание на свое имя Арно, данное родителями. Детские впечатления жизни в семье отца – французского банкира, ситуации предательства и лжи школьных друзей, история любви и отчуждение в отношениях с женой, университет, работа в банке отца и дружба с сестрой Эльзой – все эти события представлены в контексте показательных хронотопических уточнений ко всем главкам дневника: 20-й, 15, 14, 12, 9, 7, 3, 2, 1 год до рождения Эйкумены. Аналитика событий, оценки, рефлексии, диалоги в тексте дневника так или иначе обосновывают (начиная с детских лет) миссию Арно как Стражника, идентичность которой в полной мере проявилась только в бытность Эйкумены (отсюда и оправдание его нового имени Скорри).

Первые полтора года деятельности в южном регионе Украины он ощущал себя ментально Другим, но стремящимся постичь феномен украинского мира и украинской души:

> […] я лишь сидел на заседаниях горсоветов, круглых столов, дискуссионных клубов, на исписанных креслах троллейбусов, конференц-залов и ресторанов, за партами школьных классов и университетов, стоял в очередях и лежал на пляжах – и все слушал, слушал, слушал…[3].

Скорри надеялся, что опыт общения даст: „доступ к содержимому украинской души, заставляющей человека поступать совсем не так, как он

[2] Tamże, s. 179.

[3] Tamże.

озвучивает", обобщая: „Мне, стражу порядка, судьба присудила высшую меру наказания – понять людей, ежесекундно преступающих закон"[4].

В его дневнике эмоциональная рефлексия украинского опыта сменялась рациональной аналитикой европейца, но пазлы долго не сходились. Он чувствовал себя инородным в границах этой непредсказуемой украинской цивилизации.

Фактором изменения отношений Скорри к Украине и с украинцами стало не столько крушение Всемирного виртуального банка и тотальное банкротство местного населения. Это, скорее, фактор изменения самосознания украинцев. Скорри поразила реакция многих из них на экзистенциальные вызовы, граничащие с утратой материального базиса существования, государственности и социальной идентичности. Он констатировал:

> Украинцы великая в своей непостижимости нация, не дожидаясь мифического благополучия, уже с месяц как покинули город и с оружием в руках отвоевали у крупных фермеров плодородные земли. „Зачем нам деньги?" благоразумно решил этот народ, не успевший порвать связь с земледелием. Вся страна в каком-то вдохновенном, инстинктивном порыве перешла на дохристианский бартер[5].

В ситуации, когда

> две трети жителей городов (имеется в виду городов мира – Н.С.), а это почти миллиард..., вдумайтесь миллиард здоровых, полноценных физически людей заползли обратно в свои норы-квартиры, апартаменты, особняки, не только свои, но и чужие, и остались там умирать, дожевывая комнатные растения[6],

многие одесситы поражали готовностью возвратиться к земле, проявляя коллективную волю возродить натуральное хозяйство, реанимируя

4 Tamże, s. 180.

5 Tamże, s. 184.

6 Tamże, s. 195.

забытые социальные модели времен Средневековья. Эта часть населения и составила костяк «княжества», обосновавшегося в степях одесской области и получившего название Эйкумена.

Скорри констатирует:

> Безусловно, я понимал, что в мире происходят более цивилизационные процессы. Мы затерялись не только в степной глухомани, но и в системах управления обществом, сочетая неолит с демократией и монархией, и в технологиях, производя подковы для лошадей с использованием солнечной энергии, но мало-помалу мы действительно стали походить на государство, хотя было и ощущение недолговечности и даже нереальности происходящего[7].

Эйкуменский мир постепенно обретал признаки государсвенности: был сформирован новый этический кодекс, построенный на приоритетах коллектива, по которому, например, „упразднили институт брака, поскольку случайные связи приводили к увеличению рождаемости гораздо эффективнее".

Показательным стало и „преследование за насилие вне зависимости от гендерной принадлежности"[8].

Самое главное – был создан эйкуменский язык. Скорри руководствовался убеждением: „…новый уклад легче всего заходит через новый язык… Если бы я создавал язык сам, – рассуждал он, – черта с два бы получился живой организм"[9].

Изобрела же, как пишет Скорри, эйкуменский язык, преподаватель французского языка Вира Заремба, которая отличалась особой „чувствительностью" к миру:

> Ее умение переводить на язык слов малейший шелест травы, подергивание кошачьих усов или храп из соседнего дома влюбляло в нее саму

7 Tamże, s. 186.

8 Tamże, s. 187.

9 Tamże, s. 204.

и в ее предмет (французский язык, естественно) малышню и отпугивало взрослых[10].

Исходя из принципа органики наименования, звучания и функции, Вира приступила к особой миссии – написанию учебника эйкуменского языка. Скорри как идеолог и организатор этого процесса, добывал для нее книги в университетской библиотеке полумертвого города (речь идет о действующей библиотеке Одесского национального университета имени И.И. Мечникова). Большим потрясением для Скорри было то, что библиотеку: „не просто охраняли. Она работала! В читальных залах сидели люди всех возрастов, читали и даже делали записи, как будто никакой всемирной финансовой катастрофы и в помине не было"[11].

Месячная работа над словарями и учебниками по санскриту, русскому, украинскому, французскому, болгарскому языку и сравнительному языкознанию – и Вира Заремба создала эйкуменский язык и написала по нему учебник, ментально объединивший многих представителей разных этнических групп, проживавших в Одессе и Одесской области, которые и стали народом Эйкумены.

Скорри фиксирует у населения юга Украины не только созидательные, но и деструктивные интенции, ставшие очевидными в столкновениях с жителями еще одного „княжества" – Серединовки. Промысел серединовцев – разбой и воровство, с чем приходилось сталкиваться эйкуменцам. Но Скорри не идеализирует последних. Удивляясь, с „какой готовностью… народ откликался на нововведение", он отмечает и неистребимость греховных интенций человека: „И я поразился, как люди охотно закрывают глаза на ложь, когда она облачена в пристойную одежду"[12].

Очевидно, что Ванда Мазур, избрав для раскрытия истории Эйкумены форму перволичностного письма Скорри, получила возможность, нарушив иллюзию авторской опосредованности, приобщить читателя к непосредственной рефлексии героя об украинской душе и украинском мире, представленных в ситуациях экзистенциальных вызовов.

10 Tamże, s. 205.

11 Tamże, s. 206.

12 Tamże, s. 188.

Процесс концептуализации украинского мира и украинской души в дневнике Скорри коррелирует с общим принципом письма романа „Деньги": от топографии к онтологии. Отсюда закономерность моделирования бытийных форм идентичности украинского этноса в границах архетипических показателей антиномичности.

Показательна и образная номинация, которой Скорри выражает свое понимание феномена украинской ментальности как состояния детства этноса:

> Я, безуспешно подбиравший аналогии для категорий и параметров, описывающий этот народ, прозрел от простоты решений: достаточно было расписать ограниченный набор произносимых среднестатистической украинской матерью наставлений своему ребенку и распределить их по шкале „хорошо-плохо", и готов портрет целой страны. Страны, в которой взрослого психологического возраста достигли лишь единицы. Я долго жил в стране детей, обманываясь солидным внешним видом и членораздельностью речи[13].

Эти оценки Скорри отвечают позиции западника, о чем в контексте характеристик российского менталитета неоднократно высказался еще Н. Бердяев, констатируя, что для человека западной культуры Россия, как и для русских западников – это не мать, а дитя.

„Молодость" украинского этноса не помешала ему, пережив болезненные трансформации, именно на своей земле обрести новые силы и новое ментальное качество коллективизма, что и покорило западника Скорри.

Полтора года жизни Эйкумены на просторах одесских степей, где природой созданы оптимальные условия сотворения „рая на земле" („сочетание земли, воды и солнца"), стали для Скорри значимыми как в личностном, так и в экзистенциальном становлении. Он обрел новые смыслы и утвердился в чувстве ответственности лидера за каждого эйкуменца, которого не отделял уже от общности „мой народ". Новый этап самосознания героя сопровождался его самоидентификацией с соответствующим именем – Скорри Анатолий Эйкуменский.

[13] Tamże, s. 185.

Антропно-экзистенциальный потенциал одесской Эйкумены Вандой Мазур раскрыт не только на примере ментальных трансформаций Скорри.

В фабульную канву романа включен эпизод визита Эльзы – сестры Скорри в одесскую Эйкумену. На фоне впечатления от натурального молока на ферме, закромов с закрутками, вином и другим провиантом, работы эйкуменской школы и феномена эйкуменского языка, вечернего застолья, на которое: „сбежалось со своей провизией целое село"[14], Эльза укрепилась в правоте своей идеи об ущербности существования человека и человечества, смысл которых определяется денежными эквивалентами.

Ситуация ужина Эльзы с эйкуменцами отнесена Скорри: „не иначе как к свадебному или поминальному"[15] ритуалу, тем самым, определен его сакрально-экзистенциальный статус. К собравшимся Эльза обращалась как к „милым" и „волшебным людям". При всей разнице интеллектуального потенциала с эйкуменцами, которых Эльза воспринимала как „массу", каждый из них стал частью той новой силы, какая укрепила ее отчаяние при констатации новой волны глобальной цивилизационной катастрофы. Вот как это увидел Скорри:

> И ведь умеют же вырулить, переломить в свою сторону – баба Варя тихонько запела, и звуки уносили прочь и Эльзину тоску, и неизвестность будущего, и притихшие мысли – решительно все, что мешало счастливо закончить этот вечер. Второй женский голос, мужская партия на октаву ниже, потом на две – воздух заполнялся пением как трепыханием разноцветных ленточек на ветру, каждый голос был кистью, замальовывающей красками мрачное ноябрьское небо. В нем проступали сквозь облака звезды. Блестящие точки расширялись как будто подлетали к Земле и превращались в лица, миллиарды лиц, блаженно внимающих мелодии. То были предки. Они смотрели на Эльзу и шептали „у каждого свое раньше", „что раньше, то и позже", „танцуй, девочка, танцуй", и она зашелестела одеждой, как яблоня на ветру, и надели ей на шею бусы, и дали в руки колоски, и окружили ее хороводом, и накрыли небосводом прошлого, чтобы растворилась она

[14] Tamże, s. 194.

[15] Tamże.

> под куполом времени и нашла себя счастливой. Я встал в хоровод вместе со всеми, пропустив к Эльзе скрипача, и понеслась звонкая Эльзина душа отскакивать зернышками от танцующих оборотней. Прикасалась сестра к груди каждого снопом, откидывая голову и хохоча во все горло, как ведьма, и узнала она в ту ночь тайны моего народа, но и свои тоже, сокрытые за фальшивыми покрывалами[16].

Процесс инкарнации француженки Эльзы представлен в контексте картин праздника одесских эйкуменцев. И описан он как ритуальное действие посвящения Эльзы, в котором преодолевалась ее этническая идентичность. Концепты Одессы и одесский регион в границах художественного мира романа Ванды Мазур артикулируются как аксиологически значимые в утверждении транскультурной идентичности персонажей. Показательно, что в соответствии с тенденциями гуманитаризации современной эпистемы, пространственные топосы в романе концептуализируются не столько в аспекте этнического фактора, сколько экзистенциально-онтологического и мифопоэтического.

Словами Скорри Ванда Мазур предупреждает читателя, что Эйкумена – это „головой созданная невообразимая реальность"[17]. Поэтому ее пространственная топика, при всей очевидности признаков *non-fiction* (топосы Франции, Северной Африки, Украины, Одессы и др.), наполняется символическими значениями, архетипическими кодами, чему соответствует поэтика многозначности номинаций „Юг Украины", „южный город", человеческий ресурс которого и позволил создать одесскую Эйкумену. Но читатель не сразу узнает, о каком южном городе идет речь. Только по ходу повествования образ места конкретизирован топосами Одессы и одесской области. Они включаются в повествование не только для пространственной конкретизации. Семантическое поле этих понятий расширяется до значений ментального состояния всего украинского этноса в ситуациях экзистенциальных и цивилизационных потрясений.

Стратегия текстообразования между форматом фикшн и нон-фикшн в романе реализуется сопряжением дискурсов визии, рефлексии

16 Tamże, s. 196.

17 Tamże, s. 198.

и достоверных пространственных топосов. В соответствии с чем, сфера топонимов в моделируемых картинах эйкуменского мира не ограничена функцией объектно-предметного знака реального места, а обретает также условно-символические значения.

Очевидно, что художественная антропологии романа Ванды Мазур „Деньги" коррелирует с концепциями постколониальной гуманитаристики по преодолению европоцентризма и этноцентризма, на фоне утверждения идей экологического и культурного экуменизма.

Bibliografia

Mazur V., *Den'hy: roman-okean*, Khar'kov 2019, 445 s.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.531
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Oleksandra Hul*
Uniwersytet im. Borysa Hrinczenki w Kijowie, Ukraina
https://orcid.org/0000-0003-0170-8150

Transformational peculiarities within Chinese lyrical genres (from the early "赋" to varieties of "新诗")

Abstract: The article reveals the historical transformations of Chinese poetry, namely the changes in lyrical genres from the Archaic period of "Fu" ("赋") invariants and early poetry to the genre varieties of contemporary (modern) poetry "新诗" of the 20th–21st centuries. In the review we briefly name the key oriental researchers who made a great contribution to the studies of oriental literature based on authentic texts. The article tells how the key archaic genres, such as "Fu" ("赋"), "Shi" ("诗"), "Qi" ("词") and "Qu" ("曲") were the grass roots of differentiating lyrical genres. In this context we name the pristine origins of early lyrical genres, returning the reader back to 《诗经》. We give the names of the founding fathers and representatives of each genre, providing examples of the most brilliant poetry, written within the early and classical literary periods. In the article we try to systematize the knowledge available on the topic, comparing the Eastern and

* Oleksandra Grygorivna Hul – dr; pracuje w Narodowej Akademii Służby Bezpieczeństwa Ukrainy; naukowo związana z Uniwersytetem Borysa Hrinczenki w Kijowie (Ukraina); autorka m.in. artykułu *Chinese avant-garde poetry in times of mind, mayhem and money through the interpretation of Maghiel van Crevel* (2019).

Western tradition of lyrical writing. We aim to show how archaic Chinese poetry came out of prose, transformed in time over more than 2000 years, and lost its primeval classical and traditional Chinese style, but preserved the unique code of the nation and almost returned to prose in the 20th–21st centuries.

Keywords: genres, Chinese poetry, varieties of lyrical genres, "Fu", "Shi", "Qi".

Introduction. Chinese literature belongs to one of the key elements of the The Heavenly Empire culture. It made its way through changes and transformations in its shape and inner structure depending on external influences and inward factors, depending on wars, changes of dynasties, and ideology. Though the long history made literature adapt to modern literary trends, it still preserves the old Chinese traditions, the code of the nation and archetypes. The cradle of the Chinese cultural code is hidden in *Ancient (or Archaic) Chinese lyrics*, *philosophy and mythology*, which due to intertextual means interknit and fuse with pictorial art, music and architecture, and in such a way form a general picture of Chinese society.

The study object of the Article concentrates on *Chinese poetry genres* and their transformation in the *diachronic view*.

In the context of intertext and intermedial studies the genres of Chinese poetry come close to music. Here we can observe two features: on the one hand, we can see the *musicalness* of Chinese lyrics, and on the other, the poetry can be read as it is and no musicalness is observed, so background music is required.

Statement of the basic material. If talking about the historical transformation of Chinese lyrical genres, we should mention that it does not fall under the classical division into periods and types, as is typical for Western literature. In the Western literary tradition we have a distinct division: *Ancient lyrics, Middle Ages lyrics, Renaissance lyrics, lyrics of the Romantic Period, Classical lyrics,* and *Modern or Contemporary lyrics*. In Chinese literature we can observe its own system and tradition of periods in literature, including unique genres varieties.

In his time, the famous philosopher and literary critic Mikhail Bakhtin said: "The life of the genre lies in its constant revivals and renewals within the original works. The essence of each genre… is revealed… in its variations, … during the historical development of this genre…"[1]. The variations (*or varieties*) of Chinese lyrical genres are the focus of this research. Genre variations get a new shape and content within a long period of oriental history.

The greatest contribution to the research and studies of Chinese poetry has been made by Russian orientalists[2] due to the physical proximity of China to Russia. Their researches are based not solely on lyric writing, but deal with the peculiarities of poetic genres, considering the unique style of Chinese literary genre transformations. We can name **Illia Smirnov**[3] "Chinese poetry: in researches, notes, translations, interpretations" (2014), **Artemyi Karapetyants**[4] "The beginning and establishment of poetic tradition in China" (1979), the world-class orientalist **Maryna Kravtsova**[5], whose surname has an official Chinese variant: **克拉夫佐娃** *Kè lā fū zuǒ wá* due to her contribution and works on literature, such as "The Poetry of Ancient China: The experience of cultural analysis. An anthology of literary translation" (1994), "Poetry of immortal brightening. Chinese lyrics of the second half of the V century to the beginning of the VI century" (2001), "Author's "yuefu. To the history of development" (1983), Ihor Lisevych[6], **Yevgen Serebriakov**[7] "Chinese poetry of the X–XI centuries. (***shi* and *qi genres***)" (1979), "***Shi genre*** in the poetry of the III–VI centuries" (2008), "The role of personal names in the classical Chinese poem" (1987), "Poetry of Song Dynasty // The twelve poets of Song. Grief and joyance" (2000).

[1] **Mikhail Bakhtin**. Problems of Dostoevsky's poetics. M., 1972. p. 241. **Mikhail Bakhtin** (1895–1975) – a world-class philosopher, literary critic.

[2] The names of the books, presented in the article, translated into English by O. Hul.

[3] **Illia Smirnov** (4.04.1948) – Candidate of Philological Sciences. Famous orientalist, author of more than 100 publications.

[4] **Artemyi Karapetyants** (27.05.1943) – a famous philologist, orientalist (Chinese studies). Candidate of Philological Sciences. Studied the history of China and Chinese philosophy, culture and life of ancient China. Interpreted old Chinese texts.

[5] **Maryna Kravtsova** (19.06.1953) – a famous orientalist, scientist, literary critic. A specialist in the literature and culture of China. D.Litt, professor.

[6] **Ihor Lisevych** (26.05.1932 – 27.01.2000) – famous orientalist, D.Litt.

[7] **Yevgen Serebriakov** (06.10.1928) – famous orientalist, D.Litt.

Contemporary Ukrainian poetic oriental studies are known and represented firstly by the name of **Yaroslava Shekera** (1982–2019), who devoted her short but productive life to Chinese literature. Using her own manner and revealing her inner world, she translated a variety of classical Chinese poetry. Among her works on lyrical genres we can name "Chinese romance of the Song period (X-XIII ст.): genesis and image creation. A modern view" (*original name* «Китайський **романс** доби Сун (X–XIII ст.): генеза та образотворення. Сучасний погляд» (2009)), "Methodological framework of artistic analysis of Song poetry in the Qi genre" (*original name* «Методологічні засади художнього аналізу сунської поезії в жанрі **ци**» (2009)), "The artistic imagery of Song poetry in the Qi genre: to the problem of methodology of genre research" (*original title* «Художня образність сунської поезії в жанрі **ци**: до проблеми методології дослідження **жанру**» (2010)). Another contemporary Ukrainian orientalist who researches Chinese poetry is **Natalia Kolomiets**, a well-known scientist and lecturer at Taras Shevchenko National University of Kiev. Natalia Kolomiets and Yaroslava Shekera even tried to systemize their oriental studies in the form of chrestomathies on Chinese literature.

A great contribution to research on Chinese poetry has also been made by **Maghiel van Crevel**. His monumental masterpiece about Modern Chinese poetry saw the light of the day in his book "Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money" (2008).

The research rationale lies in the systematization of the theoretical foundation on the topic of genres in Chinese lyrics. Within our article we are going to make an analytical survey of genre differentiation and genre invariants, covering the period from **Qu Yuan's "Fu"** to the modern poetry (avant-garde Misty poetry) of Chinese dissidents of the 20th century and the most contemporary lyrics of the early 21st century.

Division into periods and genre differentiation. Firstly, we should name the key grass root genres of Chinese poetry. They include:

1. "Fu" ("赋");
2. "Shi" ("诗");
3. "Qi" ("词");
4. "Qu" ("曲").

Step by step, we are going to reveal their varieties and invariants. The official start of Chinese lyrics belongs to the Han Dynasty, 汉朝 (206 B.C.E.–220 C.E). The period was named **Early (other names Archaic, Ancient or Old) Chinese poetry/lyrics.** The key genre of Early Chinese poetry, called **"赋" fù ("Fu"),** was written in the style of **rhythmical prose** with poetic elements. It also contained an *introduction*, *the dialogue with the lord (the emperor),* and contained *the core unit* and *the conclusion*). Thus, **"赋" fù** combined prose and poetry in itself.

Qu Yuan, 屈原 ***Qū Yuán*** (340–278 B.C.E.) is one of the greatest poets of the **"赋"** genre. He was a poet of the Chu Kingdom, who was acknowledged to be the first poet in the history of The Heavenly Empire.

(Qu Yuan, 屈原)

Most of his poems apply to earthly Deities, which demonstrates the mythological basis of the early **"Fu"** lyrics. In that context we can name Qu Yuan's poems as《云中君》 "To the Lord of Clouds", *the full title*《九歌云中君, 《河伯》"Devoted to Hebo" or "To the Lord of Huanhe", *the full title*《九歌河伯》. Besides, there are a number of poems about nature and travelling, among them: 《远游》 "The far journey", 《天问》and "Questions of the Sky". But the most important poems of Qu Yuan were applied to the King (Lord) or emperor, such as:《大司命》"To the Great Lord of Life" or "The star of Life and Death", *from the full title*《九歌大司命》, 《少司命》"Shaosiming" or "To the Small Lord of Life", *from the full title*《九歌少司命》.

(“To the Lord of Clouds” 《九歌云中君》)

We should bring into view that in the title of Qu Yuan’s lyrics the poet often used the word combination “九歌”, which, in addition to the direct meaning **“nine songs”**, is also translated as **“nine odes”**.

In fact, these are odes to the nine achievements or noble accomplishments of the Lords (rulers) of China. In Chinese practice there is a special term, **“九功” jiǔ gōng** (control of the forces of nature such as: *water, fire, metal, wood, earth and flora, government control*)[8].

Consequently, we can say that the lyrical dedications of Qu Yuan starting with the words “九歌” are **odes** within the **“Fu”** genre varieties.

Based on **“Fu”**, Qu Yuan created the style or genre invariant **“Sao”** (骚 Sāo), having written a Chinese narrative poem **《离骚》 “Lisao” (**Lí Sāo). 《离骚》 – is one of the longest narrative poems of that time. **“Fu”** and **“Sao”** gave birth to the genre variation called ***“Sao elegy”.***

The Early **“Fu”** were aimed at praising the The Heavenly Empire and the ruling lords. Later, the topics of the lyrics also covered descriptions of nature, human relationships, and the feelings of the narrator.

Tracing such differentiation in the form of genre invariants, we can mention Tsvetan Todorov, who emphasizes that some genres originated or transformed from other genres[9].

[8] https://bkrs.info/slovo.php?ch=九功

[9] V. Budnyi, M. Ilnytskyi, *Comparative literary studies*, Kiev: Kiev Mohyla Academy, 2008.

As compared with Western poetry, the Archaic Chinese lyrics could not show the personal feelings of the narrator, and the key aim of the poetry centered on praising the Heavenly Empire and the lord, but with no personality in poetic lines available.

After the early **"Fu"** poetry, there appeared **《楚辞》** *(the so-called "poetic lines of Chu") – an anthology containing mostly Qu Yuan's poetry, and that of Song Yu*, who was also one of the most popular **"Fu"** genre followers of the Archaic period.

The renewed varieties of **"Fu"** were very popular among the oriental poets till the end of the 19th century. Qu Yuan and Song Yu were not the only poets of **"Fu"**; among the genre's representatives we can name Syma Sianzhu and Van Qian.

The period of Classical and Late Classical Chinese poetry is characterized by the popularization of the **"Shi" genre – "诗" shī.** The time frame of **"Shi"** covers the period of the Northern and Southern Dynasties (南北朝 *Nán Běi Cháo*, 420–589, AD). If talking about the historical and literary background, we should state that the **"诗" genre** originated from the Confucian book **"Shi Jing"** or **"The Book of Songs"** (**《诗经》**[10] Shī Jīng), which is regarded as one of the fundamental works of Chinese literature, literacy and the cultural code. During the reign of Qin Shi Huang (秦始皇帝[11]), the texts of **《经》** were almost wiped out in accordance with his orders.

The structure of **"诗"** – is represented by lines of 4, 5, 6 or 7 characters, where the major role belongs to tone changes and tone melody. As a rule, **"Shi"** were written in the form of four lines with five words in each line.

Based on **《诗经》** as the authentic source or the archetype, we can say that the following genres and thematic variations of **"Feng sao"** poetry (**"风骚"** fēng sāo) also belong to **"Shi"** variants:

- government morals (国风 guó fēng);

[10] 《诗经》– the fundamental work of Chinese literature. It covers Chinese philosophy, culture and government, and belongs to one of the Confucian books, under the "Wu Jing" or "Five Books" Collection (《五经》Wǔ Jīng).

[11] 秦始皇帝 (259/260 B.C.E–210 B.C.E) – the emperor, who founded the Chinese empire, created the Qin Dynasty, joining a lot of territories. He is regarded as a despot and tyrant. A part of the Great Wall of China长城was built within his reign on the bodies of Chinese people who were told to build the wall.

- Small odes (小雅xiǎo yǎ);
- Large odes (大雅dà yǎ);
- Hymns (颂歌 sòng gē);
- narrative poems (长诗 cháng shī).

"Shi" odes were represented by aristocratic songs, which in their turn originated from folk songs.

The Classical period is also represented by the **"Qi" (***or* **"Ci")** genre – **"词" cí** (each tone has its own musicalness and rhythm). **"Qi"** appears within the reign of the Tang Dynasty (唐朝, 618–907).

One of the most prominent and outstanding poets is **Li Bo** (*known also as* Li Bai (*Chinese name*李白 or李太白), who lived in about 701–762/763, AD). Here, it is needless to say that in Old China poor people could not become well known poets. Among the names we know today are the names of government servants, officers, and emperors and their friends or relatives. So, the only topics available in poetry were: the country, the emperor, friendship, nature, and slight hints at love and feelings, which were forbidden topics till the end of the 19th century.

The poem《静夜思》, ("Quiet Night Thoughts") is regarded as one of the most beloved poems of Li Bo among Chinese people:

《静夜思》	**"Quiet night Thoughts"**
床前明月光，	The Moonlight makes its path before the bed,
疑是地上霜。	So, the ground seems to be covered with crystal ice.
举头望明月，	I glance up at the Moonlight,
低头思故乡。	I lower my head and think of the Motherland.
	(translated by O. Hul)

This poem is a vivid example of the Classical Chinese tradition. Firstly, the structure of the poem shows the classical 4 lines with 5 Chinese characters in each line. In its turn, each Chinese character is not just a syllable, but a word with its meaning. Secondly, the poem preserves its melody and musicalness. This is an example of combining the medium of music and the medium of lyrics, where the poem "seems to be sung", maintaining the rhyme at the end of the 1st and 2nd lines. And there is one more thing we need to emphasize – the topic of the poem is centered around the Motherland, the beauty of the Moon and the native land. The pictures help us to feel the emotions and thoughts of the poet, who, being a government officer, a friend of the emperor, acts like a captive bird, restricted in words, emotions and deeds.

We should name one more well-known Chinese poet, **Du Fu** (杜甫), who never restricted himself to writing only in the **"词"** genre. He loved to compose narrative poems. Among the **"词"** genre followers we can name Bai Xiangshan (白香山), Wen Tingyun (溫庭筠) and others.

Li Yu (李煜), a poet and an emperor, started the tradition of writing romances in the **"词"** genre.

The following variations of genres became very popular among poets in the bosom of early (or ancient) poetry:

"Lu shi" (律詩 lǜ shī) – 5-word (or 7-word) poems, which were strictly regulated by construction and melodies. The poems consist of 8 lines, each of which contain 5 or 7 words with a certain tonal melody and a paired structure of lines;

"Yuefu" (乐府 yuè fǔ) – is a genre of Chinese poetry or Chinese style of lyric poetry which appeared under the rules and demands of the **"**Music

Bureau" – called "**乐府**" in Chinese *(it was a special House or Institution which did research on folk art, lyrics and songs on the basis of* 《诗经》*)*. The structure of 乐府 is 5 words (syllables) in a line.

"Gu ti shi" (古体诗 gǔ tǐ shī *or* **古诗gǔ shī "Gu shi")** – a poetry of archaic style containing 4, 5 or 7 words in each line, without tone regulation. **"古体诗"** appeared on the grounds of **"Yuefu"** and were very popular within the Tang – Song Dynasties (618 – 1234).

"Yuefu" illustrates the melodiousness of Chinese poetry and its multifacetedness. Here, music is not the background for the poem, but the poem appears like a lyrical song, being presented in accordance with the Chinese tradition of creating a continuous syllable singing – like what we can hear in a classical Beijing opera. Meanwhile, the poems still contain the rules of music, such as:

- *temporal development (or evolution in time);*
- *historical comprehension;*
- *highly aesthetic outlook on life;*
- *social character.*

Late classical poetry, which appeared on the literary stage after the Song Dynasty, 宋朝 (after 1250), lost the poetic genre **"词"**. On the other hand, the literature obtained a new form of genre called **散曲sǎn qǔ** (sounds like "San Tsyi") – the lyrics, free from distinct rules and shapes, using folk motifs and topics, was frequently read with folk music. So, that is how **arias** appeared.

In the light of such events, the early **"Qu"** genre appeared **("曲" qū** – "the song"). But oriental scholars also think that **"Qu"** may belong to the Early period, so we should leave it as a disputable issue. In fact, **"曲"** is a sort of Chinese poetry performed with background music. The peak of popularity for the new genre is considered to have been within the reign of the **Yuan Dynasty (1271–1368, AD).** Here comes the name "**元曲" yuán qǔ** ("The Song of Yuan" or "Yuan drama" or "Yuan tragedy").

During the reign of the **Ming Dynasty (1368–1644, AD),** the poetry of the **very late classical period** becomes secondary, and early and classical lyrical genres are mostly used. But Chinese prose comes to the stage.

The Qing Dynasty (1644–1912), within the long period of its rule, made a great contribution to the development of Chinese culture, and literature, in particular. The poetry was written in the spirit of Confucianism. Emperors were among the most skilled masters of poetry. It was during the Qing period

that a Dictionary of Rhyme was created (1711). If the early and classical poetry was written by men, the poets of the Qing Dynasty included a number of women writers. Educating the nation in the traditions of Confucianism, the poetry contained the notes of transparency, using everyday colloquial language. During the Qing period, a collection of Tang poetry was published under the title **《全唐诗》** (1705) – a unique anthology of Chinese poetry in the **"Shi" (诗)** genre, which covered the lyrics of more than 2,200 poets and contained about 49 thousand poems. By order of the Manchuria Dynasty lords, a titanic work was carried out to create an anthology of poems, and to decode and unify the manuscripts of the classical poets of the Tang Dynasty. In the 18th century there also appeared an anthology named **《唐诗三百首》** "Three hundred Tan dynasty poems" (1763).

In the 17th – 19th centuries narrative poems written in the **"Yuefu" (**乐府yuè fǔ – poetic songs) genre became very popular. Most notably was the creation of **"Yuefu"** by womenfolk: consorts and daughters of emperors, and by the ruling clique itself.

Modern (Contemporary) Chinese poetry **"新诗"** appeared with the events of the 4th of May 1919 in China. The political and revolutionary events caused social transformations in all spheres of life. Within this period the genres of literature passed through a diffusion and contamination process.

The aim and motto of the revolutionary poets of the beginning of 20th century was centered around the rejection of classical Chinese lyrics, classical style and genre. The first half of the 20th century had two histories of lyrical transformation: the first way returned the poets to using 文言 (wén yán) language, old topics and ideas. These poets represented the traditional poetic school, focusing mainly on Communist Party ideology, whereas young revolutionary poets centered their attention on writing poems using 白话bái huà. Some of them continued writing in accordance with Communist Party needs and demands, but most young poets became dissidents. They worked out the idea of the new Chinese poetry with Western topics and motives, and refused to write on the demand. Personality and love, the beauty of nature, and the topic of the Motherland in the view of young poets-dissidents were the most popular topics of the new generation of poets. Even in exile, far away from China, they continued to write about China, using the Chinese language, and creating a mixture of native Eastern and Western styles.

Among the brightest representatives of the **"新诗"** poets we can name the literary group of Misty poets "朦胧诗人" méng lóng shī rén (avant-garde dissident poets). They were among those poets who started their art as poets writing on the demand of the Communist Party but changed their opinion and aims after the cultural revolution. They focused their manner of writing on genre diffusion and intertext, mixing the cultures of the West and of the East. The Misty or unclear poetry (朦胧诗méng lóng shī) brought to life the needs of common Chinese people.

The archetype of the early Misty poetry was taken from the Small odes (小雅xiǎo yǎ) and Large odes (大雅dà yǎ). While the last two were aimed to glorify the Ruler or the emperor, the Misty poetry was aimed at praising the Chinese Communist Party, the leaders, the country, and the whole policy of the 1920s-80s. Here, the category within the archetype was the "on a by-order basis poetry". The other category belongs to the archetype of "revolutionary poetry" of the 1960s-90s. Here became popular poetry in the so-called genre of a **diary**, where the poet reveals almost all of his thoughts and deeds within a certain period. That was a very productive manner of writing among the new generation of dissident poets. A vivid example of the **diary** is represented in《乡音》 "Local Dialect" or "Native sounds" – a poem devoted to China, written with love to the Motherland by a real son of China, the well-known Chinese poet-dissident Bei Dao (北岛).

Dissident avant-garde poets often used the lyrical **verse epistle** genre. The most popular form was **poems-letters.** *Secret writing* became popular in times of the prosecution and exile of dissidents. The 1980s-90s saw **odes, sonnets and epigrams become** quite popular.

As the topics of love, feelings and sensuality gained a large readership in China and abroad at the end of 1990s to the beginning of the 21st century, the intimate lyrics grew in dimensions and vulgarity. Here we can name Yin Lichuan (尹丽川), one of the most outstanding poets, whose "lower body poetry" ("下半身") gave the reader a vivid picture of modern attitudes to love, where no feelings exist, and merely physical wants got their place[12].

[12] O. Hul, *Avant-garde lower body poetry in the context of creative art of Yin Lichuan*, Odesa 2019.

We should also mention the Chinese romance or Chinese romantic song of the 20th century, represented by Liu Song's "The birds sing with the wind", Lo Zhongrong's "Crossing the river for lotus", and Sui Jingxing's "The three poems of Zhimo"[13].

Chinese literature before the 20th century represents the reflection of the whole of China's needs and demands, with a slight hint of personality. But the Chinese literature of the 20th–21st centuries represents the inner world of the poet, the co-relation between the poet and the country, between the poet and the society, and it reveals the feelings of a man.

Poetry of the 20th century, acquiring a new shape under the influence of Western ideas and motives, continued to apply to semiotics, using language codes (symbols, language clichés) understood only by the Chinese. Here we can observe that "dissolution" or adaptation of Chinese realities and codes takes place in the modern urban hypertext.

Conclusions. Analyzing the diachronic transformation of Chinese poetry, we can talk about the role of genre expression, and we can distinguish the special plasticity of Chinese lyrical genres. Like music, they move in time, thus reproducing a general picture of the life of Chinese society, with its instructions, experiences and philosophical teaching, glorifying the ruling lords, and the beauty of the native land. We made the review of lyrical transformations from 《诗经》 to the Misty poetry ("朦胧诗") and "lower body poetry" ("下半身") to illustrate that the Chinese lyrical genres arose from prose and through centuries of transformation, and have partially returned to blank verse in the form of "letters" and "diaries", transforming into prose with rhyme, and sometimes into prose itself. This process of transformation: prose into lyrics and the reverse process: from lyrics to prose, is a wavelike and permanent phenomenon in Chinese literature.

[13] Han Ying, *Romance as a new genre in the musical culture of China of the 20th century*, #.3 2008.

References

Alimov I.A., Kravtsova M., *History of Chinese classical literature from the ancient times to the 18th century: poetry, prose*, Petersburg: Oriental Studies, 2014.

Bakhtin M., *Problems of Dostoevkyi's poetics*, Moskov: Literary Studies, 1972.

Budnyi V., Ilnytskyi M., *Comparative literary studies,* Kiev: Kiev Mohyla Academy, 2008.

Gool O., *Avant-garde lower body poetry in the context of creative art of Yin Lichuan*, Odesa 2019.

Kravtsova M., *Poetry of ancient China. The experience of cultural analysis*, Petersburg: Oriental Studies, 1994.

Van Crevel M., *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, Leiden: Brill, 2008.

Serebriakov Ye., *Shi genre in the poetry of the III–VI centuries*, Culture of China: M. Eastern literature, 2008.

Han Ying, *Romance as a new genre in the musical culture of China of the 20th century*, #.3 2008.

Internet resources

https://bkrs.info/slovo.php?ch=九功

http://www.orientalstudies.ru/rus/index.php?option=com_personalities&Itemid=74&person=158

http://letopis.msu.ru/peoples/6619

https://www.livelib.ru/author/237483-artemij-karapetyants

http://anthropology.ru/ru/person/kravcova-me

http://www.synologia.ru/authors-17

https://www.famous-scientists.ru/7615/

http://irbis-nbuv.gov.ua/ASUA/0082914

https://philology.knu.ua/struktura-if/kafedry/kafedra-dalekoho-skhodu/spivrobitnyky/kolomiyets/

http://lib.ru/POECHIN/UAN/uan1_1.txt

https://bkrs.info/slovo.php?ch=%E4%B9%9D%E5%8A%9F

https://bkrs.info/slovo.php?ch=%E5%B0%8F%E9%9B%85

https://bkrs.info/slovo.php?ch=%E5%A4%A7%E9%9B%85

http://www.teapoems.com/poets/830
https://www.shiwenlu.com/shi/7569.html
https://www.sohu.com/a/385850842_100127420
https://kunjuke.com/shici/quyuan/45/
https://www.360kuai.com/pc/9fffa969acde106d6?cota=3&kuai_so=1&sign=360_7bc3b157
http://www.zjgbrkhg.com/zuixin/15026.html
https://kunjuke.com/shici/quyuan/45/])

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.532
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Krzysztof Korotkich*
Uniwersytet w Białymstoku
https://orcid.org/0000-0002-4310-0402

Śmierć Poety. O motywach tanatycznych w poezji Konstantego I. Gałczyńskiego

The death of the Poet. On thanatic motifs in Konstanty I. Gałczyński's poetry

Abstract: Death in poetry by Konstanty I. Gałczyński is a subject still waiting to be explored in full. This article is an attempt to examine the significance of the death motif in Gałczyński's poetry, the role that this subject could have played in shaping poetic imagination and building an individual vision of the world, not to mention his philosophy. Attention is drawn to the presence of the motif throughout the entire period of Gałczyński's work, and the talent of the poet, capable of various uses of this difficult, heavy and demanding subject seems no less unusual. Gałczyński tries to convey that death in poetry does not have to scare the reader, neither should it trivialize the problem; his poetry teaches the ubiquity and diversity of "Thanatos" in human life.

Keywords: Konstanty Ildefons Gałczyński, death, imagination, poetry, lyrics, dying.

* Krzysztof Korotkich – dr hab., adiunkt w Pracowni Komparatystyki Kulturowej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Autor monografii.: *Alchemia ducha. Studia i szkice o twórczości Józefa B. Dziekońskiego* (2019).

Liryka

Śmierć? Proszę bardzo.

Ale dużo dam za to,
żeby chodzić po mieście
bez kłopotów nareszcie
i nucić „Walc piętnasty" Brahmsa

pod oknami, gdzie cynerarie
piosnkę skandują rzewną,
oświetlone światłem od wewnątrz,
cynerarie jak halucynacje,

którymi (halucynacjami)
wewnętrzna ciemność południa
powoli się zaludnia,
gdy się człowiek zagapi –

jakby nie można było
wreszcie bez krzywych linii
życia ułożyć miło,
po prostu, tak jak inni.

A podobno świat już zielony,
kobiety pieką ciasta;
i łamią dziobami wrony
gałązki na nowe gniazda.[1]

1.

Liryka to wszystko, a z pewnością bardzo wiele, na czym zależało Gałczyńskiemu, na czym się znał, co lubił, była jego przestrzenią i esencją jego

[1] K. I. Gałczyński, *Liryka*, [w:] tegoż, *Dzieła w pięciu tomach. Poezje*, t. 2, Warszawa 1979, s. 243. Wszystkie cytaty z tego wydania oznaczam w nawiasie, podając tom i numer strony.

egzystencji, poetyzował listy do żony oraz zakupy w wiejskim sklepie, gdy musiał zaopatrzyć się w zwyczajne świece, chroniące go przed ponurym mrokiem. Śmierć oraz problematyka oscylująca wokół tego tematu nie wydaje się zagadnieniem najważniejszym w poezji Gałczyńskiego, nie dominuje tak pod względem frekwencji, jak też ze względu na wagę refleksji filozoficznej[2].

Michał Głowiński i Janusz Sławiński we wstępie do antologii *Poezja polska okresu międzywojennego* wydanej w serii Biblioteka Narodowa, w części zatytułowanej *Wobec spraw ostatecznych*, nie przywołują twórczości Gałczyńskiego, umieszczając go dopiero w zagadnieniu zatytułowanym *Poezja groteskowa*. Syntetyczne ujęcie problemu nie musi być miarodajne, jest jednak ciekawym sygnałem, rzucającym światło na pewien model stereotypowego odbioru twórczości tego poety, zbyt łatwo zaszeregowanego między pisarzy „lekkich", związanych z groteską, ale jednak nie z nurtem „spraw ostatecznych". Gdyby zatem przyjąć, że w wyobraźni Gałczyńskiego sprawy ostateczne nie znajdowały się na pierwszym miejscu, to cytowany wyżej wiersz, a wraz z nim wiele innych, stanowić mogą nie lada problem dla czytelników, którzy chcieliby w owych pozornie błahych utworach nie dostrzegać niczego więcej oprócz zabawy, sprawnej gry pozbawionej głębszych sensów.

W 1926 roku Gałczyński pisze kilka wierszy o aniołach lub o raju. Nietrudno skojarzyć je z ciekawością skierowaną ku sferze eschatologicznej, albo co najmniej duchowej. *Piosenka o trzech wesołych aniołkach*, *Upał w raju* czy *Raj* z 1929 poprzedza oczywiście wiersz z 1924 roku *Włożę spodnie czarne, cmentarne*. Dziewiętnastoletni poeta w jednym z pierwszych swoich utworów wizualizuje własną poetycką, wyidealizowaną, a także ironiczną śmierć:

> Włożę spodnie czarne, cmentarne
> i pójdę w siną dal,

[2] Na wstępie należy zaznaczyć, że szkic jest próbą zgłębienia znaczenia tylko jednego z ważnych motywów w twórczości Gałczyńskiego, obszerne oraz wnikliwe studia poświęcili poecie: A. Stawar, *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959; M. Wyka, *Gałczyński a wzory literackie,* Warszawa 1970; W. Kass, *Pęknięte struny pełni. Wokół Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Olsztyn – Pranie 2004; J. S. Ossowski, *Szarlatanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Gałczyńskim*, Kraków 2006; J. S. Ossowski, *Sprawa Gałczyńskiego. Szkice z antropologii kultury literackiej*, Kielce 2011; A. Arno, *Niebezpieczny poeta. Konstanty Ildefons Gałczyński*, Kraków 2012. Godne uwagi są ponadto szkice zamieszczone w tematycznym numerze „Bibliotekarza Podlaskiego" 2019, t. 44, nr 3.

i nic nie zostanie tu po mnie,
jeno ten cichy żal,

jeno te białe modrzewie,
jeno ten czarny frasunek
i gdzieś tam w knajpce za miastem
niezapłacony rachunek.

Gdy skonam, o moi najdrożsi,
a skonam wieczorem niebieskim,
napiszcie list, przyjaciele,
do panny Felicji Kruszewskiej.

Felicja, słodka poetka,
napisze mi epitafium:
JAKA SZKODA, PANOWIE I PANIE,
ŻE ZNOWU POETĘ SZLAG TRAFIŁ!
(t. I, s. 19)

Śmierć antycypowana i w młodzieńczym wieku traktowana jako poetycka prowokacja towarzyska nie jest tu ewenementem, jednak może zaskakiwać, bo to, co w swoim pierwszym utworze „tanatycznym" Gałczyński eksponuje, to nie lęk, ani nawet metafizyczne boje z nieznanym, ale określenie charakterystycznej tylko dla niego dykcji poetyckiej, opartej na zasadzie równoważenia problemów, zagadnień, spraw granicznych. Dlatego czarne spodnie cmentarne są zrównoważone niebieskim wieczorem, w późniejszym zaś okresie przyjdzie zielona godzina. Symbolika kolorów używanych przez Gałczyńskiego to jednak temat wart osobnej refleksji, zwłaszcza, że mają ewidentnie konotacje aksjologiczne, a także eschatologiczne.

Praktyczny prawie-nieboszczyk troszczy się nie o wygodny grób, czyli o ciągłość dóbr i wygód doczesnych, ale o porządek liryczny, o dobre słowo, o pamięć poety. To oczywiście jedynie poza, ironiczny gest wskazujący na dystansowanie się wobec śmierci i jej potęgi. Chociaż nawet udaje się poecie pominąć samą śmierć, zastępuje ją poeta odegraniem roli aktywnego, w pełni panującego nad swoim umieraniem oraz nad tym, co powinno się według nie-

go wydarzyć po śmierci. Jest reżyserem własnego zgonu i panem wydarzeń celebrowanych po. Ironiczny wymiar tego projektu zasadza się jednak nie na wyręczeniu śmierci lub na pozornym jej oszukaniu – aktywność pośmiertna bohatera – ale na tym, że taż sama śmierć, którą adoruje bohater, kradnie mu nie tylko dalsze – możliwe – życie, ale także, a przede wszystkim, teraźniejszość, najbardziej realne z „możliwych" żyć, które poeta ma dla siebie. Może to być oczywiście mrużenie oka, gra z czytelnikiem, ale równie dobrze gorzka diagnoza, świadectwo rozpoznania siebie w krajobrazie cmentarnego dominium, niemożliwego do oddalenia, odegnania, zamazania już nawet w młodzieńczym okresie.

Sina dal, czarny frasunek, niebieski wieczór – to barwy określające poetycki krajobraz świata, z jakim właśnie przychodzi bohaterowi się rozstać – w czarnych spodniach cmentarnych. Lazury wypełniają także przestrzeń raju, ukazaną w wierszu *Raj* z tego samego, 1929 roku. Dominują w nim lazury i srebro, dopiero pod koniec utworu autor przywołuje mistyczne „zwierzę złote", a oniryczny obraz dopełniony zostanie opisem małego motyla:

> Wtedy burza księżyca, wtedy kwiaty strzelają
> i śmiech jak zwierzę złote przebiega pomiędzy drzewy.
> Lecz oto cisza nagła, bo patrz – na Bożych włosach
> motyl przysiadł i zasnął, naiwny i bardzo mały.
> (t. I, s. 125)

Boże włosy to najlepsze miejsce dla motyli, nie tylko bez ograniczeń mają one, jak się okazuje, dostęp do Stwórcy, ale mogą na Niego po prostu siadać. Motyl jest mały, pewnie młody, o Bogu nie wiadomo wiele, ale można się domyślać, że bardzo mały, naiwny owad pochodzi raczej ze świata dopiero co stworzonego, równie młodego, więc i Bóg nie powinien wtedy jeszcze być stary... Łatwe okazują się skojarzenia z bliskością Boga i człowieka, doświadczanie Jego fizycznej obecności, które były fundamentalną cechą raju, niestety – utraconego. Można odnaleźć w tym obrazku sentymentalną tęsknotę za utraconym rajem, ale jednocześnie brutalną prawdę o aktualnym położeniu człowieka, który nie jest już ani w raju, ani na ziemi, ani nawet motylkiem siadającym Bogu na głowie[3].

[3] O motywie raju i arkadii u Gałczyńskiego zob. A. Kulawik, *Bal i Arkadia – dwa kluczowe motywy liryki Gałczyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny" 1974, nr 6.

Naiwny i bardzo mały motyl, który znalazł schronienie na Bożych włosach, nie może mimo wszystko, mimo opieki najlepszego Patrona, czuć się bezpiecznie, nie ochronią go ani lazury nocy okrągłej, ani błękity nieba, groźny bowiem być może nawet ów nadmiar kolorów – o czym czytelnik dowiaduje się z kolejnego wiersza, napisanego w tym samym roku. Wymowny w kontekście akurat tego wiersza zatytułowanego *Na śmierć motyla przejechanego przez ciężarowy samochód*:

> Niepoważny stosunek do życia
> figle ci w końcu wypłatał:
> nadmiar kolorów, brak idei
> zawsze się kończą wstydem i
> są wekslem bez pokrycia,
> mój ty Nieprzypiąłniprzyłatał!
> (t. I, s. 146)

Lekkoduch motyl ginie pod ciężarówką, ale jego śmierć nie poraża, brak w pewnym sensie w tym obrazie należnego dramatyzmu, jest tu jedynie rodzaj westchnienia, które nie rozlicza z kolejnego utraconego życia, akcentując jego bylejakość i miałkość. Takiego życia nie żal, takiego, czyli nazbyt kolorowego – nieprzypiąłniprzyłatał – niepraktycznego. Motyl jest symbolem kruchości, nietrwałości, wyrazem tej sfery życia, która nie jest na pierwszym planie[4]. Mo-

[4] Wyobraźnia Gałczyńskiego okazuje się w tym aspekcie podobna do wyobraźni Elizy Orzeszkowej, na ową cechę talentu autorki *Nad Niemnem* zwróciła uwagę Magdalena Kreft w książce *Śmierć białych motyli. Eliza Orzeszkowa – biografia, wyobraźnia, idee*, Gdańsk 2019, tu s. 12: „Jest to wyobraźnia wrażliwa na żywioł roślinny, na pogodę, wodę i śnieg, czuła na różne rodzaje światła i ich źródła, na dźwięki i zapachy, kolory i faktury, wreszcie: na zestawienia antynomiczne. Wobec postulowanego tu objaśniania inwencji pisarskiej Orzeszkowej poprzez dominantę fantazmatyczną można by kompozycję tej książki scharakteryzować jeszcze inaczej: wiedzie ona od wzlotu na skrzydłach do nagrobka i epitafium, a więc do śmierci, którą pisarka ujmowała zgodnie z wielowiekową tradycją jako metamorfozę w motyla, symbolizującego duszę i zmartwychwstanie. Toteż obraz skrzydeł i lotu to kolejny wykorzystany w pracy motyw porządkujący, zwłaszcza otwierający i zamykający opowieść. W *imaginarium* Orzeszkowej bowiem jedno z najważniejszych miejsc zajmują właśnie obrazy skrzydeł, powtarzających się w wielości przedstawień (ptaków, motyli, ważek i innych owadów, nietoperzy, wiatru, myśli, nadziei, wyobraźni, aniołów, duchów, Boga, Ikara, nawet kapeluszy, welonów, wiatraków i parawanów), oraz motyli". Orzeszkowa niekoniecznie musiała być inspiracją dla Gałczyńskiego, jednak interesujące mogłoby się okazać zbadanie wpływu jej twórczości na wyobraźnię poety, a przynajmniej na podobieństwa w sferze wrażliwości na piękno i kruchość natury.

tyl to coś w rodzaju powtórzenia bajki o koniku polnym i mrówce, konik polny bowiem jest „nieprzypiąłniprzyłatał" i nie realizuje niczego, co praktyczne, emanuje „bezwartościowym" pięknem. Poeta w ten sposób i tym razem prowokuje do głębszej refleksji, jednak pod warunkiem, że czytelnik zechce w powyższym obrazie i w poetyckim komentarzu uznać dominację ironii.

Nie licząc pierwszego, skądinąd wymownego – sugerującego diagnozę lub ostrzeżenie, może naukę – i w jakimś sensie tajemniczego wersu, utwór składa się z jednego zdania. Osobnym zdaniem, a właściwie dedykacją, może być tytuł utworu, osobliwie rozbudowany, z wbudowaną weń wymowną nieproporcjonalnością. Motyl kontra ciężarówka to konflikt spraw błahych z ważnymi, to odbicie jednej z zasad tego świata, powszechnie rozpoznawanej jako dramat, towarzyszący człowiekowi od zarania dziejów. Zderzenie z ciężarówką, czy przejechanie przez nią, to zderzenie z losem, fatum, z siłą niewspółmiernie większą od tej, w które mógłby się człowiek uzbroić. „Nadmiar kolorów, brak idei" nasunąć na myśl może skojarzenia z mitem o Narcyzie, albo o Ikarze. Obaj wybrali „nadmiar" piękna, śmiertelnie zachwycili się światłem, kształtem, dźwiękiem, wysokością czy tonią – „bezwartościowymi" elementami rzeczywistości, w które nie wpisano ani idei, ani – jak dziś by powiedziano – pokaźnej ceny. Poeta nadaje motylowi coś w rodzaju imienia – Nieprzypiąłniprzyłatał, lokując ów byt między rzeczami niepotrzebnymi. Motyl staje się nie bohaterem, ale częścią wysypiska, trafia do lamusa jako przykład rupiecia zbędnego już od narodzin.

Gałczyński nadaje imię truchłu motyla, a chociaż to nazwa pełna ironii, odnosząca się do bezużyteczności i niedoskonałości konstrukcji, a może i do zawadzającej zbędności, to przecież nieczęsto motyl, do tego spłaszczony, dostaje własne imię. Poeta nie tylko nazywa znikomego trupa, ale poświęca mu epitafium, chcąc utrwalić, ocalić pamięć, zupełnie jakby zaprzeczał wyeksponowanym cechom bohatera. A może właśnie taka bezsensowna śmierć, bezwartościowa – jak życie – jest warta uwagi i ma pomóc zrozumieć fenomen kruchości i krótkiego trwania w bezmiarze kosmosu? Śmierci motyla nie towarzyszy żaden wyrok, ni jej zapowiedź, brakuje akcentu duchowego, który mógłby wprowadzić jakiś wyższy porządek. Oczywiście, można zapytać o miejsce Boga w tym incydencie, przecież Go nie ma, nie interweniuje ani zaprasza do Swoich zaświatów. Czyżby w Niebie miało zabraknąć motyli? A może i to jest poetycka zaczepka autora, który sam się wciela w rolę

ostatecznego moralizatora, by nie powiedzieć sędziego? Wszechwidzący, zauważający nawet najmniejszą tragedię, to poeta upodobniony do Absolutu, Opatrzności, może do Boga? Oczywiście nie w ogóle, ale na potrzeby tej jednej mikrotragedii – na pocieszenie wszystkim, którzy jednak wolą nadmiar kolorów i nie we wszystkim muszą szukać idei.

2.

Rok 1929 obfituje w poetyckie opisy nadmiaru barw, tak bardzo nieprzystojnych w kontekście poruszanego tematu. O ile śmierć motyla była spowodowana nadmiarem kolorów i ową nieznośną „lekkością bytu", o tyle w sąsiadującym wierszu *Podróż do Arabii Szczęśliwej,* także inkrustowanym księżycem, srebrem i szafirem, życie kończy się nieustanną podróżą. Jest to podróż bez celu, gdyż wędrowcy nie zauważyli własnej śmierci[5], skazując się na nieskończony ruch, na ciągłą podróż do mitycznej szczęśliwości, która zawsze przed, ale nigdy celem:

Jadą w karecie piękni, ramiona oparli
na poduszkach pachnących – i, nocy jedyna!
Śpiewa szafir i droga, i każda godzina...
A oni nic nie wiedzą, bo oni umarli.
(t. I, s. 133)

Każda godzina okazuje się godziną ich śmierci, ale bez upragnionego, uwalniającego „amen". Niedokończona podróż do Arabii Szczęśliwej oraz

[5] Bohaterowie, którzy nie zauważają własnej śmierci, ukazani z perspektywy pogranicza świata i zaświatów, stali się atrakcyjnym tematem filmowym, żeby wspomnieć kultowe dzieło Tima Burtona *Sok z żuka*, czarna komedia z 1988 roku, albo thriller Alejandra Amenábara *Inni* z 2001 roku. Fascynacja wizją oryginalnej nieśmiertelności miesza się w ekranizacjach owego tematu z problemem odnalezienia się w nowej rzeczywistości, pogodzenia z absurdalnym, karykaturalnym odwróceniem porządku świata, pozornie tego samego, a jednak zupełnie innego. I jeszcze można by przypomnieć w tym kontekście dzieło z gatunku fantasy Vincenta Warda z 1998 roku, zatytułowane *Między piekłem a niebem*. Opowieść jest współczesną interpretacją mitów o nieśmiertelnej miłości, o bohaterze schodzącym do piekła w poszukiwaniu ukochanej. Motyw zaczerpnięty z mitu o Orfeuszu i Eurydyce miesza się w filmie z wędrówką Odyseusza albo z *Boską komedią* Dantego. Bohaterowie filmowych ekranizacji nie są świadomi swojej śmierci, a tym samym nie mogą się cieszyć z takiej formy nieśmiertelności. O podobnych realizacjach pisze m.in. Piotr Zwierzchowski w szkicu *Smutek wiecznego życia. Filmowe wyobrażenia mitu o nieśmiertelności*, „Kwartalnik Filmowy" wiosna-lato 2003, nr 41-42, temat: *Mit i film*.

wiersze poświęcone tragicznym motylom rzucają zupełnie inne światło na kolejną podróż poetycką do wysp szczęśliwych, podróż, o którą prosi on, chociaż nie można mieć absolutnej pewności kogo prosi:

> A ty mnie na wyspy szczęśliwe zawieź,
> wiatrem łagodnym włosy jak kwiaty rozwiej, **zacałuj**,
> ty mnie ukołysz i **uśpij**, snem muzykalnym **zasyp**, otumań
> we śnie na wyspach szczęśliwych **nie przebudź** ze snu.
>
> Pokaż mi wody ogromne i wody ciche,
> rozmowy gwiazd na gałęziach pozwól mi słyszeć zielonych,
> dużo motyli mi pokaż, serca motyli przybliż i przytul,
> myśli spokojne ponad wodami pochyl miłością.
> (t. I, s. 150)

Zacałuj, uśpij, nie przebudź – mogą być zwrotami oznaczającymi potrzebę czułości, miłości, spokoju, ukojenia, bliskości i wolności. Wołanie o miłość może tu być jednak nie tylko naturalną potrzebą człowieka, ale w wierszu staje się domknięciem opowieści o zasypianiu jako metaforze umierania. Pocałunek został przez poetę zamieniony w zacałowanie, sen stał się wiecznym – bez przebudzenia. Mocnym akcentem poetyckiej „wyliczanki" próśb jest wyrażenie „zasyp", które budzi skojarzenia z zasypywaniem grobu, trumny. Kolejność jest nieprzypadkowa, plan marzącego opiera się na metaforze śmierci, jest to obrazowanie procesu odchodzenia: zacałowanie (na śmierć, przypomina się związek erosa z tanatosem), uśpienie i wreszcie zasypanie. Poeta tworzy metaforę życia jako podróży, a upragniona Arabia Szczęśliwa mogłaby być po prostu metaforą Raju. Projekcja wędrówki do szczęśliwej krainy dopełnia się wizją motyli, ale nie byle jakich, bowiem mają to być motyle z sercami. Wyobrażony świat jest bajeczny, niepodobny do tego, w którym motyle są rozjeżdżane przez ciężarówki. W szczęśliwym świecie nawet motyle mają serca, co dopiero więc można powiedzieć o ludziach!

Poeta podkreśla tęsknotę za przesileniem egzystencjalnym, mającym związek z odnalezieniem pełni szczęścia – jednak – znów nie tu i teraz, ale w przyszłości i w nieznanym miejscu, w mitycznym gdzieś, wszędzie, ale nie tu. Wyspy szczęśliwe przypominają tu Atlantydę, wprowadzają porządek

mityczny, odrealniając nie samą potrzebę szczęścia, ale status interlokutora oraz możliwość spełnienia się marzeń. A do tego wszystkiego jeszcze właśnie te motyle, których serca wymagają czułości, przytulenia, aż do ukojenia myśli. Ostatnim słowem tego wiersza jest miłość. Łączy się ona z projekcją wód, ale niekoniecznie zwyczajnych. Fraza „myśli spokojne ponad wodami pochyl miłością" do złudzenia może kojarzyć się z Duchem, który przy stwarzaniu świata unosił się nad wodami. O ile zaś Duch Boży w księdze Genesis towarzyszył kreacji, o tyle podróż poetycka w stronę wiecznej szczęśliwości ma ów świat zamykać. Nie można mieć pewności czy poeta miał na myśli akt stworzenia, który dopełnia się pochyleniem miłości ponad wodami, ale niewykluczone, że w kontekście eschatycznego paradygmatu, owej wysublimowanej ekspozycji spraw ostatecznych, Gałczyński mógł chcieć zasugerować choć trochę obecność Boga, a przynajmniej Jego jednej z postaci.

Bohaterowie przedstawieni w wierszu posiadają te same cechy, które charakteryzują motyle – są piękni i delikatni. Ich ramiona są oparte na pachnących poduszkach, a towarzyszy im śpiew. Dominuje tu estetyka, wrażenia zmysłowe, niemal synestezyjne przedstawienie granicy świata doczesnego i zaświatów. Piękni ludzie wjeżdżają w wieczność tak, że żywi mogliby im pozazdrościć niecodziennej śmierci. Bohaterowie ukazani jako martwi, ale w pięknej scenerii, nie wpisują się w system wartości, ich życie okazuje się tak samo bezwartościowe jak byt motyli. Odrealnienie może tu oczywiście pełnić rolę nie tyle bajkowej stylizacji, co raczej świadczyć o potrzebie swego rodzaju mitologizacji życia, wędrówki oraz śmierci. Bo jeśli bohaterowie nie podróżują do celu, to może oznaczać, że wracają do źródła, do miejsca wytęsknionego, którego nie ma…[6] Poeta dokonuje ironicznej krytyki nieumiejętności życia, podkreśla niepraktyczność bohaterów, dla których ważniejsze były – trudno

[6] O wpływie mitycznego czasu na recepcję życia pisze W. Juszczak w rozprawie poświęconej *Laokoonowi* Blake'a [w:] W. Juszczak, *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 415: „Ów mityczny czas, nieporuszony, nie rozwijający się w żadną przyszłość, a zarazem będący nią tak samo jak najodleglejszą przyszłością, 'czas' jak gdyby nierealny i przez to, że teraźniejszość nasza nie daje się pomyśleć jako jego proste przedłużenie, choć może się w nim w każdej chwili utożsamiać, 'czas' taki, taką 'nieprzestrzenną rozciągłość' stwarzającą dla zdarzeń 'miejsce' jakby, ale miejsce inne niż im stwarza przestrzeń, miejsce, które tylko z braku trafniejszych porównań dostępnych naszemu odczuwaniu odważamy się do czasu porównywać; czas więc, który w wielkim cyklu profetycznych poematów Blake'a obejmuje sobą trwanie bohaterów i ich działania – taki 'czas' trudno sobie uzmysłowić poza zasięgiem rzeczywistości wizyjnej, poetyckimi środkami przybliżanej, uobecniającej się jedynie jako przeczucie obszaru obcego wszelkim dziedzinom realiów".

określić czy tylko po śmierci – zapachy, dźwięki i dotyk od pracy oraz innych „potrzebnych" do godnego, „właściwego", zgodnego z oczekiwaniami społeczeństwa życia. Tym samym tęsknota za wyspami szczęśliwymi czy podróż do Arabii Szczęśliwej jest projekcją nieudanego życia, stygmatyzuje nieumiejętność przeżywania chwili, sycenia pięknem, czuciem, tym wszystkim, co można znaleźć w zasięgu ręki. Jak w krzywym zwierciadle pokazuje poeta śmierć motyla i śmierć podróżników jako zakończenie błahego, jednego z tych niezauważalnych sposobów przemijania.

I jeszcze jedno skojarzenie przychodzi na myśl, gdy się czytelnik „zapatrzy" na śmierć pięknych wędrowców – jakże bardzo przypominają oni bohaterów filmowych, postacie umierające na ekranie. Ich śmierć jest widowiskiem oglądanym bezemocjonalnie, z dystansem, nie wzrusza bowiem tak, jak powinna poruszać. W takiej scenie filmowej oglądamy wydarzenie nie eschatologiczne, ale estetyczne, oni mają nie straszyć, ale muszą być piękni i szczęśliwi[7].

W 1930 roku Gałczyński pisze *Śmierć poety*, utwór o tyle prawdziwy, że można go czytać jako groteskową kontynuację eksperymentowania ze śmiercią, wpisaną już w ów pierwszy tego typu wiersz *Włożę spodnie czarne, cmentarne*. Pozwolę sobie świadomie pominąć inny wiersz z tego okresu, mianowicie *Śmierć braciszka*, który wymaga osobnej refleksji, znacznie przekraczającej zapewne granice tego szkicu. Interesujące są jednak słowa kończące liryk: „Mój panie, śmierć to rzecz prosta":

Było cicho, zupełnie cicho.
Może wszystko było zmyślone?
Ale dziadek siwy jak gołąbek
miał oczy takie czerwone.
A gdy się wszystko skończyło

[7] Sposób oddziaływania obrazu stworzonego przez poetę przypomina schemat funkcjonowania kina, interesująco podobna wydaje się status widza i czytelnika wobec doświadczenia projektowanej śmierci: „Obraz śmierci w kinie zmusza nas do odmierzenia dystansu pomiędzy ekranem a naszym fotelem, do uznania naszego statusu widza, do wyraźnego określenia siebie samych jako fantazjujących podglądaczy. Rola, jaką odgrywa śmierć w relacjach między fikcją a rzeczywistością, jest złożona. Ujawniając fikcję, demaskuje ją, ale tym samym ją uznaje, potwierdza, uwiarygodnia. Nadaje jej walor koherentnej pod-rzeczywistości (nad-rzeczywistości, jakby to uściślili surrealiści)". Zob. G. Lenne, *Śmierć w kinie*, [w:] *Wymiary śmierci*, wyb. i wstęp S. Rosiek, Gdańsk 2010, s. 219-220, podkreślenie autora.

Doktor krzyknął: „Boże, to już trzecia godzina!"
Skonał braciszek, skonał, skonał, skonał.
Zostało po nim serce z kory i okaryna
stłuczona.

(t. I, s. 49)

Jednakże w *Śmierci braciszka* niewiele – jeśli w ogóle – groteski, co najwyżej znów odniesienie do typowej nieporadności człowieka, jego niepoprawny stosunek do tajemnic ostatecznych. W *Śmierci poety* Gałczyński również wyzbywa się dykcji kojarzonej z groteską, chociaż niektóre z obrazów mogłyby takie skojarzenia nasuwać:

Żona klaskała w dłonie:
– Ach, przecie nadszedł koniec
pijackich orgii

(t. I, s. 154)

Gdyby ośmielić się i postawić tezę, że utwór ten zawiera w sobie w jakimś stopniu akcent biograficzny, śmierć nie byłaby tu figurą filozoficzną czy metafizyczną, ale zwyczajną prowokacją, wołaniem o miłość (żony) i o czułość, o uwagę, o nieco inne spojrzenie na pozornie ten sam dzień, na prozę życia. Klaskanie w dłonie z okazji śmierci jest formą buntu wobec zwyczajów funeralnych, rodzajem obyczajowej perwersji. Przedstawiona w wierszu śmierć jest poetyckim grymasem, rodzajem emocjonalnego szantażu, polegającego na antycypacji zachowania żony, na wyimaginowaniu jej radości oraz słów, które mogłaby wypowiedzieć po śmierci męża, po śmierci poety, gdyż taką funkcję przyjmuje w utworze autor. Nie znajdziemy jednak w wierszu próby zgłębienia tajemnicy śmierci, „rozpracowania" jej mechanizmów, sensu, jakiegoś sposobu na oswojenie czy przygotowanie na nią; a wszystko po to, żeby poznać lepiej i zrozumieć życie. Zapewne z tego powodu utwór zawiera w sobie pokaźną dozę samokrytyki, oczywiście niepozbawionej autoironicznych rysów.

„Szacowne grono" żegnających zmarłego poetę mówi o jego odejściu: „Dobrze tak świni!", „Dobrze ci, stary draniu", „nadszedł / koniec kanalii". Padają z ust zebranych także ziemskie sądy „ostateczne":

Dobrze ci, stary draniu,
za grzechy nad otchłanią
inferna zwisasz.
(t. I, s. 154)

Gałczyński nie rozpacza nad krótkim życiem, nad tym, że musi pożegnać się z bliskimi i ze światem, ale bawi się obrazem własnego zgonu. Krytyczny wizerunek swojej postaci może zaś być dyskretną próbą dokonania czegoś w rodzaju rozrachunku z sobą samym, a może nawet rachunku sumienia przed ostatnią podróżą – do nieba:

Zapachniały zefiry,
brzękły potrójne liry,
pierzchnęła tłuszcza.
Serce alkoholowe
unieśli aniołowie
na złotych bluszczach.
(t. I, s. 155)

Fakt, poeta to pijak, jego życie to „pijackie orgie", ale wbrew oczekiwaniom tłumu na sprawiedliwość, na karę za nieobyczajność i za niemoralne prowadzenie – bo przecież także i „dziwki uwodził" – poeta ostatecznie zostaje wzięty do nieba[8]. Scena może budzić skojarzenia z religijnym wniebowzięciem, jakby ów pijak był nie tylko zbawiony, ale – o zgrozo – święty.

Idealizacja własnej śmierci, chociaż osadzona w brutalnej ocenie „tłuszczy", nie musi być zakłamaniem rzeczywistości czy wieczności, poeta nie rości sobie prawa do zburzenia porządku eschatologicznego. Pijany poeta nie wdziera się przecież po śmierci do nieba, ale bez własnego trafia tam jego serce, zaniesione przez aniołów na złotych bluszczach.

[8] Wesołe oblicze alkoholizmu Gałczyńskiego zostało przedstawione w książce Sławomira Kopera *Alkohol i muzy. Wódka w życiu polskich artystów*, Warszawa 2013, tu rozdział 5: *Dekadencja na wesoło*. Inne ujęcie problemu: *Sztuczne raje… Używki w literaturze*, red. M. Kuziak, Słupsk 2002 oraz praca *Używki w sztuce i literaturze*, red. J. Żychlińska, A. Głowacka-Penczyńska, Bydgoszcz 2016.

3.

Szkic ten rozpoczyna się cytatem całego utworu napisanego przez Gałczyńskiego już po wojnie, w 1948 roku. *Liryka* to wiersz eksponujący w tytule ciężar zagadnień związanych z poezją, poziom jego ogólności wskazywać może na możliwie szerokie ujęcie problemu liryki, tak więc może chodzić o rodzaj literacki, o wrażliwość i wyobraźnię, o poetykę, stylizacje, ale także o swoisty model egzystencji. Liryka dla Gałczyńskiego w tym tytule okazuje się słowem pojemnym, za którym jednak nie będą stały żadne koncepcje poetyckie, ale próba opisania życia. Liryka jest dla Gałczyńskiego metaforą egzystencji.

Liryka zatem to dla Gałczyńskiego synonim życia, ale poeta rozpoczyna swój wiersz zaskakującym pytaniem, będącym formą domyślnej odpowiedzi na czyjąś zaczepkę lub pytanie: „Śmierć? Proszę bardzo". I mogłaby to być opowieść o śmierci, bo przecież autor przywołuje ją w pierwszym słowie tekstu. W wierszu jednak nie pojawia się ani razu nawiązanie do umierania, do śmierci, jest z kolei opis aktywnego życia. Bohater opisuje swoje marzenia o włóczeniu się po ulicach, oglądaniu kwiatów, mówi o ponownym układaniu „linii życia". Czyżby poecie wyszła fabularna niekonsekwencja, zamierzona gra z czytelnikiem, a może coś w rodzaju odwrócenia perspektywy w celu ukazania podszewki świata?

Liryka to wiersz opisujący i śmierć, i życie; w śmierci odbijać się mają sprawy doczesne, natomiast życie to antycypacja śmierci. Autor inicjuje swą opowieść jasnym określeniem tematu, a jest nim wydzielone znakiem zapytania pojedyncze słowo: „śmierć". Na marginesie należy zauważyć, że utwór składa się z trzech zdań, a jednym z nich jest właśnie to pierwsze pytanie, łączące narrację z domniemanym zapytaniem niewidzialnego interlokutora. Pozostałe dwa zdania są wymownie nieproporcjonalne – pierwsze wypełnia prawie całą przestrzeń utworu, drugie zostało zapisane jako pointa i mieści się w granicach jednej strofy. Oba zdania zaczynają się spójnikami. Pierwsze zdanie rozpoczyna warunkowe, może wykluczające, niejednoznaczne „ale". Na początku drugiego zdania w wierszu znajduje się spójnik „a", którego funkcja może sugerować konkluzję, zrównoważenie pierwszego obrazu z owym kolejnym, próbę połączenia pierwszej treści z drugą.

Pierwsze zdanie, zapisane jako pytanie, autor wydzielił z utworu, tworząc tym samym efekt udramatyzowania, głos swój kieruje do kogoś, kogo my już zobaczyć nie możemy, ale kto z pewnością zaczepił go i poprosił o opisanie

śmierci. Narrator zgadza się chętnie, podkreślając swą gotowość dokonania egzegezy największej z tajemnic ludzkości słowami „proszę bardzo". Mówi to bez wahania, z nonszalancką odwagą, zupełnie jakby był specjalistą od tanatologii. Pewność siebie godna szarlatana, o którym możemy dowiedzieć się w innym utworze Gałczyńskiego, zadziwiać może także gotowość przyjęcia wyzwania, lekkość i sprawność rozprawiania o ciężkim i trudnym temacie. A rozpoczyna narrację od wspomnianego już „ale", które spycha nieco opowieść z głównego nurtu, a to, co miało być epifanią tajemnicy życia i śmierci, staje się obszerną dygresją. Dygresja na temat spacerów, kwiatów i losu człowieka zastępuje wędrówkę do piekła czy raju, nie jest ani *Eneidą,* ani *Boską komedią.*

W pierwszej strofie dowiadujemy się o marzeniu naprawdę błahym, bohater chciałby przecież jedynie chodzić po mieście „bez kłopotów", nucić Brahmsa, koniecznie pod oknami. Wątek spaceru rozwija się, a *Walc piętnasty* Brahmsa uzupełniony zostaje piosenką skandowaną przez kwiaty, tu precyzyjnie nazwane cynerariami. Zapatrzony na halucynogenne kwiaty, mówi narrator, mogą być przyczyną zagapienia się, a pewnie tym samym zbłądzenia. I niekoniecznie chyba chodzi o pomylenie dróg, ale przede wszystkim o błędy życiowe. Przestrzeń zarysowana jest prosta, wiadomo, że spacer dzieje się w mieście, że są jakieś domy, bo i są okna, a pod nimi cynerarie. Akcja nie wykracza poza opisanie doświadczenie wędrówki i oglądanie kwiatów. Dominuje piękno, przeżycie estetyczne, ale też odsłania się inny wymiar opowieści, można zaryzykować tezę, że wymiar metafizyczny.

Ożywione, nieco może zantropomorfizowane cynerarie jawią się jako byty o szczególnych właściwościach. Poeta przypisuje im nadrealne właściwości, gdyż poza pięknym wyglądem śpiewają, a do tego świecą „od wewnątrz". Są „jak halucynacje", czyli zmieniają rzeczywisty obraz świata na inny, nierzeczywisty, chociaż nie dowiemy się tu na jaki.

Światło wpisane we wnętrze kwiatów okazuje się jedynym źródłem oświetlenia przestrzeni. Dalej poeta dopowie, że dzięki tym halucynacjom, czyli kwiatom, wypełnia się światłem „wewnętrzna ciemność południa"[9]. Oksymo-

[9] Zorientowanie na wnętrze i to, co zewnętrzne, ma związek z problemem poznania tajemnicy życia i śmierci. Problem ten porusza V. Jankelélévitch w *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*, przeł. i wstęp M. Kwaterko, Warszawa 2005, s. 47-48: „Tak oto człowiek może wykraczać poza śmierć, myśląc o niej. Jednocześnie znajduje się wewnątrz jej porządku. Wewnątrz i na zewnątrz. Tajemnicą nazywam tę część wewnętrzną, zanurzoną, mroczną. Gabriel Marcel →

roniczne określenie stanu duchowego bohatera polega na zbudowaniu napięcia między światłem i mrokiem. Ciemność w południe jest efektem zaćmienia, albo pomylenia pór dnia. Coś się musiało najwyraźniej rozregulować, a niezbyt wiadomo czy chodzi o upojenie alkoholowe wędrowca, czy o znaki na niebie, ewentualnie przecież mogłyby to być konsekwencje zachłyśnięcia się pięknem. A może to ten rodzaj chwilowego oślepienia, które ma się po zbyt długim patrzeniu na coś jasnego? Pisze dalej bowiem poeta o „zagapieniu.

Światło wewnętrzne może mieć wiele konotacji, z których najsilniejszą wydaje się odwołanie do rozświetlenia świętych, do ich wewnętrznego światła, które często zdobią wizerunki świętych na obrazach i ikonach. Gałczyński raczej nie zapuszcza się w te rewiry i nie szuka skojarzeń ze świętością. Światło napotkanych kwiatów walczy z jego wewnętrznym mrokiem, ciemność południa może być metaforą dramatu dojrzałego człowieka, symbolicznym wyrażeniem doświadczenia wpisanego w „południe" jego życia.

Chodzić po mieście bez kłopotów, dać się zaczarować pięknem cynerarii, ale żeby nie błądzić, żeby można było „wreszcie bez krzywych linii / życia ułożyć" – chciałby bohater opowieści lirycznej. Krzywe linie także są określeniem wieloznacznym, może przecież chodzić o linie na dłoniach, z których się wróży los człowieka, raz pomyślny, innym razem niedobry. W zapisie widoczna jest zresztą przerzutnia, wskazują na prawdopodobną bliskość wyrażeń, możliwych do przeczytania jako „krzywe linie życia". Innym sposobem czytania tego fragmentu jest bardziej dosłowny, odnoszący się do życia. Krzywe linie mogą się przecież odnosić do ścieżki wędrowca, zaplątanej z powodu upojenia alkoholowego. Krzywe linie bywają przecież częścią doświadczenia zaburzonych zmysłów, i nie chodzi tylko o estetyczne halucynacje.

A gdy „się człowiek zagapi", gdy pomyli drogi, gdy nie umie ułożyć życia „jak inni", pozostaje mu tęsknota za światem niespełnionym, nieprzeżytym, przynależnym owym innym. Narrator okazuje się trwać na granicy światów, między tym co rzeczywiste a tym, co wyimaginowane, zrodzone z halucynacji.

→ rozróżnia tajemnicę i problem. Problem jest przede mną, poza mną, jak przedmiot, przejrzysty, skąpany w świetle oczywistości. Natomiast tajemnica nie jest czymś zewnętrznym, jestem w niej zanurzony. Śmierć jest zarówno problemem, jak i tajemnicą, czymś logicznym i niepojętym. Mogę się wydostać poza śmierć, wynurzyć głowę jak tonący człowiek. On wciąż żyje, nie traci nadziei, myśli sobie: od brzegu dzieli mnie pięćdziesiąt metrów, jeśli je pokonam, będąc uratowany. Walczy z losem. Może jednak zacząć tonąć, stopniowo niknąć w otchłani. Tu już mamy do czynienia z tajemnicą".

Jeśliby przyjąć gatunek kwiatów za nieprzypadkowy, to *Pericallis hybryda*, zwany też *Senecio cruentus*[10], w języku polskim znany jest jako „starzec popielnik". Kwiaty-starcy uruchamiają w bohaterze proces polegający na rewizji życia. Jest to niewidzialny, rytmiczny ruch walca, pełen harmonii i spokoju, na wzór upragnionego walca As-Dur Brahmsa, opus 39 nr 15. Tanecznym krokiem przemierza bohater nie tyle przestrzeń, co raczej czas. Jest to jednak czas ukazany na opak, od starości (cynerarie = starcy), przez wiek dojrzały (południe), ku młodości i dzieciństwu (nowe gniazda).

Chodzący po mieście postrzega swą postać rozciągniętą w czasie, od tego, który jest dla niego czasem teraźniejszym, przez wspomnienie okresu popełnionych błędów, aż po okres niewinnej, sielskiej młodości. Rewizja własnego życia może się dziać pod wpływem bodźców jako efekt traumatycznego przeżycia, może też być wizją całości własnego życia doświadczaną tuż przed śmiercią, co było tematem licznych sensacyjnych opowieści i legend.

Po długim zdaniu opisującym doświadczenie piękna, światła, wizji własnego życia, Gałczyński tworzy zaskakującą konkluzję, znacznie wykraczającą poza intymność poprzedniego obrazu. Ostatnie zdanie wiersza, będące zarazem jego strofą, zaczyna się od czegoś w rodzaju ocucenia, ocknięcia się z zamyślenia, by nie powiedzieć – z halucynacji. Mówiący stracił na jakiś czas kontakt ze światem, więc dopytuje, zdradzając jednocześnie swoje rozdwojenie, trwanie na granicy: „A podobno świat już zielony". „Podobno" określa status mówiącego, nie jest on pewny czasu, a próba jego określenia kończy się uniwersalną wizją i czasu, i przestrzeni. W ostatniej strofie pojawiają się jakieś kobiety, które pieką ciasta, jakieś wrony, jakieś gniazda.

Niepewność jest doświadczeniem następującym po obcesowym przyjęciem roli specjalisty od zagadnień śmierci. O ile w pierwszych wersach poeta napisał śmiałe „proszę bardzo", o tyle na końcu wiersza dominuje skromne „a podobno". Zderzają się tu dwie koncepcje egzystencjalne – potrzeba jasnego widzenia, rozumienia, znalezienia sensu życia z czymś, co człowieka omija, z ciepłem domowego ogniska, z zapachem zaopiekowanej, zadbanej kuchni, z wizją ciągłości życia.

[10] Charakterystykę wymienionej w wierszu rośliny można znaleźć w wielu źródłach, m.in. na portalu: Https://www.swiatkwiatow.pl/cyneraria-starzec-starzec-popielnik-id520.html [dostęp: 20.03.2020].

Bohater wiersza wędruje po kręgach życia znajdując się ostatecznie w miejscu niemożliwym do osiągnięcia w świecie realnym, widzi bowiem znowu wiosnę życia, początek drogi, czyli stan, w którym mógłby rozpocząć wszystko od nowa, moment, w którym można „wreszcie bez krzywych linii" rozpocząć życie raz jeszcze.

Jeśli bohater wiersza nie jest naiwnym marzycielem, to wątpliwość może budzić łatwość przemieszczania się w czasie i intensywność doświadczeń zmysłowych oraz nadzmysłowych. A gdyby przyjąć, że on już jest nie na granicy, ale po drugiej stronie? Jeśli to jest opowieść zmarłego? Któż więcej bowiem może wiedzieć o śmierci od tego, kto poznał ją na wskroś? Wędrowiec liryczny Gałczyńskiego podobny jest w jakimś stopniu do Gustawa z IV części *Dziadów* Mickiewicza, który relacjonuje intensywne doświadczenie swego życia z perspektywy trupa.

Perspektywa, którą prezentuje bohater, jest odwrócona nie tylko w czasie, ale również w przestrzeni, dociera on bowiem do miejsca, w którym odkrywa zieleń i widzi wrony wijące gniazda. A przecież wcześniej zachwycał się już kwiatami, już podziwiał wiosnę, może nawet lato. A tu, na koniec opowieści, nagle okazuje zdziwienie zielonością, szykowaniem przez ptaki gniazd oraz kobietami dbającymi o swoje gniazda. Ma się pojawić nowe życie – to zauważa bohater. A on jest ponad życie, ponad czasem, poza linią życia.

Gałczyński nie tworzy jakiejś nowej, rewolucyjnej teorii eschatologicznej, nie wymądrza się w sprawach dotyczących życia, unika radykalnych nauk. Jest to przecież opowieść nie o życiu i śmierci, ale o liryce! Dwa obrazy – pierwszy ukazujący wędrówkę marzyciela, drugi zaś człowieka obudzonego z letargu – są wizją pełni doświadczenia egzystencjalnego. Życie bowiem to suma marzeń i porażek, światła i cienia, tańca i znieruchomień. Człowiek Gałczyńskiego jest emanacją wszystkiego co liryczne, nie istnieje bez poezji, a jego ruch, wędrówka, zmysły są wpisane w potrzebę zbawiennego piękna.

Poeta zatytułował wiersz o relacji z zaświatów *Liryka*, podkreślając siłę poezji jako wartości ponadczasowej, nieśmiertelnej, pozwalającej człowiekowi przemieszczać się – jak bohater *Dziadów* – między czasem i przestrzenią. Bohaterowi udaje się powrócić do źródła swojej wędrówki, jest świadkiem czynności wykonywanych przez matki, żony, symbole życia, miłości, ciągłości trwania. Przez „pomyłkę" znajduje utracone ścieżki bohater cyklu *Przed zapaleniem choinki*, rozpoczynający się do złudzenia podobną frazą:

Już się dzień jak tragarz pochyla,
Trzeba wyjść na miasto. Wigilia.
Trzeba się trochę powłóczyć
(t. II, s. 198)

W ostatniej, VII, części poematu, poeta kreśli wizję rodzinnego domu, widzi tam ojca i matkę, gałązki (nie w dziobach wron) choinki, anioły unoszące się w błogiej przestrzeni. Wędrówka jest stałym motywem w poezji Gałczyńskiego, może być czytana jako metafora egzystencji, prawie zawsze jest to włóczenie się, błądzenie bohatera, czasami znajdującego swój cel w wyobrażeniu utraconego dzieciństwa oraz zmitologizowanego domu.

Jest wiele wierszy Gałczyńskiego, które poruszają zagadnienie śmierci. Chyba w żadnym z nich nie jest ona ukazana jako wydarzenie straszne, przerażające, nie ma nic wspólnego z naturalistycznym obrazowaniem. Śmierć w poezji Gałczyńskiego jest raczej doświadczeniem estetycznym, sentymentalnym, czasami wysiłkiem zmierzającym do podsumowania przebytej drogi. Śmierć w poezji Gałczyńskiego – wreszcie – prawie zawsze przeplata się z życiem, poeta zaciera bolesną granicę dzielącą światy. A okazuje się to możliwe jedynie dzięki sile poezji, owej metafizycznej właściwości liryki, zdolnej łączyć życie ze śmiercią, a czasami nawet pokonywać śmierć.

Bibliografia

Arno A., *Niebezpieczny poeta. Konstanty Ildefons Gałczyński*, Kraków 2012.

Gałczyński K. I., *Dzieła w pięciu tomach*, Warszawa 1979.

Jankelélévitch V., *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*, przeł. i wstęp M. Kwaterko, Warszawa 2005.

Juszczak W., *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2009.

Kass W., *Pęknięte struny pełni. Wokół Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Olsztyn – Pranie 2004.

Koper S., *Alkohol i muzy. Wódka w życiu polskich artystów*, Warszawa 2013.

Ossowski J. S., *Sprawa Gałczyńskiego. Szkice z antropologii kultury literackiej*, Kielce 2011.

Ossowski J. S., *Szarlatanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Gałczyńskim*, Kraków 2006.

Stawar A., *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959.

Sztuczne raje... Używki w literaturze, red. M. Kuziak, Słupsk 2002.

Wyka M., *Gałczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970.

Wymiary śmierci, wyb. i wstęp S. Rosiek, Gdańsk 2010.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.533
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Bartłomiej Borek*
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
https://orcid.org/ 0000-0002-7503-8703

„Wieczny mnie rodzi ogień i wyznaję słońce”. Żywioł ognia w liryce Wincentego Korab-Brzozowskiego

"Eternal fire gives me birth and I confess the sun".
The element of fire in poetry by Wincenty Korab-Brzozowski's

Abstract: The article is an attempt to analyze and interpret selected works of Wincenty Korab-Brzozowski, each related to one another by the presence of the element of fire. Referring to the recognition of ancient philosophers, attempts were made to point out the similarities and differences in the treatment of the phenomenon of fire in the author's lyrical work *Amongst the stars*.

Keywords: Wincenty Korab-Brzozowski's, poetry, fire, life, philosophy.

* Bartłomiej Borek – mgr, doktorant literaturoznawstwa na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Autor licznych artykułów naukowych, w tym: *Kanibalistyczna uczta. O wszechcierpieniu natury w «Niedokonanym» Tadeusza Micińskiego* (2018).

Jak gnie żelazo w ogniu dłoń kowala
Wcielając w piękno myśl mu drogą,
Jak się bez ognia złotnicy nie mogą
Obejść, co słoto im wydoskonala
Jak się jedyny Feniks wprzódy spala,
By się odrodzić [...][1]

Wprowadzenie

Ogień, jak wszystkie z żywiołów, manifestuje się w wieloraki sposób – od blasku słońca, światła błyskawicy, pożaru, przez wybuch wulkanu. Mimo że przejawia się w tak różnorodnych konfiguracjach, nieustannie zachowuje te same, powszechnie rozpoznawalne jakości. Nad nimi właśnie dyskutowano na przestrzeni dziejów, objaśniając w możliwie precyzyjny sposób. Już założenia jońskiej filozofii przyrody sugerowały duże znaczenie żywiołu jako budulca rzeczywistości. O ogniu – tworzywie wszechświata, mówił swego czasu Anaksymander. Określał go mianem *apeironu*[2]. Podobne zapatrywania przejawiał jego uczeń Anaksymenes. Dla Heraklita „świat jest wiecznie żywym ogniem"[3], który, choć równoważy się z morzem i ziemią, ma nad nimi moc władania[4]. Pitagoras, wymieniając składowe żywiołu, poddawał go następującej deskrypcji: ciepły, lekki, suchy, szybki[5]. Dla Empedoklesa, pomysłodawcy czterech pierwiastków[6], ogień był czymś jaśniejącym. Grecki filozof najprawdopodobniej utożsamiał go z samym Zeusem[7]. Parmenides z kolei, badając naturę eteru, opisywał węższe

1 M. Anioł, *Sonet 59*, [w:] tegoż, *Poezje*, przeł., wstęp i przypisy L. Staff, Warszawa-Kraków 1922, s. 222.

2 G. S. Kirk, J. E. Raven, M. Schofield, *Filozofia przedsokratejska*, przeł. J. Lang, Warszawa-Poznań 1999, s. 138.

3 Cyt. za: tamże, s. 200.

4 Tamże.

5 Zob. G. Reale, *Pitagoreizm*, [w:] tegoż, *Historia filozofii starożytnej*, t. I, przeł. E. I. Zieliński, Lublin 2005, s. 105-108.

6 G. S. Kirk, J. E. Raven, M. Schofield, dz. cyt., s. 285.

7 Tamże.

pierścienie sfer oraz gwiazdy jako pełne „czystego ognia"[8]. Sam Arystoteles zaś wskazywał na ilościowe cechy żywiołów. W przypadku ognia podkreślił cechy gorąca i suchości, konstatując, że ogień to coś nadmiernie gorącego. Również pozostałe żywioły definiował jako nadmiar cechy podstawowej. Wstępne rozpoznania zbudowano bez wątpienia na przekonaniu, że o naturze żywiołu decydują czyste jakości. Nie bez powodu zresztą. To właśnie one są tymi, które nie dają się oddzielić od fenomenu, gdyż warunkują treść doświadczenia[9].

Powszechnie wiadomo, że czyste jakości są nieprzebranym źródłem doznań estetycznych, jak i niewyczerpalnymi rezerwuarami znaczeń naddanych. Żywioły przejawiające się w zjawiskach przyrodniczych potęgują percepcję świata – czynią go atrakcyjniejszym poznawczo. Pierwszy, a zatem podstawowy, kontakt człowieka z żywiołem następuje na drodze sensorycznego doświadczenia. Zdolność zmysłowego odbioru ognia pozwala na wielorakie kategoryzacje. Mimo konkretnych jakości składających się na ów żywioł, jego aktywność w zetknięciu z danym bytem, zdaje się bardziej złożona i różnorodna od innych żywiołów. Ogień buduje, ożywia, scala – jest więc fundamentem życia, ale też: rujnuje, pochłania, spopiela, jednym słowem: niszczy. Jest przecież zjawiskiem, które w zgodzie z zasadą *coincidentia oppositorum*[10] funkcjonuje jako spójny w składających się na niego przeciwnościach. Jeśli dany fenomen potrafi zamknąć w sobie przeciwieństwa, można o nim powiedzieć, że przejawia w sobie jakości idealne, może nawet transcendentne. W poezji założenie to przejawia się poprzez znany poetyce zabieg, polegający na sprzeczności w zgodności (*discors concordia*), który uwydatnia sposób postrzegania żywiołu ognia.

Idealność, harmonijność, atrakcyjność pod względem jakości – wszystko to skłaniało człowieka do tego, by żywioł ognia okiełznać i zrozumieć. Już w przekazach mitograficznych natrafimy na przynajmniej trzy narracje,

[8] Tamże, s. 258.

[9] Zob. M. Popczyk, *Ogień*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 135.

[10] *Coincidentia oppositorum* (zlanie/ zjednoczenie przeciwieństw) to idea, o której napisano już wiele. Warto odesłać czytelnika choćby do artykułu Jarosława Frontczaka, który rozpatrywał ten problem w zestawieniu z kulturowym waloryzowaniem przeciwieństw góra–dół, zob. J. Frontczak, *Poszukiwanie paradygmatu*, „Sztuka i Filozofia" 1996, nr 11, s. 57, 60; zob. też A. Przybysławski, *Coincidentia oppositorum*, Gdańsk 2004.

których kanwą okazuje się ów żywioł – projektuje on losy Prometeusza[11], Hefajstosa oraz Chronosa. W przypadku dwóch pierwszych herosów ogień konotuje – poza jakościami podstawowymi – przede wszystkim wartości kulturotwórcze. Jest zjawiskiem przybliżającym człowieka do znakomitego i bardziej zorganizowanego poznania. Zarówno Prometeusz, jak i Hefajstos posiedli umiejętność ujarzmienia żywiołu, który służył im do kształtowania bytu (obróbka narzędzi choćby) na nowo. Swoje umiejętności i tajemnice opanowania żywiołu przekazali niezbyt jeszcze rozwiniętej ludzkości. Ogień stał się zatem przyczynkiem do rozwoju społeczeństwa w różnych dziedzinach życia. Chronos z kolei, według wierzeń Greków, stworzył ogień wespół z wiatrem i wodą z własnego nasienia[12]. Postaci mitologiczne, dzięki swej złożoności oraz swoistej popularności w dziełach sztuki, są nierzadko wykorzystywane przez artystów jako wysoce funkcjonalne metafory. Liryka młodopolska – której przedstawicielem jest interesujący mnie poeta Wincenty Korab-Brzozowski – skupiona na estetycznym aspekcie języka, sięga po liczne wzorce antyczne w celu konstytuowania i prezentowania znaczeń.

Warto jeszcze podkreślić, że przekazany ludzkości żywioł był we wspomnianych narracjach komplementarny. Dar Prometeusza pochodził ze stajni Heliosa, a zatem ulokowany był w przestrzeni niebiańskiej, posiadał więc aktywną moc twórczą. Ogień Hefajstosa wywodził się z kolei z ziemi, desygnowany jako pasywny fenomen chtoniczny – obie formy można zatem utożsamiać z dziedziną *sacrum*. Zauważmy, że żywioł ten został przez Prometeusza **przyniesiony** – heros niósł go z nieba na ziemię w trzcinowej gałązce[13]. Przetransportowanie ognia odczytywać można jako swoistą hierofanię, manifestację boskiej mocy i wiedzy na ziemi, a zatem pierwiastek męski. Ogień Hefajstosa to żywioł **pozbawiony ruchu**, wydobyty z wulkanu nie zmienił swojego miejsca bytowania, nie zyskał nowych jakości, funkcjonuje jako przestrzeń,

[11] O Prometeuszu napisano już wiele stron. Aby zapoznać się z jego sylwetką, warto wspomnieć choćby o opracowaniach: C. Rowiński, *Prometeusz*, [w:] *Mit, człowiek, literatura*, wstęp S. Stabryła, Warszawa 1992; K. Kerényi, *Prometeusz*, [w:] tegoż, *Misteria Kabirów*; *Prometeusz*, przeł. I. Kania, Warszawa 2000; Ł. Książyk, *Maski Prometeusza*, [w:] *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, red. M. Dąbrowski, A. Z. Makowiecki, Warszawa 2003.

[12] G. S. Kirk, J. E. Raven, M. Schofield, dz. cyt., s. 71.

[13] Dla Gastona Bachelarda kompleks Prometeusza wiązał się z wiedzą, która przewyższać miała tę ojcowską.

w której dopiero coś ma powstać, symbolicznie można go zatem odczytywać jako pierwiastek żeński. Oba sposoby rozumienia żywiołów dawały mu zatem moc kulturotwórczą[14].

Istnieje również przekonanie, iż ogień Hefajstosa funkcjonuje w kulturze jako ten bardziej pragmatyczny, służący człowiekowi do oswojenia codzienności. Ogień z boskiej stajni pełni zaś rolę asumptu na drodze poznania prawdy o sobie i świecie. Wynika z tego, że jest doskonalszy poznawczo. Mimo że żywioły te są różne od siebie semantycznie, jest między nimi pewna paralela – na każdym z nich ciąży także wina kradzieży, zbrodnia przeciw bogom. Na tej podstawie można objaśnić również obciążenie owego żywiołu grozą i niebezpieczeństwem – zdolnościami destrukcyjnymi[15].

Oczywiście przywołane informacje nie mają za zadanie pełnić osobnego studium, stąd ich skrótowa forma, funkcjonują raczej jako zarys kulturowego zaplecza, nieobcego autorowi *Tryumfów*, na co wskazuje lektura jego wybranych utworów. Stanowią one niezbędne tło dla badania tekstów Korab-Brzozowskiego, głęboko osadzonych w europejskim dziedzictwie kulturowym.

Ogniste strofy

Przy próbie całościowego oglądu twórczości autora *Wśród gwiazd* zauważalna okazuje się przede wszystkim wielotematyczność, skomplikowanie metaforyczne sensów zawartych w utworach (uzyskane choćby wskutek nagromadzenia niejednoznacznych symboli) oraz liczne nawiązania do antyku grecko-rzymskiego i filozoficznych systemów hinduskich. Z pewnością owa różnorodność i niejasność treściowa przyczyniły się w znacznym stopniu do nieporozumień interpretacyjnych i niechęci wobec rzeczonego materiału poetyckiego. Dostrzegał to już przed ponad pięćdziesięciu laty Jacek Trznadel[16]. Od tamtego czasu badania posunęły się nieznacznie.

[14] M. Popczyk, dz. cyt., s. 148.

[15] Więcej na temat mitu o Prometeuszu i Hefajstosie zob. G. Bachelard, *Filozofia, która mówi nie*, przeł. J. Budzyk, Gdańsk 2000; tegoż, *Płomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1996; tegoż, *Poetyka marzenia*, przeł. i oprac. L. Brogowski, Gdańsk 1998; tegoż, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975; M. Głowiński, *Ten śmieszny Prometeusz*, [w:] tegoż, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchołt, Labirynt*, Kraków 1990; M. Eliade, *Kowale i alchemicy*, przeł. A. Leder, Warszawa 1993.

[16] J. Trznadel, *Wincenty Korab-Brzozowski*, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1968, s. 531-547.

Na spuściznę młodopolskiego poety składa się, co zaskakuje, tylko jeden zbiór. Są nim wydane współcześnie *Utwory zebrane* (442 s.; na podstawie tomu *Dusza mówiąca* z 1910 roku) w opracowaniu Mariana Stali. Odnaleźć tu można zarówno poetyckie próby, tłumaczenia oraz parafrazy bardziej i mniej znanych dzieł, jak również wspólne utwory Wincentego oraz jego brata – Stanisława.

Rozpoznawanie twórczości literackiej młodopolanina – w której główną rolę odgrywa pojęcie ognia – wymaga nie tylko zbadania sfery niejasnych sensów, ale również opisu językowej organizacji tekstów czy wpływów innych dzieł, z którymi utwory Brzozowskiego tworzą sieć relacji dialogowych.

W lirycznej twórczości Korab-Brzozowskiego ogień pojawia się wyjątkowo często. Sugeruje to zatem, że zajmuje w niej miejsce znaczące. I rzeczywiście tak jest. Mnożące się przykłady obecności ognia generują intrygujące światy. Już w jednym z pierwszych dzieł poety pojawia się ogień i kojarzeni z nim bohaterowie kultury antycznej.

W cyklu *Węglem smutku i zgryzoty* pojawia się przywoływany już tytan Prometeusz. Pomimo wykorzystania popularnego i właściwie jednoznacznego znaczeniowo motywu prometejskiego w wierszu o incipicie *I ciepły jeszcze, purpurowy sznur*, Brzozowski projektuje dramatyczne napięcie, przekształcając znaną narrację w zaskakujący sposób:

> Więc na toż Ognia zdobyliście łup,
> Złodzieje bogów, o Prometeusze?
> Oh! niechaj na zawsze wieczysty grób
> Pochłonie nasze biedne ludzkie dusze![17]

W zacytowanym *passusie* odnajdziemy składowe budujące relację o przekazaniu ludzkości ognia. Jednak ów opis ma zaskakująco negatywny wydźwięk. Dlatego też konieczne wydaje się przywołanie reszty wiersza, które do mitu już nie nawiązuje, ale wiele wyjaśnia:

[17] W. Korab-Brzozowski, *I ciepły jeszcze, purpurowy sznur*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, oprac. M. Stala, Kraków 1980, s. 84.

I ciepły jeszcze, purpurowy sznur,
Płynący z łona zranionego słońca,
Sączy się, cicho, po szczelinach gór,
O moje oczy! i już noc bez końca...

Z lękiem się kryje wszelki ziemi twór;
Serc przerażonych zamknęły się wrota –
I pustynia głucha zamieszkała dwór,
I rozpaczliwa w ciemności golgota...

Ludzkość nadużyła zaufania tytana. Otrzymawszy ogień, uczyniła z niego broń, nie zaś narzędzie służące dla dobra ogółu. Próbując odkryć zaszyfrowane przez poetę znaczenia, mamy prawo do dwojakiego potraktowania ognia. Z jednej strony odczytamy jego obecność oczywiście najprościej, bo dosłownie – dostrzeżemy żywioł mogący przyczynić się do polepszenia warunków cywilizacyjnych, z drugiej zaś potraktujemy go jako symbol – symbol wiedzy, wtajemniczenia, doświadczenia i prawdy. Co ciekawe, Brzozowski nie chwali następców swego protoplasty. Prometeusze[18] są ludźmi wielkimi wyłącznie we własnych oczach. Dlatego też podmiot liryczny z wyrzutem i ironią dopytuje o wartość ich „wielkich" czynów. Niestety, ludzkość nie rozumie znaczenia imienia, które przyszło jej nosić[19]. Skutkiem niewiedzy będzie oczywiście upadek.

Mit o Prometeuszu, będąc kanwą liryku Brzozowskiego pełni rolę asumptu do rozważań nad tematami aktualnymi. W prototypowym micie o Prometeuszu[20] czyn przekazania ludziom ognia był niewątpliwie waloryzowany dodatnio, mimo bycia przyczyną cierpień tytułowego herosa. W słowach autora

[18] O znaczeniu multiplikacji postaci mitologicznych – jako wskazaniu na współczesną cywilizację – pisał już Marek Kurkiewicz. Por. M. Kurkiewicz, *Bohaterowie antycznych mitów w poezji twórców Młodej Polski*, [w:] *Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2008, s. 425.

[19] Imię Prometeusza (gr. Προμηθεύς) zwykło się tłumaczyć jako 'Ten, który przewiduje'/ 'Przewidujący' bądź 'Myślący w przód'.

[20] Najważniejszą z zachowanych do czasów współczesnych wersji mitu o Prometeuszu odnajdziemy w tragedii Ajschylosa *Prometeusz skowany*. Niestety, nie zachowały się pozostałe części owej trylogii.

Wśród gwiazd stał się przewrotnie – przyczyną śmierci i braku nadziei. Czyny kolejnych Prometeuszy okryte zostały hańbą. Ogień, co ciekawe, został tu potraktowany jako dar wysączający się ze zranionego bóstwa – Słońca. Dlatego też prawdopodobnie została wyeksponowana górska kolorystyka nieba, szczególnie dostrzegalna podczas wschodów i zachodów, gdy światło nabiera czerwono-złotej, a więc ognistej barwy. Tego rodzaju obrazowanie sugerować ma, że górskie szczyty płoną.

Już ta drobna analiza pozwala poczynić ważne dla nas rozpoznanie, mianowicie, że poeta przywołując w swoich utworach bohaterów mitów, czyni to w sposób dwojaki: albo traktuje ich jako inspiracje złożone, tworzące pełny obraz rzeczywistości grecko-rzymskiej, albo podkreśla obecność tychże postaci poprzez pojedyncze motywy, w rezultacie czego funkcjonują oni na zasadzie symbolu czy też personifikacji konkretnych cech i wartości. Drugie z zaproponowanych przez poetę rozwiązań posiłkowania się przekazem mitycznym obecne okaże się również w *Stancach*[21]. W tymże cyklu, dość niespodziewanie, wprowadził pisarz kilku mitycznych bohaterów. I choć *Stance* Brzozowskiego to utwory nader krótkie – każdy z nich liczy sobie raptem pięć wersów – to ich warstwa semantyczna przesiąknięta jest wielością znaczeń. Jednym z utworów poświadczających bogactwo znaczeniowe cyklu jest liryk *Doświadczeni* ufundowany na kanwie odniesień i przenośni proweniencji antycznej. Co interesujące, przywołane w nim konteksty nie pochodzą z jednego mitu[22]. Poeta świadomie połączył pozornie niemające ze sobą nic wspólnego sytuacje, których znaczenia stają się czytelne dopiero po odszyfrowaniu

[21] Stance to miara wiersza o wyrazistej i zamkniętej budowie. Jego długość wahała się od kilku do kilkunastu wersów.

[22] Aktualizacja schematów mitograficznych sprzyjała uzyskaniu uniwersalności podejmowanych tematów, służyła też historiozoficznej refleksji (na podstawie twórczości Korab-Brzozowskiego wywnioskować można, że najbliższą ideą historiozoficzną był dla niego heroizm – założenie postulujące istnienie świata na fundamencie doniosłych czynów wielkich bohaterów. Za twórcę idei uważa się powszechnie Giambattistę Vico). Erudycyjny związek autora *Domus aurea* z klasyką literatury światowej poświadcza nie tylko wprawa w posługiwaniu się aluzjami do dzieł Homera, Wergiliusza czy Hezjoda, ale przede wszystkim umiejętność scalania w obrębie wypowiedzi lirycznej wielu mitologicznych symboli i znaków, prowadząca do powstania polimitycznych konstrukcji znaczeniowych (Jarosław Ławski określa taki proces supra-morfozą mitów, więcej na ten temat zob. J. Ławski, *„Ukrzyżowanie Prometeusza". Przemiany mitu w „Xiędzu Fauście" Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Ateny. Rzym. Bizancjum…*, s. 722).

wszystkich pojedynczych znaczeń – z tego właśnie powodu słuszne wydaje się przekonanie, że czytelnik, dzieł urodzonego w Syrii poety, winien znać kulturowy kod antyku:

> Próżne nam były Kasandry wołania,
> I oto – Styksu groźne przed nami koliska.
> Czy jednak już nie bliski cudu zmartwychwstania
> Feniks nowy z popiołów tego cmentarzyska?
> O, nieszczęśni! nauczcie się sztuki czekania[23].

Liryk został skonstruowany na planie trzech metafor: wołania Kasandry; groźnych kolisk Styksu oraz ponownych narodzin Feniksa z popiołów. Przez wzgląd na temat szkicu pomijamy omówienie dwóch pierwszy metafor, niemających pozornie zbyt wiele wspólnego z ogniem[24]. Najważniejsza jest oczywiście metafora mitycznego ptaka, który ulegając samospaleniu, odradza się z popiołów.

Jak pokazują ostatnie wersy liryku, może jeszcze nastąpić – co znaczące w kontekście obecnego w literaturze Młodej Polski synkretyzmu religijnego[25] – zmartwychwstanie:

> Czy jednak już nie bliski cudu zmartwychwstania
> Feniks nowy z popiołów tego cmentarzyska?
> O, nieszczęśni! nauczcie się sztuki czekania.

[23] W. Korab-Brzozowski, *Doświadczeni*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, s. 223.

[24] Więcej na temat pominiętych tu analiz metafor przeczytać można w innym moim artykule: B. Borek, *„Próżne nam były Kasandry wołania". O wybranych inspiracjach antykiem w twórczości Wincentego Korab-Brzozowskiego*, „Studia Ełckie" 2019, nr 2, s. 275-292. Należy jednak nadmienić, że w kontekście ognia pierwsze dwie metafory mają z nim wiele wspólnego, niemniej poeta o tym nie wspomniał, dlatego ich nie omawiamy. Pamiętamy przecież, że w wizjach Kasandry Troja płonęła. Gdyby Styks traktował Brzozowski metonimicznie jako ogół rzek płynących przez Hades, to może istotny okaże się fakt, że jedną z tych rzek (a konkretnie Flegeton) była nazywana „rzeką ognistą".

[25] Podobną tezę o potrzebie zuniwersalizowania religii zdawał się stawiać swego czasu także Eduard Schuré w swym najgłośniejszym dziele, wielce intrygującym dla metafizycznych poetów Młodej Polski, dla których idea Boga i sacrum była jednym z najważniejszych motywów ich poetyckich aktywności. Por. E. Schuré, *Wielcy wtajemniczeni. Zarys tajemniczych dziejów religii*, przeł. W. Nidecka, Warszawa 1926, s. 523.

Cywilizacja, utożsamiona tu z mitycznym Feniksem[26], ma prawo do apokatastazy – odnowienia wszechrzeczy[27]. Prawdopodobnie pobrzmiewają tu echa stoicyzmu, zobrazowana została przecież idea cyklów odrodzeń – teoria wielkiego pożaru świata, sugerująca, że najwyższy byt niszczy świat przez kataklizmy, by następnie schorowany mógł się odnowić, roztopić w praogniu[28]. Przed nowonarodzeniem musi cierpieć, cywilizację czeka spalenie, podeptanie i znieważenie, odrodzenie z prochów to kwestia przyszłości. Zmartwychwstanie okaże się możliwe dopiero po zdobyciu lekceważonej do tej pory umiejętności „sztuki czekania".

Warto nadmienić, że o ogniu i odnowieniu wszechrzeczy pisał swego czasu także Tadeusz Miciński w poemacie *Niedokonany*. Ogień i światło Korab-Brzozowskiego jest zasadniczo różne od przedstawienia z najgłośniejszego dzieła autora *Nietoty*. W nim to poeta pisał o ogniu jako żywiole harmonizującym z mrokiem i katastrofą[29]. Odmienne waloryzowanie żywiołu sytuuje Korab-Brzozowskiego w gronie poetów klasycyzujących, dla których ogień był najpojemniejszym semantycznie z żywiołów, dlatego, obok wody, pojawiał się najczęściej.

Niemal w każdym z wierszy poety, traktującym o ogniu, prócz słońca pojawia się jakieś określone źródło światła: gwiazdy, ogień, księżyc czy wulkan. Rzadziej uobecnia się opalescencyjna[30] aktywność kamieni szlachetnych[31]. Mimo że źródeł światła jest wiele, najważniejsze okazuje się jego pochodzenie

[26] Korab-Brzozowski kilkakrotnie przywoła jeszcze postać feniksa (m.in. w drugim wierszu cyklu *Spotkanie*), niemniej tylko w prezentowanej eksplikacji owy ptak przyjmuje tak znaczącą semantykę.

[27] Słuszne wydaje się tu powołanie na motyw starożytnej apokatastazy, obecnej zarówno w świecie pogańskim, jak i chrześcijańskim. Por. W. Myszor, *Orygenes jako systematyk*, [w:] Orygenes, *O zasadach*, przeł. S. Kalinkowski, Warszawa 1979, s. 25; H. Pietras, *Początki teologii kościoła*, Kraków 2007, s. 335-346.

[28] Zob. W. Szczerba, *Kosmiczna koncepcja wiecznego powrotu w filozofii starej Stoi*, „Theologica Wratislaviensia" 2007, t. 2, s. 20.

[29] Zob. J. Ławski, *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany, kuszenie Chrystusa Pana na pustyni"*, Białystok 1995, s. 95. Ławski zauważa, że ogień powiązany jest bezpośrednio ze światłem, ale w dziele Micińskiego nie emanuje on światła, jest raczej symbolem męki piekielnej, czystego cierpienia.

[30] Opalescencja to zdolność niektórych minerałów do iryzacji (tęczowania) – odbijania światła i mienienia najróżniejszymi barwami.

[31] Szczególnie widoczna jest ona w poemacie prozą *Wśród gwiazd*, w którym to kamienie szlachetne funkcjonują na zasadzie gwiazd.

naturalne – Słońce. W cyklu *Domus aurea* staje się ono źródłem wszechrzeczy: „Wieczny mnie rodzi Ogień i wyznaję Słońce"[32].

Nie ma wątpliwości, że bohater poezji Korab-Brzozowskiego jest jakimś tajemniczym piewcą i wojownikiem Słońca[33]. Najdobitniej uwidacznia się to w *VI* wierszu owego cyklu:

> Śpiewajmy Ognia Świętego objawy,
> Od których życie, wiedza, moc powstała:
> Słońce i Gwiazdy i Księżyc złotawy –
> Wieczna im chwała![34]

Ukazane we fragmencie światło pełni rolę metafory najwyższej siły, potęgi i tajemnicy istnienia – źródła wszystkiego, co istnieje. To wyraz radości życia. Bohater dzieła pragnie owe szczęście posiąść. Czci Słońce, ponieważ przeczuwa konieczność zrozumienia sensu istnienia. Nie cofnie się przed poznaniem go, nawet jeśli będzie musiał się poświęcić, by osiągnąć upragniony cel. Warto też podkreślić, że poeta stosując paralelizm składniowy, wskazuje na funkcje poszczególnych ciał niebieskich. Słońce to życie, co wpisuje się w jego kulturową funkcję, gwiazdy to moc charakterystyczna dla bóstw lunarnych, jak i pierwszego okresu istnienia ludzkości. Pierwszej fazie istnienia patronuje przede wszystkim Księżyc – to on daje moc wzrastania, rozmnażania się, patronuje rośnięciu w siłę.

Kluczową składową świata przedstawionego cyklu autora *Wśród gwiazd* jest niewątpliwie Słońce. Co ważne, zdaje się ono pełnić funkcję analogonu względem posągu Nerona-Heliosa, będącego centrum Złotego pałacu[35], którego

[32] W. Korab-Brzozowski, *Domus aurea IV*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, s. 41.

[33] O motywach solarnych w literaturze młodopolskiej pisał swego czasu Jerzy Kwiatkowski w rozprawie *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 231-325. Niemniej autor rozprawy o obecności solaryzmu w liryce Korab-Brzozowskiego napisał zaskakująco niewiele. Wymienił trzy utwory z omawianego tu cyklu (IV, V, IX) bez szerszego ich omówienia. A szkoda, gdyż ów rozdział świadczy o ogromnej erudycyjności badacza. Niestety nie dowiemy się, co na temat cyklu myślał Kwiatkowski.

[34] W. Korab-Brzozowski, *Domus aurea VI*, [w:] tegoż, *Utwory zebran*e, s. 43.

[35] Warto odnotować, że w podziemiach tego pałacu znaleziono groteskowe, karnawałowe malowidła, które zadziwiły renesansowych badaczy. Ich odkrycie rzuciło nowe światło na starożytnych, postrzeganych do tej pory jako zwolenników harmonii i porządku w sztuce.

łacińska nazwa jest tożsama z omawianym cyklem. To wokół potęgi, jaką jest Słońce, konstytuuje się życie. Poeta z emfazą przekonuje, że wszystko rodzi się w płomieniach.

Intrygujący ze względu na niebanalne operowanie słoneczną metaforą okazuje się też inny wiersz cyklu, w którym główną rolę odgrywa ontologiczna odmiana przenośni:

> Słów mych uderzę w was słonecznym grotem
> I śpiewać będę z anielskim wzruszeniem:
> Cieszmy się! Dusza jest wewnątrz Płomieniem,
> A zewnątrz – Lotem![36]

Ten drobny czterowiersz tylko z pozoru wydaje się niewymagający intelektualnego wysiłku na poziomie odszyfrowywania sensów. Poza modelowym dla cyklu posługiwaniem się motywami solarnymi, odniesieniami do topiki chrześcijańskiej, ujawnia się także nawiązanie do myśli żydowskiej, w której to dusza określana była z hebr. *ruah* – tchnieniem, wiatrem, twórczym ogniem. Poeta pisze jakby świadomie i zgodnie z Heraklitowym przekonaniem, iż dusza to ogień[37]. W liryku Korab-Brzozowskiego byt ten funkcjonuje jako coś złożonego, budowa duszy jest dualna[38] – ma swoje zewnętrze – któremu odpowiadają: powietrze, lot[39], tchnienie, a także wnętrze – utożsamiane z ogniem, płomieniem. Słowa – będąc jednym ze słów-kluczy potrzebnych do zrozumienia tej poezji – którymi operuje poeta, nie są czymś możliwym do percypowania zmysłem słuchu, funkcjonują one na zasadzie grotów strzał, którymi

36 W. Korab-Brzozowski, *Domus aurea II*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, s. 39.

37 *Słownik myśli filozoficznej*, red. M. Kuziak, S. Rzepczyński i in., Bielsko-Biała 2004, s. 24.

38 Dorota Filar w jednym ze swych szkiców przypomniała stałą w kulturze zasadę o dualności człowieka, który składa się z duszy i ciała, zatem z tego, co „wewnątrz" i na „zewnątrz". Wykorzystując tę prawidłowość, analizowała wybrane utwory współczesnych poetów, wskazując na funkcjonowanie w nich metafory pojemnika. Zob. D. Filar, *Poetyckie kreacje cielesności w wybranych utworach poezji współczesnej*, [w:] *Kreowanie świata w tekstach*, red. A. M. Lewicki, R. Tokarski, Lublin 1995, s. 105-106.

39 Motyw lotu odnajdziemy jeszcze w *Domus aurea X*. Niebiosa znowu zostają tu potraktowane jako księga wyroków warunkujących losy Ziemian – poeta widzi w niej rozpisaną własną duszę, którą nieustannie wiąże z ogniem, pisząc o niej jako o „ognistym rapsodzie". Wyższe poznanie zostało zobrazowane za pomocą wyrażenia „lotu" i „jazdy". Wyraz „jazda" został tu oczywiście użyty w swym archaicznym znaczeniu (wyprawa, podróż, wypad).

człowiek, co przekonująco wybrzmiewa w metaforze językowej „słowa mogą ranić", może walczyć. Słuszne wydaje się przekonanie, że motyw słów/Słowa odgrywa w owym cyklu rolę performatywną. Zostaje to uwydatnione w jeszcze innej metaforze językowej pojawiającej się w *Domus aurea VIII*. W nim to właśnie głowa podmiotu lirycznego, utożsamianego z poetą, „płonie głodem wielkich zdarzeń" – trawi go zatem chęć do poetyckiego i bohaterskiego działania.

Podmiot działań twórczych, porzucając już ziemski „hałas", określany mianem „próżnego", zaczyna słyszeć głos Boga, o którym czytamy w *Domus aurea I.* Należy zauważyć, że wszystkie kolejne wiersze tego cyklu wydają się rozwinięciem motywów rozpoczętych w utworze otwierającym. Pojawiają się i Feniks, i burza, i popiół, i gwiazdy, i księżyc, i noc – wszystko, co składa się na przestrzeń *sacrum*.

Doświadczający prawdy o świecie bohater kosmicznej wędrówki cyklu *Domus aurea* głosi:

> Wieczny mnie rodzi Ogień i wyznaję Słońce:
> W świątyniach jego Wschodu odprawiam obrzędy
> Piękne, jak ziemia moja, gdzie kwieciste grzędy
> I drzewa są sezamem owoców płonące[40].

Przytoczone słowa kreują kosmiczną metaforę wielkiego rodzenia. Ogień, wbrew swej pierwotnie postrzeganej sile niszczenia w liryku Korab-Brzozowskiego okazuje się dawcą życia[41]. Predykat „rodzi", wskazuje, co znaczące, na transgraniczne możliwości tego, bądź co bądź, męskiego żywiołu. Ogień jest żywiołem dokonującym wyłomu w utrwalonym od pradziejów porządku natury. To żywioł nadzmysłowy, pozarozumowy, a jednocześnie na tyle bliski człowiekowi, że ten odprawia na jego cześć etycznie i estetycznie najdoskonalsze rytuały. Wielbienie ognia i Słońca jest niezakłócone niedoskonałością świata,

[40] W. Korab-Brzozowski, *Domus aurea IV*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, s. 41.

[41] I tu ważne okazują się słowa samego Heraklita, który przekonywał: „Ogień żyje śmiercią ziemi, śmiercią ognia powietrze, woda śmiercią powietrza, śmiercią wody ziemia". Przemiany w naturze dokonują się wedle prawidłowości: życie kosztem śmierci. *Heraklit*, [w:] *Filozofia starożytnej Grecji i Rzymu. Wybór tekstów*, wybór i wstęp J. Legowicz, przeł. B. Kupis, Warszawa 1970, s. 76.

w którym owe misterium się rozgrywa. Podmiot liryczny wiersza wypełnia świat ogniem. Metafora skąpanej w ogniu flory nie sugeruje jednak zniszczenia, wręcz przeciwnie, maluje obraz wyłaniania się świata z płomieni, a to zdaje się nawiązaniem do przywoływanego już cyklu odrodzeń. Stoicy byli zwolennikami teorii pożaru świata, a ten bez wątpienia ukonstytuowany został właśnie w cyklu *Domus aurea*, którego naczelnym twórcą staje się ogniste bóstwo.

Innym utworem, w którym poeta rozważa nad ludzkim życiem w zestawieniu z ogniem, jest liryk o osobliwym tytule *Sic transit*[42]:

> Życie moje – to odblask daleki...
> Daleki odblask płomienia,
> Co pewnego poranku zajaśniał – przed wieki,
> I pewnego wieczoru zagaśnie – na wieki
> W tajni Istnienia[43].

Bohater dzieła to nie tylko piewca siły ognia, ale także dokładny obserwator świata obdarzony czuciem – wyczuwa to, co poza rzeczywistością konsystencjalną. Dlatego też pozwala sobie na snucie o prawdach zakrytych dla świata fizycznego. Stwierdza, że życie to tylko „daleki odblask płomienia". Owe przekonanie popycha mówiącego do poszukiwania źródła życia. I rzeczywiście je odnajduje. Jego źródłem okazuje się gloryfikowany, wręcz deifikowany ogień – możliwe, że dla poszukiwacza prawdy o świecie Absolut jest utożsamiany właśnie z tym żywiołem. Po tak znaczącym odkryciu czyni jednak pesymistyczne, przepełnione smutnym racjonalizmem, rozpoznanie z wykorzystaniem par zestawień – ogień płonie = człowiek rodzi się; ogień gaśnie = człowiek umiera. Życie człowieka, jak światło gwiazd, dobiegnie kiedyś końca.

Źródłem światła – poza Księżycem, Słońcem czy kamieniami szlachetnymi – są również gwiazdy:

[42] Tytuł liryku bezsprzecznie nawiązuje do łacińskiej sentencji „sic transit gloria mundi". W przekazie wiersza, traktującego o śmierci i przemijaniu, warto odnotować źródła słowa „trans" (za) i „transeo" (przechodzić). „Trans" sugeruje, że coś jest za nieprzekraczalną granicą („trans rivum"). Co ciekawe, takie wyrazy jak „trans", „transeo", „transcendere" mają wspólny źródłosłów.

[43] W. Korab-Brzozowski, *Sic transit*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, s. 273.

O, Sławo! blaskiem swym najczyściej
Zakwitasz właśnie w klęsk godzinie.
I gwiazdy płoną tym rzęsiściej,
Im głębsza noc na ziemie spłynie
A wszystko? – W biegu czasu ginie...[44]

Nie emitują one jednak światła byle jakiego, to światło ogniste – gwiazdy, jak pisze sam poeta, „płoną". Podobnie słowa w poezji Korab-Brzozowskiego zyskują nowe jakości, stają się bytem naznaczonym ognistością. Ich blask jest czynnikiem wspierającym fenomen „zakwitania" werbalnego medium. Ognisto-kwiatowa metafora rozkwitania słów przywodzi na myśl założenia fenomenologii percepcji Maurice'a Merleau-Ponty'ego, który przekonywał, że byty w zaskakujący sposób potrafią przenikać się, naznaczając wzajemnie cechami[45]. Z wspomnianym zjawiskiem mamy bezsprzecznie do czynienia w *Przeciwieństwach*, które to nie bez powodu poeta desygnuje takim właśnie tytułem.

Płonięcie firmamentu jest także wyróżnikiem innego wiersza poety, drugiego liryku z cyklu *Węglem smutku i zgryzoty*:

Zachód wieczorny się pali
I nie będzie księżyca i gwiazd na firmamencie:
Ogień Zachodu i zmierzchy,
W jakimś szalonym zamęcie,
Pokryją kirem drzew wierzchy —
I będą cyprysy;
Ubiorą w szkarłaty
Kwiaty —
I będą róże;
Spadną tumanem krwi, legną w popiele —
I będą maki;
I, dziwnym czarem ich —
Asfodele[46].

[44] Tenże, *Przeciwieństwa*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, s. 217.

[45] M. Merleau-Ponty, *Cogito*, [w:] tegoż, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migański, posł. J. Migański, Warszawa 2001, s. 387.

[46] W. Korab-Brzozowski, *Węglem smutku i zgryzoty II*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, s. 63.

Nocny pejzaż ustępuje sile zachodzącego słońca, które nieustannie rządzi światem. Krajobraz nadchodzącej nocy, łączy się jednocześnie z barwą szkarłatu, konotującą żywioł ognia. Zaistnieniu fenomenów, składających się na wieczorny krajobraz, sprzyjają specjalne warunki: szkarłat płonącego słońca wpływa na barwy przedstawicieli tutejszej flory – cyprysy, róże, maki i asfodele naznaczone czerwienią ulegają metamorfozie. Róże i maki pod wpływem hiperbolizacji stają się jeszcze bardziej czerwone, zaś cyprysy i asfodele (kwiaty symboliki funeralnej) przyjmują nowe cechy – płoną. Ogień funkcjonuje w liryku jako twórca nowej rzeczywistości, drogowskaz, jako żywioł, dokonujący transgresji w rzeczywistości, a zatem byt aktywnie wpływający na wspomniane fenomeny.

We wspominanym już cyklu *Węglem smutku i zgryzoty* również pojawia się motyw Słowa. Niemniej sytuacja liryczna wiersza okazuje się diametralnie różna od omówionej w *Przeciwieństwach*. Wykorzystuje ona jeden z bardziej intrygujących motywów biblijnych – chrztu ogniem. Głos, któremu pozwala mówić podmiot liryczny, oznajmia:

> „Iżeś ty jeszcze moc miał rzeknąć sobie:
> Nikczemnym jest", Łazarzu! wyprostuj swe kroki
> I idź! Oto rozedrę Słowem Moim mroki
> I ich ciężkie łachmany, co skryły twą głowę.
> I objawię ci wielkie strumienie ogniowe,
> Abyś się w nich wykąpał i wyszedł bez zmazy
> Na puszczę, gdzie pilnym bądź na Znak i Rozkazy[47].

Pewne fragmentu Starego i Nowego Testamentu (Mal. 3,2-3; Łuk. 9,23; Ef. 5,27) głoszą, że przejście próby ognia – kształtującego serce, wytapiającego słabości i kreującego wybranych przez Mesjasza – jest aspektem koniecznym na drodze poznania i kroczenia ścieżką oświecenia.

Mówiąc o funkcjonowaniu ognia w poezji autora *Domus aurea*, warto przyjrzeć się lirykowi, który poeta napisał wspólnie z bratem Stanisławem, tu również dostrzeżemy wkraczanie na ścieżkę mądrości i poznania:

[47] Tenże, *Węglem smutku i zgryzoty XXVI*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, s. 88.

Hefajstos, boski kowal, kruszcu złom z ciemnicy
Gór przepastnych, gdzie wiecznie panuje noc głucha,
Dobywszy, z trudem niesie, sapie, chwyta ducha,
Aż wreszcie na ziem ciska w głębi swej kuźnicy,

I skinął: na znak jego czujni robotnicy,
Cyklopi, ogień niecą: już żar krwawy bucha;
Więc bryłę weń wrzucają, aż skier zawierucha
Gardzielą Etny strzela w dymów nawałnicy.

On tymczasem młot chwyta w dłoń i z siłą turzą
Kuje metal jęczący, a echem mu wtórzą
Uderzenia Cyklopów – olbrzymich wśród żaru.

A coraz bardziej nagli młota swego razy,
Albowiem ujrzał, mocą swej twórczej ekstazy,
Na tarczy Achillesa Gród w łunach pożaru[48].

Anna Wydrycka, analizując sytuację przedstawioną w *Tarczy Achillesa*, konstatowała: „We wszystkich sonetach wyeksponowane zostały czynności, nie są one statycznym opisem jakiegoś przedmiotu, lecz opisem dynamicznych działań"[49]. Z rozpoznaniem tym należy się bezwzględnie zgodzić. Wypada jednak wyeksponować to, czego do tej pory nie wyakcentowano zbyt dokładnie – właśnie funkcji ognia. Nietrudno dostrzec, że dynamiczność działań bohaterów wiersza zmienia się wraz z intensywnością ognistego medium. Rozpoczęcie prac sygnalizuje obecność kuźni, miejsca, w którym o dzianiu decyduje ogień. Ów żywioł jest dopiero rozniecany, zatem prace nad tarczą są w początkowej fazie. Wraz z upływem czasu prace nad militarnym dziełem sztuki posuwają się do przodu, a zatem i przestrzeń stopniowo ulega zmianie, gdyż jest z nim nierozerwalnie zespolona. Zaobserwować można konkretne zmiany w fizyczności ognia, gdy poeta mówi metaforycznie o wzniecaniu żaru, zawierusze iskier,

48 W. Korab-Brzozowski, *Tarcza Achillesa*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, s. 54.

49 A. Wydrycka, *„Tryumfy" Stanisława i Wincentego Korab Brzozowskich w kontekście tradycji antycznej*, [w:] tejże, *Rządy poezji, Młodopolska liryka – studia i interpretacje*, Białystok 2016, s. 146.

gardzieli Etny i wielkiej łunie pożaru. Intensywność ognia wpływa na piękno rodzącego się w płomieniach przedmiotu. Ale to nie jedyna funkcja (twórcza) ognia. Zamykająca dzieło strofa konotuje jego profetyczne zdolności. Ogień jest medium, swoistym lustrem w przyszłość, pełni zatem funkcję wizyjną, jest łącznikiem między światem teraźniejszym a przyszłością.

Finalizując analizy, należy wyakcentować, że niemalże cały dorobek Korab-Brzozowskiego (wyjątek stanowi cykl *Spotkanie*) przepełnia żywioł ognia. Co ważne, mimo znacznej ilości utworów, właściwie brak w nich powtórzeń tematycznych. Przykładowo w opisach źródeł obyczajów i kultury antycznej (*Ojcu swojemu synowie Stanisław i Wincenty*, *Tarcza Achillesa*, *Słonie*) wyzyskana została wielowiekowa tradycja afirmująca różne aspekty zwycięstwa. Jedynymi motywami, które poeta powielał, były te dotyczące personifikacji sztuki oraz roli poety w świecie i życiu społeczeństwa. Poza *Inwokacją do muz* czy *Wróżbą*, warty wyeksponowania wydaje się liryk *Wezwanie*, w którym to poeta przejmująco peroruje do przyjaciół pióra: „Poeci – czyści, jak płomień straszliwi"[50]. Głos ujawniający się w *Wezwaniu* ma świadomość wartości i potęgi twórczej aktywności. Poeta dysponuje niemniej potężnym narzędziem, co ogień. Performatywność słowa nie ustępuje w niczym niszczycielskiej sile trawiącego żywiołu.

Podsumowanie

Na podstawie zaprezentowanego materiału poetyckiego[51] zasadne zdaje się przekonanie, że autor *Epopei* wyposaża ogień w wartości przypisywane tradycyjnie wszystkim innym żywiołom. Ogień buduje, chłodzi, ożywia, scala – jest fundamentem życia. Świat Brzozowskiego – w zgodzie z zasadą *coincidentia oppositorum* – tonie w ogniu, który oczyszcza, przemienia, dokonuje transformacji tego, co fizyczne, i tego, co duchowe[52]. Ogień jako źródło światła to u Brzozowskiego przede wszystkim Słońce, ale też gwiazdy i Księżyc

[50] W. Korab-Brzozowski, *Wezwanie*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, s. 281.

[51] Oczywiście, wystąpień ognia w poezji Korab-Brzozowskiego jest znacznie więcej, niemniej wyeksponowane zostały takie egzemplifikacje, które umożliwiły jak najdokładniejsze oddanie całościowego charakteru żywiołu w tej poezji.

[52] Por. J. Słowacki, *Mindowe*, akt I: 26-30: „Ja – spłonę na stosie/ Mnie modrzew cichym szumem do snu ukołysze,/ Jeszcze usiędzie sokół na martwym ramieniu,/ Nastrzępi pióra – chartów zaskowycze sfora,/ Ani mię ciasna ziemi uwięzi zapora,/ Ja z pieśnią Wajdeloty ulecę w płomieniu".

czy kamienie szlachetne. Poeta bezsprzecznie sytuuje ogień w funkcji najważniejszego z żywiołów, niekiedy nawet go deifikuje. Jeśli przyjąć za Gastonem Bachelardem, że żywioły indywidualizują typy wyobraźni, to wyobraźnię poetycką Korab-Brzozowskiego bez wątpienia projektuje żywioł ognia. Oniryczny temperament poety-marzyciela funduje obrazy poetyckie świetliste, żarliwe, migotliwie chwiejne znaczeniowo, i czyni to chyba na wzór ognia, który przejawia właśnie takie cechy. W ten sposób poeta niewątpliwie podnosi rangę swej poetyckiej spuścizny.

Bibliografia

Bachelard G, *Poetyka marzenia*, przeł. i oprac. L. Brogowski, Gdańsk 1998.

Bachelard G., *Filozofia, która mówi nie*, przeł. J. Budzyk, Gdańsk 2000.

Bachelard G., *Płomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1996.

Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

Borek B., *„Próżne nam były Kasandry wołania". O wybranych inspiracjach antykiem w twórczości Wincentego Korab-Brzozowskiego*, „Studia Ełckie" 2019, nr 2, s. 275-292.

Eliade M., *Kowale i alchemicy*, przeł. A. Leder, Warszawa 1993.

Filar D., *Poetyckie kreacje cielesności w wybranych utworach poezji współczesnej*, [w:] *Kreowanie świata w tekstach*, red. A. M. Lewicki, R. Tokarski, Lublin 1995.

Frontczak J., *Poszukiwanie paradygmatu*, „Sztuka i Filozofia" 1996, nr 11.

Głowiński M., *Ten śmieszny Prometeusz*, [w:] tegoż, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchołt, Labirynt*, Kraków 1990.

Kerényi K., *Prometeusz*, [w:] tegoż, *Misteria Kabirów; Prometeusz*, przeł. I. Kania, Warszawa 2000.

Kirk G. S., Raven J. E., Schofield M., *Filozofia przedsokratejska*, przeł. J. Lang, Warszawa, Poznań 1999.

Korab-Brzozowski W., *I ciepły jeszcze, purpurowy sznur*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, oprac. M. Stala, Kraków 1980.

Książyk Ł., *Maski Prometeusza*, [w:] *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, red. M. Dąbrowski, A. Z. Makowiecki, Warszawa 2003.

Kurkiewicz M., *Bohaterowie antycznych mitów w poezji twórców Młodej Polski*, [w:] *Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2008.

Kwiatkowski J., *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 231-325.

Ławski J., *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni"*, Białystok 1995.

Merleau-Ponty M., *Cogito*, [w:] tegoż, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migański, posł. J. Migański, Warszawa 2001.

Michał Anioł, *Sonet 59*, [w:] tegoż, *Poezje*, przeł., wstęp i przypisy L. Staff, Warszawa-Kraków 1922.

Myszor W., *Orygenes jako systematyk*, [w:] Orygenes, *O zasadach*, przeł. S. Kalinkowski, Warszawa 1979.

Pietras H., *Początki teologii kościoła*, Kraków 2007.

Popczyk M., *Ogień*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002.

Przybysławski A., *Coincidentia oppositorum*, Gdańsk 2004.

Reale G., *Pitagoreizm*, [w:] tegoż, *Historia filozofii starożytnej*, t. 1, przeł. E. I. Zieliński, Lublin 2005.

Rowiński C., *Prometeusz*, [w:] *Mit, człowiek, literatura*, wstęp S. Stabryła, Warszawa 1992.

Schuré E., *Wielcy wtajemniczeni. Zarys tajemniczych dziejów religii*, przeł. W. Nidecka, Warszawa 1926.

Słownik myśli filozoficznej, red. M. Kuziak, S. Rzepczyński i in., Bielsko-Biała 2004.

Szczerba W., *Kosmiczna koncepcja wiecznego powrotu w filozofii starej Stoi*, „Theologica Wratislaviensia" 2007, t. 2.

Trznadel J., *Wincenty Korab-Brzozowski*, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1968, s. 531-547.

Wydrycka A., *„Tryumfy" Stanisława i Wincentego Korab Brzozowskich w kontekście tradycji antycznej*, [w:] tejże, *Rządy poezji. Młodopolska liryka – studia i interpretacje*, Białystok 2016.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.534
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Olexiy Sukhomlynov*
Międzynarodowa Szkoła Ukrainistyki Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, Kijów
https://orcid.org/0000-0001-9657-8699

Польська та українська польськомовна проза XVII століття

Polish and Ukrainian Polish prose of the XVII century

[rec. Svitlana Sukhareva, *Polska i ukraińska polskojęzyczna proza XVII wieku*, Łuck: Weża-Druk, 2015, 370 ss.]

Abstract: This article is a review of Svitlana Sukhareva's monograph *Polish and Ukrainian Polish-language prose of the 17th century* (ukr. «Польська та українська польськомовна проза XVII століття»). The author of the review assesses the results of the research contained in the above-mentioned monograph as necessary for the development of Ukrainian-Polish studies, primarily for the study of Polish prose in the Baroque period, because the mentioned dissertation allows for a comprehensive reflection on the literary process of the Polish-Ukrainian borderland, which the author of the monograph interprets as Polish-language Ukrainian literature of the 17th century. According to Sukhomlynov, the most important achievement is the isolation of

* Olexiy Sukhomlynov – prof. dr hab.; pracuje w Międzynarodowej Szkole Ukrainistyki Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, a także na Kijowskim Uniwersytecie Narodowym im. Tarasa Szewczenki (Ukraina); autor monografii *Кресо-Пограничність Художнього Простору Творів Марії Шофер* (2016).

dominant concepts of historical and regional progress, namely rhetorical, genealogical, intertextual, mythological, historical and axiological. Besides, it is one of the first detailed analyzes of Polish literature of the Baroque era in Ukrainian philology. The monograph introduces the concept of micro- and mega-species in Baroque literature, which the author of the review considers an innovative contribution to the described research. The author of the review does not see any drawbacks in the dissertation under examination.

Keywords: baroque, Ukrainian-Polish borderland, Polish-language Ukrainian literature of the 17th century.

Для сучасної полоністики, а разом із тим і для світової медієвістики монографія Світлани Сухарєвої «Польська та українська польськомовна проза XVII століття» є затребуваним дослідженням, що характеризує генологію польської прози добарокової та барокової доби, з урахуванням її хронологічного та історіографічного аспектів, та дозволяє комплексно осмислити літературний процес польсько-українського пограниччя або, іншими словами, польськомовної української літератури XVII століття з точки зору як історико-регіонального поступу, так і комплексу домінантних концептів, серед яких авторка виділила риторичний, генологічний, інтертекстуальний, міфологічний, історичний, аксіологічний (сакральний і профанний) та деякі інші.

З огляду на науковий досвід та методологічний підходи до давнього вітчизняного письменства у попередні часи, дослідниця звернула увагу на низку медієвістичних проблем, які до останнього часу знаходилися на периферії наукового дослідження, розглядалися побіжно або взагалі не були розглянуті. До таких проблемно-тематичних «білих плям» української середньовічної літератури відноситься комплекс проблем, пов'язаних із атрибутивними, супутніми та акцидентними критеріями польськомовної прози XVII століття, що стало об'єктом глибокого вивчення та об'єктивного висвітлення у монографії. Важливою заслугою С. Сухарєвої стало також і те, що вона ретельно опрацювала блок польської прози барокової доби, що об'єктивно укрупнило комплекс проблем,

окреслених у обраній темі дослідження, й дозволило проаналізувати та поглибити уявлення про тотожність або суголосність літературного поступу в помежівних літературах.

У монографії досліджено, осмислено й виокремлено два самостійні блоки літературознавчих досліджень, які визначино та обґрунтувано в першому розділі «Риторика в структурі польськомовної прози XVII ст.: між Сходом і Заходом», як вивчення двох національних парадигм – польської та української.

Дослідницею обґрунтовано дефініції української та польської літератур, схарактеризовано епічні жанри добарокової та барокової доби, систематизовано проблематику, здійснено герменевтичний аналіз польської прози вказаного періоду, виявлені ознаки барокового концептизму, визначені інтертекстуальні особливості прозових парадигм польської та української польськомовної прози XVII ст., що є найбільш характерними рецепціями суголосних явищ, схожих за словомисленням, образотворенням та світорецепцією з феноменологічним універсумом особливостей як власне польської, так і української польськомовної літератури, зважаючи на поліфункціональність та пограничність цього типу прози, яка існувала паралельно, будучи складовою частиною двох слов'янських літератур.

У монографії С. Сухарєвої залучене широке коло вітчизняного й зарубіжного наукового доробку, який авторка репрезентує як методологічну основу дослідження. Вона використала майже шістсот бібліографічних джерел, серед яких польськомовні стародруки XVII ст., які однаковою мірою стосуються польської та української давніх літератур. Учена запропонувала для аналізу праці Лазаря Барановича, Фабіяна Бірковського, Петра Могили, Якуба Ольшевського, Касіяна Саковича, Шимона Старовольського, Яна Хризостома Паска, Іпатія Потія та ін. Це лише невеликий перелік барокових прозаїків, твори яких було вписано та глибоко проаналізовано в контексті польсько-українського помежів'я.

Про виважену та продуману наукову методологію висвітлення матеріалу свідчать також проблемні дефініції стрижневого об'єкта дослідження, зроблені у самій його назві: риторика, жанри, інтертекст. Це дає можливість констатувати, що дослідження інтертекстуальних кодів польського та українського польськомовного письменства XVII ст., надзвичайно актуальне. Не викликають сумніву обрані об'єкт і предмет дослідження.

Більшість залучених дослідницею польськомовних текстів українсько-польського помежів'я збагачують науковий обіг малодослідженим фактологічним матеріалом, що становить незаперечну літературознавчу та історичну цінність, точніше – безцінність для польської та української літератури й культури.

Книгу С. Сухарєвої можна вважати новаторською з декількох причин. Уперше проповідницькі збірники, листи, мемуари, політичні орації та богословські трактати XVII ст., написані польською мовою, розглянуто як єдину літературну систему, з урахуванням їх жанрової та стильової специфіки. Окрім цього, дослідження враховує гетеромовний чинник формування художньої прози (не менш важливий латинсько- та українськомовний текстовий масив) досліджуваного періоду і звернула увагу на особливості становлення нових жанрових модифікацій, які характерні для епохи бароко, наприклад, політичної брошури, колядної та фацеційної проповіді, апології тощо.

Велике наукове значення для сучасного літературознавства мають другий, третій і четвертий розділи дослідження.

У другому розділі «Генологічні особливості польськомовної прози XVII ст.» подано жанрову таксономію польськомовної прози XVII ст. – від епістолярію, мемуарів та діаріушів до праць проповідницького та ораторського характеру. У межах барокової генології дослідниця запропонувала жанрову парадигму прози польськомовної літератури, вказала на особливості їх жанрової трансформації та модифікації. У роботі зазначається: «В опрацюванні польськомовних прозових творів XVII ст., які попередньо виокремлені нами у формі метажанру, пропонуємо використати традиційно усталені генологічні характеристики з підкресленням їх барокового спрямування. Утім, значиму роль у характеристиці того чи іншого жанру відіграють жанрові архетипи, у яких архаїка перетинається з герменевтичними та інтертекстуальними інтерпретаціями окремих творів і мегатексту загалом» (с. 67). Уведені в обіг дослідження поняття мікро- і мегажанрів урізноманітнюють класичний генологічний підхід, відкривають нові аспекти жанрової специфіки прози барокового періоду.

Логічні та чіткі кордони поміж українською та польською парадигмами досліджуваного матеріалу проведено у третьому розділі «Літературні „каміння" та „молоти": у колі полемічних проблем», оскільки в ньому

систематизовано польськомовну прозу XVII ст. відповідно до тривимірної проблематики полемічних писань. Мова йде про твори антиосманського, унійного / антиунійного та антитринітарного змісту. Необхідно відзначити, що з рівнем такої систематизації польськомовних письмен у вітчизняному літературознавстві, мабуть не помилюся, якщо скажу, що ми маємо справу вперше. За допомогою риторичного інструментарію вдалося визначити відмінності та спільні риси досліджуваних парадигм із урахуванням сарматського та сарматсько-роксоланського клімату епох. Відзначена також роль шляхти на помежів'ї літератур та вплив козаччини на формування ідейного світу православних письменників. Особливо цінною авторською знахідкою вважаємо апологетичний виклад полемік, представлений у субкультурному вимірі.

Особливу увагу звернено на антитурецький польськомовний доробок Йоаникія Галятовського, Станіслава Конєцпольського, Шимона Старовольського, Марціна Пашковського, Войцєха Кіцького, Кшиштофа Пальчовського, Миколая Хабєльського. У цій прозі концептично обіграно ідеї посполитого рушення, християнського передмур'я, мілітарного союзу та Божої кари за моральні й суспільні провини. У виключно полемічному стилі написані лише вибрані прозові «турчики», проте вони становлять радикальну меншість. Політичні мотиви стосуються промосковської й антимосковської (пропольської, проперської) позицій. За жанровими характеристиками ці твори можна віднести до політичних орацій і брошур, проповідей та полемічних апологій. Значно споріднена з антитурецьким полемічним дискурсом проза, присвячена унійній проблематиці.

Особлива увага звернена на українську польськомовну прозу, зазначено її тісний зв'язок з власне польською літературою. Винятково на межі національних парадигм творили Петро Скарга на останньому етапі своєї діяльності, Теофіл Рутка, Миколай Ціхович, Войцех Кортиський, Станіслав Конєцпольський та ін.

Також у монографії підсумовано результати польськомовної реформаційної та контрреформаційної полеміки. У період раннього й зрілого бароко особливий вплив на розвиток цього типу писань мали такі полемісти, як Миколай Ціхович, Бальтазар Майснер, Йонаш Шліхтинг, Даніель Клементінус, Анджей Вішоватий, Станіслав Любенецький та ін. Реформаційна дискусія набула форм полемічних брошур і памфлетів,

богословсько-полемічних орацій. Окрім цього авторка виявила контрреформаційні мотиви у творах інших ґатунків – проповідях, памфлетах, політичних брошурах, поберестейських богословських та історичних трактатах, «турчиках» тощо.

На підставі аналізу літературних текстів дослідниця доходить до висновку, що полемічна проза становила вагому питому частку польськомовного письменства XVII ст., що свідчило про її значний вплив на формування суспільної думки, філософських ідеалів та естетичної концепції тогочасної літератури й культури загалом.

Художню вартість опрацьованого польськомовного матеріалу представлено на рівні застосування в текстах східних і західних елементів біблійної герменевтики, багатопланових риторичних прийомів, інтертекстуальних зв'язків діахронічного та синхронічного характеру. Цьому присвячено четвертий, останній розділ монографії: «Інтертекстуальність польськомовної барокової прози: від документалізму до художньої повноти», у якому науково інтерпретовано текстуальний простір досліджуваного матеріалу в контексті концептичних інтертекстових варіацій.

Четвертий розділ має не лише завершальний, а й вершинний характер запропонованого матеріалу, оскільки в ньому встановлені проблемні паралелі між сакральним і профанним, іманентним і трансцендентним, горизонтальними і вертикальними співвідношеннями образів і мотивів, найчастіше почерпнутих зі Святого Письма. Завдяки цій інтерпретації С. В. Сухарєва визначила інтертекстуальні особливості давніх письмен, до яких вона зараховує такі чинники, як «динамічний розвиток ієрофаній як пресупозиції літературних писань і складових елементів концептичних структур; поширення міфологем і свідома сарматизація стилю прозових писань; антитетичність міжтекстових конструкцій; барокове повернення до первинного сенсу символу, заміна метонімічного рівня символіки на метафоричний; розвиток авторського profanum, основаного на потребі вираження національної самобутності та соціальних мотивів; уведення в прозові тексти численних елементів prosimetrum і емблематичного способу відображення світу ідей; продовження риторичної традиції imitatio в єдності з перекладними, латинськомовними та давніми українськомовними видами писань; поява на вітчизняному та польському літературному ґрунті нових жанрів і жанрових модифікацій барокового характеру

(«колядних» проповідей, фацецій, анаграм¸ пасквілів, політичних брошур тощо), трансформація класичних жанрових форм; виникнення й поширення цілісної концептосистеми в інтертекстуальному полі польської та української літератур».

Отже, монографія Світлани Сухаревої «Польська та українська польськомовна проза XVII століття» є вагомим внеском у світову медієвістику та сприятиме подальшому вивченню концептичного виміру художнього слова на різних етапах його становлення, а також, внаслідок врахованого аспекту мовної гетерогенності, слугуватиме ґрунтовною базою для спільних українсько-польських досліджень літератури, яка знаходиться на пограниччі культур і носить інтегральний характер, який, безсумнівно, свідчить про її загальноєвропейський рівень.

Bibliografia

Sukhareva S., *Polska i ukraińska polskojęzyczna proza XVII wieku*, Łuck: Weża-Druk, 2015.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.535
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Oksana Shupta-Viazovska*
Odeski Narodowy Uniwersytet im. Ilji Miecznikowa, Ukraina

Нова парадигма есеєзнавства

A new paradigm of essay studies

[rec. Т. М. Шевченко, *Есеїстика українських письменників як феномен літератури кінця XX – початку XXI ст.: монографія*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 584 с.]

Abstract: The article is a review of Tatiana Shevchenko's monograph *Eseistics of Ukrainian Writers as a Literature Phenomenon of the late 20th – early 21st century* (Ukrainian: «Есеїстика українських письменників як феномен літератури кінця XX – початку XXI ст.”). The reviewer discusses the positive features of the monograph, considering it innovative, as evidenced by, for example, the introduction to the scientific terminology of the phrase «metative». The reviewed book is, according to the researcher, a full-fledged literary study, which fits within the framework of modern Ukrainian philology as one of the first, beginning the phenomenon of essays at the end of the 20th century. Moreover, the monograph was based on numerous source texts that were pre-

* Oksana Shupta-Viazovska – dr; docent; pracuje na Odeskim Narodowym Uniwersytecie im. I. Miecznikowa (Ukraina); autorka licznych prac naukowych, w tym: *Преімпресіонізм у творчості І. С. Нечуя-Левицького* (2015), *Тарас Шевченко: феномен художнього та проблема його повноти* (2014).

viously excluded from philological research. The monograph proposes its own classification for essays in Ukrainian literature, and also defines the detailed topological features of essay writing in contemporary Ukrainian literature. The author of the review did not find any negative sides to the monograph under study.

Keywords: metative, essay writing, contemporary literature, literary process.

Монографія «Есеїстика українських письменників як феномен літератури кінця XX – початку XXI ст.» Тетяни Шевченко присвячена дослідженню складної проблеми: осмисленню письменницької есеїстики як складника літературного процесу сучасності. У книзі обґрунтовано, чому, як, за допомогою яких чинників есей сьогодні посів лідерські позиції серед інших жанрів і типів літературної творчості, адже, будучи твором особистісним, асоціативно-емоційним, принципово несистемним, актуалізованим авторською суб'єктивністю і виразно різновекторною модальністю висловлювання, знайшов дієвий відгук одночасно і у свідомості сучасного письменника, і у свідомості читача в реаліях перехідної епохи, яку переживає українська культура.

У дослідженні з метою всебічного опанування вказаного феномену проаналізовано чималий корпус творів (близько 150 збірок есеїстики), опрацьовано чималу кількість теоретичних праць (список використаних джерел складають 772 позиції). Це дозволило авторці, як свідчить реферована праця, дійти висновку про те, що дискурсивна ідентифікація сучасної української письменницької есеїстики, проведена з урахуванням наративно-ментативних, перформативних, топологічних, інтегративних, комунікативних та художніх перспектив, конкретизована в структурі сучасного літературного процесу як стійкий культурний і художній феномен.

Важливість та актуальність запропонованих наукових положень, викладених у монографії, не викликає сумнівів, адже в ній уведено в літературознавчий обіг поняття «ментатив» на вітчизняних теренах, аргументовано ментативну природу письменницького есею, доповнено чинну

класифікацію ментативів з огляду на специфіку письменницького есею як дискурсивної практики, запропоновано класифікацію письменницької есеїстики другої половини 90-х рр. XX ст. – початку XXI століття за наративно-ментативною організацією, введено поняття «екзогінаратора» як оповідача-мислителя в есеї як літературному творі, запропоновано й обґрунтовано теоретичні критерії диференціації есею як жанру, метажанру й дискурсивної практики із застосовуванням різних методик, проаналізовано письменницьку есеїстику в ракурсі топологічно-рефлексивного підходу, як дискурсивного феномену зі стійким набором характеристик, котрі розглядаються як іманентно властиві художньому тексту й актуалізовані в процесі його сприйняття тощо. Важливо відзначити, що ряд текстів, збірок, імен отримали в монографії перше чи одне з перших наукових прочитань в українському науковому дискурсі, а також той факт, що низку імен і творів введено в літературознавчий обіг.

Структура роботи логічна й продумана. У вступі обґрунтовано актуальність, новизну, теоретичну й практичну цінність дослідження. Перший розділ є осмисленням есею як жанру, метажанру, дискурсивної практики. У другому розділі проаналізовано ментативно-наративну природу текстопородження письменницького есею. Третій розділ присвячено дискурсивним вимірам есеїв, котрі відкривають нові горизонти його аналізу й інтерпретації залежно від текстових інтенцій і позатекстових чинників. У четвертому розділі осмислено ансамблеві форми есеїв у сучасній українській літературі (цикл, збірку, серію, колекцію, антологію) тощо. П'ятий розділ – окреслення топологічно-рефлексивних особливостей письменницької есеїстики в сучасній українській літературі. У висновках узагальнено результати дослідження.

Зміст розділів реферованої праці відповідає заявленій темі та повністю її розкриває. Завершують монографію висновки, із них виходить, що поставлені завдання було виконано, мету роботи досягнуто, обрана Тетяною Шевченко модель вивчення сучасної письменницької есеїстики дала можливість скласти уявлення про неї як про вагому частину літературного процесу сучасності.

Важливо звернути увагу, що в монографії відповідно до концепції, мети і завдань, а також структури дослідження вдало систематизовано й обґрунтовано адекватний методологічний, теоретичний та історико-

літературний інструментарій, логічно і послідовно виведено й доведено ті чи ті положення, умотивовано здійснено загальні висновки. Тому монографія «Есеїстика українських письменників як феномен літератури кінця XX – початку XXI ст.» сприймається як завершена літературознавча студія, що цілковито вписується до координат сучасної європейської філологічної науки, передусім у таку її частину, як художня есеїстика. Дослідження неодмінно викличе інтерес і в науковців, і в критиків, і в митців, словом, у всіх, хто цікавиться сучасною літературою.

Bibliografia

Ševčenko T. M., *Eseïstika ukraïns'kih pis'mennikìv âk fenomen lìteraturi kìncâ HH – počatku HHÌ st.*, Kyyiv 2018.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.537
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Natalia V. Rozinkevych*
Uniwersytet im. Borysa Hrinczenki w Kijowie, Ukraina
https://orcid.org/ 0000-0002-7292-1015

Гендер в українських романсах

Gender in Ukrainian Romances

[rev. Olga Bashkirova, "Gender Art Models of Contemporary Ukrainian Romance" {Гендерні художні моделі сучасної української романістики} Kiev, Boris Grinchenko University, 2018, p. 352]

Abstract: The focus of the research is on Ukrainian novels in the transition period of the late XX – early XXI century is topical in the current new literary discourse, since such scientific researches make Ukrainian prose more competitive in the world literature. In the paradigm of complex analysis of a large amount of prose works of Ukrainian authors, Olha Bashkyrova's study "Fictional Gender Models of Contemporary Ukrainian Novels" first takes into consideration a problem which has not been the subject of scientific interest yet, namely manifestation of mental fictional gender models in an individual author's world pictures. That research has enabled one to better perceive the national mentality of Ukrainians, which is the basis of their social historical experien-

* Natalia V. Rozinkevych – doktor nauk filologicznych, wykładowca Koledżu Specjalistycznego „Uniwersum" Uniwersytetu imienia Borysa Hrinczenki w Kijowie; autorka pracy: *Reprezentacja historii we współczesnej literaturze ukraińskiej (na przykładzie „Księgi zmian" Andrija Caplienko)* (2016).

ce. The work has evident theoretical and practical significance as it enables scientists to better apprehend the transformation processes in social consciousness in early XXI century in context of fictional literature and to predict ways a novel, which reflects social transformation, is going to develop.

Keywords: gmasculine mentality, feminine mentality, fictional model, behaviour pattern.

В сучасній українській науці про літературу дослідження генези й вивчення особливостей модифікацій роману приділена належна увага. Різновекторні дослідження сприяють розумінню загальних тенденцій розвитку літератури у XXI столітті. Предметом наукового дискурсу про роман в цілому є праці Ю. Джугастрянської, Т. Бовсунівської, М. Хорошкова, С. Лущій, Н. Бернадської та ін. Такі дослідники, як Т. Гундорова, О. Забужко, Н. Зборовська, С. Павличко, А. Матусяк, М. Свєтліцкі в гендерних студіях розглядали процес проявлення різноманітних поведінкових моделей героя / персонажа / автора у цьому жанрі. У центрі уваги наукових пошуків Г. Мережинської, О. Бондаревої та ін. є віднаходження в таких творах палітри ознак національного постмодерністського світогляду як парадигми сучасної культури.

Відповідно проблеми, які порушені в монографії «Гендерні художні моделі сучасної української романістики» О. Башкирової, спираються як на вже наявні науково-методологічні погляди на літературний твір як цілісну художню динамічну модель дійсності, так і на зіставленні понять «художній текст» («матеріальна даність існування літературного твору»[1]) та «літературний твір».

Дослідниця обґрунтовує тезу, що українська романістика на межі століть розвивалася в національному варіантові постмодернізму й у парадигмі «оновлення літературної традиції як актуальної творчої стратегії»[2].

[1] О. Башкирова, *Гендерні художні моделі сучасної української романістики*, Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2018, с. 14.

[2] Там же, с. 87.

Конкретизація такого поняття, як «художня модель дійсності», що представлена літературним твором та поняття «художня картина світу», що «постає в конкретному творі»[3] дозволило систематизувати й описати шляхи виникнення гендерних художніх моделей, які присутні в сучасній українській романістиці. Щоб здійснити такий аналіз, О. Башкирова досить глибоко оглянула аксіологічну, світоглядну та поведінкову «історію формування поняття гендеру в науковій думці і художній практиці»[4] XIX – XXI століть та залучила дані інших дослідників, які аналізували ці процеси на основі вивчення давньогрецьких, давньоєгипетських та давньоримських текстів.

Однак, на нашу виключно суб'єктивну думку, дослідниці слід було також звернути увагу на те, що виокремлення українського національного гендеру почалося ще в дохристиянські часи, коли люди почали розділяти головні творчі сили, покровителів, на богів (Сварог, Перун, Даждьбог, Хорс, Велес, Стрибог, Симарегл, Лель, Ярило, Купайло, Див, Тур, Рід, Троян, Переплут тощо) і богинь (Мокоша, Лада, Рожаниця, Доля, Недоля, Марена тощо). Поклоніння і задобрення цих сил, відповідно формувало поведінку чоловіка й жінки, адже не все міг робити чоловік, і не все дозволялося жінці. Наприклад, «коли злі духи приносять на яку оселю загальну хворобу (пошесть), то ще й тепер рятують її самі жінки вночі: голі або в самих сорочках, з розпущеним волоссям, вони оборують оселю навкруги, при тому сильно галасують і б'ють у сковороди, чавуни, заслонки від печей й т. ін.»[5] Звідси беруть початок й формуються такі жіночі якості, як: емоційність, рішучість, відважність, кмітливість, уміння брати на себе відповідальність за всю родину, а то й проявляється демонічна роль жінки. Звичайно, соціальні ролі жінки й чоловіка з часом змінюються.

Також, знання про дохристиянські вірування – це базис для розуміння сучасної поведінки людей із фемінним чи маскулінним культурологічним началом. Українське національне християнство теж було своєрідним, тому на це потрібно теж зважати. Це явище художньо описує О. Довженко

[3] Там же, с. 35.

[4] Там же, с. 38.

[5] І. Огієнко, *(митрополит Іларіон). Дохристиянські вірування українського народу / Упорядн. М. Тимошик*, Київ: Наша культура і наука, 2016, с. 141.

в кіноповісті «Зачарована Десна»: «…на Вкраїні прості люди в Бога не дуже вірили. Персонально вірили більш у Матір Божу і святих — Миколая-Угодника, Петра, Іллю, Пантелеймона. Вірили також в нечисту силу. Самого ж Бога не те щоб не визнавали, а просто з делікатності не наважувались утруждати безпосередньо»[6].

О. Башкирова поглянула на літературний текст як на текст культури і, залучивши структуралісько-семіотичний, постструктуралістський, психоаналітичний, міфологічний методи та принципи рецептивної естетики, науково осмислила та систематизувала сучасні українські гендерні поведінкові художні моделі, які походять з архетипних образів, але нині «неминуче позначені впливом глобальних закономірностей дії культурних механізмів»[7]. Це і є одним із пояснень, як формуються і змінюються «поведінкові й ментальні стереотипи сучасників»[8], що їх потім моделюють / відтворюють письменники в індивідуальній художній картині світу.

Для такого аналізу «українського письменства на новому зламі століть»[9] дослідниця залучає україномовні твори різностилістичні та писані чоловіками й жінками різних вікових категорій: «Епізодична пам'ять» Л. Голоти, «Музей покинутих секретів» О. Забужко, «Соло для Соломії», «Країна гіркої ніжності», «Графиня», «Камінь посеред саду», «Діва Млинища» В. Лиса, «Покров», «Молоко з кров'ю», «Намір!» Люко Дашвар, «Залишенець. Чорний ворон», «Елементал» В. Шкляра, «24: 33: 42», «Забавки з плоті і крові», «Кавовий присмак кориці», «Корпорація ідіотів», «Сарабанда банди Сари» Л. Денисенко, «Газелі бідного Рамзі», «Кохання в стилі бароко» В. Даниленка, «Депеш Мод» С. Жадана, «Егоїст», «Фріда» М. Гримич, «Дядечко на ім'я Бог», «Серафима» О. Ульяненка, «Він: ранковий прибиральник», «Вона: шості двері», «Мерці» І. Роздобудько тощо.

Виявити національну специфіку українського гендеру також допоміг аналіз суспільно-історичної реальності України на зламі XX – XXI століть, що вплинула на естетико-світоглядні орієнтири не лише в змісті

6 О. Довженко, *Зачарована Десна*, Київ: Молодь, 1979, с. 12.

7 О. Башкирова, *Гендерні художні моделі сучасної української романістики*, с. 14.

8 Там же, с. 322.

9 Там же, с. 68.

твору, а й у його жанрово-стильовій структурі. Тож, дослідниця робить висновок, що «сучасна українська романістика засвідчує існування двох векторів розвитку: перший співвідносний з орієнтацією <…> на постмодерністську естетику <…>; другий – з наслідуванням традиційної романної форми»[10].

Важливим є виокремлення унікальних ознак сучасної гендерної ідентичності української романістики, що сформувалися під впливом колоніальної травми й зміни ціннісно-орієнтованого погляду на родову пам'ять й історію роду, та під впливом зміни / втрати батьківського начала. Завдяки цим трансформаціям в літературі репрезентовано нову художню модель дійсності. Фемінність і маскулінність «в контексті суб'єкта й об'єкта художньої рефлексії»[11] розглянуто через трансформацію гендерних ролей. Жіноче начало проявляється в образах: жінки-матері, фатальної жінки, дитини, жінки-автора тощо. Чоловіче начало представлено образами: «сильний чоловік», денді, козак та «чоловік в кризі», раб, холуй, селюк, метросексуал-аристократ, лузер, мігрант-аутсайдер тощо.

Дослідниця акцентує увагу на тому, що в сучасній літературі докорінно переосмислюються сталі комплекси уявлень про жіноче й чоловіче. Нове трактування гендерних художніх моделей сучасної української романістики корелюється зі змістовим наповненням концептів міста і села, людської тілесності та духовної сутності людини, конечності й маргінальності людського буття та співвідноситься з культурними стереотипами в людській свідомості та із соціокультурною ситуацією.

В монографії проаналізовано романістику кінця XX – початку XXI століття. Поле для досліджень можна розширювати за рахунок виникнення нового пласту літератури, спричиненого політико-історичними умовами, наприклад: про Євромайдан, про гібридну війну на Сході України. До процесу осягнення цих подій долучалися не тільки професійні письменники, а й журналісти, очевидці цих подій, блогери, анонімні мережеві «ніки»: М. Вітер, О. Герасименко, А. Чех, Н. Крем'янчанка, К. Богданович, Х. Бондарева, Ю. Бухтоярова, О. Середюк, М. Слабошпицький, О. Стражний, Л. Филипович, А. Юркевич тощо. В їхніх творах осягаються нові гендерні

[10] Там же, с. 119.

[11] Там же, с. 159.

ролі – учасники й свідки тих подій, активісти, герої Небесної сотні, сміливці, волонтери, священнослужителі, контрактники, військовослужбовці, загиблі, герої тощо, – які засвідчують про зміну настроїв, пошуки смислів і глибинні психологічні трансформації в українському суспільстві. Відповідно, слід говорити й про народження нових авторів й нових читачів, які мали і мають змогу промоніторити події зими 2013–2014 рр. та доторкнутися до тих моментів історії, які творилися чи творяться в той і цей час.

Слід зазначити, що процес цей досить динамічний, і на сьогодні в художній практиці осмислені вже нові гендерні ролі й відповідно художні моделі. На це впливає сучасна світоглядна система та новий історико-політичний досвід.

Тож, О. Башкирова звернула увагу на вектори дослідження, які слід розвивати в гуманітарній науці. Відтак пропонована праця має історико-літературний й теоретичний характер й налаштовує на широкий простір для майбутніх наукових пошуків.

Література

Башкирова О. «Гендерні художні моделі сучасної української романістики». Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2018. 352 с.

Огієнко І. (митрополит Іларіон). Дохристиянські вірування українського народу / Упорядн. М. Тимошик. Київ : Наша культура і наука, 2016. 440 с.

Довженко О. Зачарована Десна. Київ : Молодь. 1979. 62 с.

Bibliografia

Baszkyrowa O., *Henderni chudożni modeli suczasnoji ukrajińskoji romanistyky*, Kyjiw: Kyjiwśkyj uniwersytet imeni Borysa Hrinczenka, 2018.

Bernadśka N., *Teorija romanu jak żanru w ukrajińskomu literaturoznawstwi: dys... d-ra fiłoł. nauk: 10.01.06*, Kyjiw : KNUTSZ. Instytut fiłołohiji, 2005.

Bowsuniwśka T., *Żanrowi modyfikaciji suczasnoho romanu: monohrafija*, Charkiw: Disa plus, 2015.

Hundorowa T., *Żenskoe pyśmo y hendernaja yerarchyja na łyteraturnom połe*, "Ły-

teraturowedenye na sowremennom ətape: Teoryja. Ystoryja łyteraturы. Tworczeskye yndywydualnosty" 2014, Tambow; Ełec, Wыp. 2. Kn. 2, s. 36–54.

Dżuhastrianśka J., *Psychoterapewtycznyj roman: specyfika awtorśkoho metażanru*, "Pytannia Literaturoznawstwa" 2013. Wyp. 87, s. 322–337.

Dowżenko O., *Zaczarowana Desna*, Kyjiw: Mołod', 1979.

Zabużko O., *Żinka-awtor u kołonialnij kulturi, abo Znadoby do ukrajińskoji gendernoji mifołohiji. Chroniky wid Fortinbrasa*, Ser. : Wysoka połycia. Kyjiw: Fakt, 2009, s. 152–191.

Zborowśka N., *Kod ukrajińskoji literatury. Proekt psychoistoriji nowitńioji ukrajińskoji literatury: monohrafija*, Kyjiw: Akademwydaw, 2006.

Kysła T., *Żanrowa semantyka feminnych romaniw u chudożnij systemi ukrajińskoho postmodernizmu: dys. ... kand. fiłoł. nauk. 10.01.01*. Kyjiw: KNUTSZ. Instytut fiłołohiji. 2007.

Kiriaczok M., *Wiziji apokalipsysu w ukrajińskomu postmodernistśkomu romani: dys. kand. fiłoł. nauk : 10.01.01*. Żytomyr, 2016.

Łuszczij S., *Romanistyka ukrajińskoji diaspory 1940-ch–1980-ch rokiw u konteksti rozwytku jewropejśkoho ta amerykańskoho romanu,* "Słowo i Czas" 2017, № 4, s. 54–66.

Ohijenko I., *Dochrystyjański wiruwannia ukrajińskoho narodu / Uporiadn. M. Tymoszyk*, Kyjiw: Nasza kultura i nauka, 2016.

Pawłyczko S., *Feminizm*, peredm. W. Ahejewoji, Kyjiw: Osnowy, 2002.

Matusiak A., *Maskulinnyj dyskurs w ukrajińskij literaturi XX–XXI stolit'. Perechresni stežky ukrajińskoho maskulinnoho dyskursu. Kultura j literatura XIX–XX stolit'*, Kyjiw: LAURUS, 2014. S. 7–19.

Szewczuk Z., *Zasoby modeluwannia istoriji w postmodernij ukrajińskij prozi : dys... kand. fiłoł. nauk: 10.01.06*. Kyjiw: KNUTSZ. Instytut fiłołohiji, 2006.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.538
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Anna Janicka*
Uniwersytet w Białymstoku
https://orcid.org/0000-0003-0289-3706

Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Współpraca naukowa humanistów ukraińskich i polskich. Historia – idee – projekty", Kijów, 20-21 IX 2019 r. Sprawozdanie

International Scientific Conference "Scientific Cooperation of Ukrainian and Polish Humanists. History – Ideas – Projects", Kiev, 20-21 September 2019. A report

Jednym z najpiękniejszych wspomnień z roku poprzedzającego epokę „pandemiczną" pozostanie z pewnością w naszej subiektywnej perspektywie Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Współpraca naukowa humanistów ukraińskich i polskich. Historia – idee – projekty". Zorganizowana została w Kijowie w dniach 20-21 września 2019 roku dzięki wsparciu projektu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Regionalna Inicjatywa Doskonałości" realizowanego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku w dyscyplinach literaturo- i językoznawstwo.

Spotkanie to śmiało nazwać można >metakonferencją<, poświęcone bowiem zostało nie jakimś problemom szczegółowym, lecz samej idei współpracy

* Anna Janicka – dr hab., prof. UwB; pracuje w Zakładzie Filologicznych Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu w Białymstoku. Autorka książek: *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* (wyd. 2: Białystok 2015); *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża"* (Białystok 2015).

humanistów polskich i ukraińskich, szerzej z Europy Środkowo-Wschodniej. Istotnym jego tematem była ujęta historycznie i współczesna rola uniwersytetów i akademii nauk w koordynacji tej współpracy. Rozmowy skupiły się wokół następujących zagadnień:

- Literackie i kulturowe obrazy uniwersytetu na Ukrainie i w Polsce.
- Kulturowy, literacki transfer ukraińsko-polski w perspektywie historii i współczesności.
- Rola akademii nauk w kreowaniu współpracy naukowej między Polską a Ukrainą.
- Współpraca uniwersytetów Ukrainy i Polski: dotychczasowe doświadczenia, perspektywy, idee, pomysły, projekty.
- Historyczne, kulturowe i geopolityczne konteksty współpracy humanistów ukraińskich i polskich.
- Rola językoznawców i literaturoznawców, historyków i etnografów w tworzeniu wspólnego obrazu Europy Środkowo-Wschodniej.

Tak ujęty problem wymagał, co naturalne, odpowiedniego garnituru organizatorów i uczestników. Trudno wszak mówić o akademiach bez akademików. Sesję, prócz Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” UwB, współorganizowały bardzo szacowne instytucje: Wydział I Filologiczny Polskiej Akademii Umiejętności, reprezentowany przez jego dyrektora, prof. Lucjana Suchanka; Kijowski Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki, reprezentowany przez profesorów i akademików Narodowej Akademii Nauk Ukrainy: prof. Leonida Huberskiego, prof. Pawła Hrycenko oraz prof. Rościsława Radyszewskiego; Przedstawicielstwo Polskiej Akademii Nauk w Kijowie, kierowane przez zasłużonego dla nawiązywania ukraińsko-polskich relacji dyrektora, prof. Henryka Sobczuka. Sesję przygotował Komitet Organizacyjny, któremu wyjątkowo przewodniczyło aż czterech profesorów z Polski i Ukrainy[1].

[1] W skład Komitetu Organizacyjnego weszli: prof. Jarosław Ławski – Uniwersytet w Białymstoku, PAU – *Przewodniczący*; prof. Lucjan Suchanek – Polska Akademia Umiejętności – *Przewodniczący*; prof. akad. NANU Leonid Huberski – Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki – *Przewodniczący*; prof. Rościsław Radyszewski – Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki, NANU – *Przewodniczący*; prof. Petro Bech – Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki; dr hab. Anna Janicka, prof. UwB – Uniwersytet w Białymstoku; dr Krzysztof Korotkich – Uniwersytet w Białymstoku; dr Bohdana Honczarenko – Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki; mgr Kateryna Strohanova – Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki; prof. Henryk Sobczuk – Przedstawicielstwo PAN w Kijowie.

Inauguracja Konferencji . Od lewej: prorektor prof. Wołodymyr Buhrow, prof. Rościsław Radyszewski, radca Ambasady RP w Kijowie Ewa Matuszek-Zagata, prof. Jarosław Ławski, prof. Dmytro Stepowyk, prof. Walentyna Sobol, dr hab. Krzysztof Korotkich

Spotkanie odbyło się w głównym, tzw. czerwonym, korpusie Uniwersytetu im. T. Szewczenki (gdzie mieści się rektorat) w auli nr 205 (piękne, reprezentacyjne, jednocześnie kameralne pomieszczenie). Obrady plenarne na początku obrad poprowadzili prof. Pawło Hrycenko (NANU, Kijów) i prof. Halina Korbicz (UAM, Poznań), prof. Lucjan Suchanek (PAU) i prof. Ołeksandr Astafjew (Uniwersytet im. T. Szewczenki). Wysłuchano po kolei dziewięciu wystąpień:

- Prof. dr hab. Lucjan Suchanek (PAU, Kraków), *Współpraca naukowa w czasach globalizacji. Polska Akademia Umiejętności i współpraca międzynarodowa*;
- Prof. dr hab. Rościsław Radyszewski (Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki), *Dzieje ukraińsko-polskiego pojednania: sto postaci i wydarzeń*;
- Dr hab. Violetta Wejs-Milewska, prof. UwB (Uniwersytet w Białymstoku) *Rola polskich instytucji naukowych na emigracji*;
- Prof. dr hab. Jewhen Nachlik (Ukraińska Akademia Nauk), *Osiągnięcia i perspektywy ukraińsko-polskiej komparatystyki literackiej*;

- Dr hab. Dorota Rembiszewska, prof. IS PAN (Instytut Slawistyki PAN), *Perspektywa współczesna i historyczna w badaniach nad wschodnią Słowiańszczyzną w Instytucie Slawistyki PAN*;
- Prof. dr hab. Pawło Hrycenko (Ukraińska Akademia Nauk) *Ukraińsko-polskie pogranicze językowe: osiągnięcia i paradygmat dalszych badań*;
- Prof. dr hab. Agnieszka Czajkowska (UJD w Częstochowie), *Rody uczone jako przykład ciągłości idei uniwersytetu*;
- Prof. dr hab. Aleksander Suchomłynow (Uniwersytet Kijowski), *Współczesny wymiar pogranicza: konotacje ukraińskie i polskie*;
- Dr hab. Halina Korbicz, prof. UAM (Poznań), *Studia ukrainistyczne w kontekście transformacji ustrojowej w Polsce i ich znaczenie w rozwoju polsko-ukraińskich relacji*.

Po przerwie obiadowej (13.30–15.00) rozpoczęła się praca w sekcjach: Sekcją I (*Związki kulturowe Ukrainy i Polski*) pokierowali prof. Walentyna Sobol (UW, Warszawa) i dr hab. Switłana Suchariewa (Uniwersytet w Równym). Z kolei Sekcję II (*Literackie interpretacje*) poprowadzili dr hab. Anna Janicka, prof. UwB (Białystok) i prof. Jewhen Nachlik (Ukraińska Akademia Nauk, Lwów). W każdej z sekcji wysłuchano ośmiu wystąpień badaczy pochodzących z Kijowa, Odessy, Białegostoku, Drohobycza, Równego, Gdańska[2].

Koniecznie zaakcentować trzeba przyjacielską atmosferę spotkania. Chęci toczenia dyskusji towarzyszyła niezwykła elegancja polemicznych odniesień. Okazało się raz jeszcze, że wciąż wiele pozostaje do zrobienia we wzajemnych relacjach. Tego typu metakonferencje służą też nawiązywaniu relacji, planowaniu przedsięwzięć. Tak było i tym razem. Rozmawiano o projektach, które

[2] W sekcjach wystąpili między innymi: prof. dr hab. Ołeksandr Astafjew (Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki), *Ukraińsko-polski dialog kulturowy jako sposób pokonania kryzysu cywilizacji*; prof. dr hab. Switłana Suchariewa (Wschodnioeuropejski Uniwersytet Narodowy im. Łesi Ukrainki), *Chrześcijańskie podstawy moralności w ukraińskiej i polskiej literaturze barokowej*; prof. Witalij Szczerbak (Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki), *Polsko-ukraińskie aspekty procesów państwowotwórczych XVII w.*; prof. Dmytro Stepowyk (Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki), *Ukraińscy grawerzy XVII w. w polskich i litewskich wydaniach Wilna*; dr Ołeksandr Fedoruk (Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki), *Ukraińsko-polskie relacje w sztuce*; mgr Kateryna Strohanova (Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki), *Eksperymenty estetyczne w twórczości Witolda Gombrowicza i ich konteksty ukraińskie*; dr Łarysa Wachnina (Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki), *Wpływy wzajemne ukraińskiego i polskiego folkloru w ujęciu*

Wystąpienie dr hab. Anny Janickiej; od lewej siedzą: prof. Lucjan Suchanek, dr hab. Violetta Wejs-Milewska, prof. Agnieszka Czajkowska

miały dojść do skutku w 2020 roku (między innymi o wspólnym badaniu modernistycznego przełomu XIX i XX wieku, powrocie do badań nad czarnym romantyzmem). Niestety, pandemia pokrzyżowała plany, lecz wcale nie oddaliła na zawsze samych idei polsko-ukraińskich badań.

Dopełnieniem Konferencji była uroczysta kolacja w restauracji „Opanas”, w czasie której wystąpił z koncertem ukraiński piosenkarz.

diachronicznym; dr hab. Artur Bracki (Uniwersytet Gdański, Uniwersytet im. Borysa Hrinczenki w Kijowie), *Polsko-ukraińska współpraca naukowa w obrębie szkolnictwa wyższego – perspektywa działalności wykładowczej i rad naukowych*; dr Wiktor Korotkij (Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki), *Polska społeczność w dziejach Uniwersytetu Kijowskiego w kontekście europejskich idei kształcenia*; doc. dr Artur Malinowski (Uniwersytet w Odessie), *Gościnność jako model antropologiczny w komunikacji międzynarodowej i teorii literatury (kontekst ukraińsko-polski)*; dr hab. Anna Janicka, prof. UwB (Uniwersytet w Białymstoku), *Badania genderowe na uniwersytetach polskich i ukraińskich – próba porównania*; dr Krzysztof Korotkich (Uniwersytet w Białymstoku), *Uniwersytet Kijowski w życiu i twórczości pisarzy ukraińskiej szkoły polskiego romantyzmu*; prof. dr hab. Jarosław Ławski (Uniwersytet w Białymstoku), *„Reformy” nauki w Polsce a współpraca filologów polskich i ukraińskich*.

Drugi dzień sesji poświęcony był, po pierwsze, na indywidualne spotkania Polaków i Ukraińców, służące zadzierzgnięciu więzów, relacji. Po drugie, na program kulturalny, na przykład wizytę w kijowskiej Operze, zwiedzanie Kijowa przez tych wszystkich, którzy jeszcze tego pięknego miasta nie poznali.

Konferencyjne przygotowania ze strony ukraińskiej koordynował prof. Rościsław Radyszewski z Katedry Polonistyki Narodowego Uniwersytetu im. T. Szewczenki; ze strony polskiej – prof. Jarosław Ławski z Wydziału Filologicznego UwB. Podziękowania szczególne należą się mgr Katerynie Strohanowej, doktorantce kijowskiej uczelni, która w znakomity sposób zajęła się polską delegacją i prowadziła wszelkie sprawy związane z formalnym rozliczeniem sesji.

Konferencja o „Współpracy naukowej humanistów ukraińskich i polskiej” pokazała, iż konieczna jest koordynacja współpracy i uniwersytetów, i akademii po obu stronach. Projekty realizowane przez małe, słabe kadrowo grupy są z natury rzeczy skazane na epizodyczność. Projekty realizowane z udziałem wielu podmiotów, prestiżowe, nagłaśniane mają zdecydowanie większą siłę przebicia, jak również szczęśliwej finalizacji w postaci książek, wyników badań. Niezbędne jest także wsparcie polskich i ukraińskich placówek dyplomatycznych i kulturalnych. Gościem sesji kijowskiej była Pani kierownik Referatu ds. Współpracy Naukowo-Oświatowej w Ambasadzie RP w Kijowie, Pani Ewa Matuszek-Zagata.

Uczestnicy spotkania – dodajmy po niespełna roku – pomimo niesprzyjających warunków zewnętrznych (zamknięcie granic, pandemia, tryb komunikacji online) podtrzymują kontakty, planując kolejne spotkania naukowe w 2021 roku.

Materiały konferencji zatytułowany *Humanistyka między narodami. Interdyscyplinarne studia polsko-ukraińskie* pod redakcją Jarosława Ławskiego i Lucjana Suchanka opublikowane zostaną w 2020 roku w Białymstoku (część prac pomieszczono w numerze z 2020 roku „Kijowskich Studiów Polonistycznych”, T. XXXVI) w Naukowej Serii Wydawniczej „Colloquia Orientalia Bialostocensia”.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
3/2020 (XLVIII)
https://doi.org/10.36770/bp.539
ISSN 1640-7806 (druk) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Jarosław Ławski*
Uniwersytet w Białymstoku
https://orcid.org/0000-0002-1167-5041

Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Polacy w Odessie", Odessa, 10-11 września 2018 roku. Sprawozdanie

International Scientific Conference "Poles in Odessa", Odessa, 10–11 September 2018. A report

Rok 2020 okazał się wyjątkowo pechowy dla życia naukowego nie tylko w Polsce, lecz praktycznie na całym świecie. Za sprawą pandemii koronawirusa odwołano niemalże wszystkie znaczne konferencje naukowe, sympozja, kongresy, wykłady gościnne. Wprawdzie niektóre z sesji przeprowadzono w formule online, na ekranach komputerów, ale ich uczestnicy mieli szansę, by osobiście doświadczyć przejmującej różnicy między żywym doświadczeniem międzyludzkiego spotkania w realnej czasoprzetrzeni kulturowo określonego miejsca a „spotkaniem" zapośredniczonym w ekranowej *quasi*-realności.

Z tym większą nostalgią i przyjemnością przychodzi mi zdać sprawę z wydarzenia, które odbyło się późnym latem 2018 roku w urzekającej rzeczywistości ukraińskiej Odessy. Dopisała pogoda, nie zakłóciły obrad napięte, zewnętrzne, dookolne warunki historyczne (wojna w Donbasie).

* Jarosław Ławski – prof. dr hab., kierownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód" na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Autor wielu książek, m.in. *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia* (Białystok 2010); *Miłosz: „Kroniki" istnienia. Sylwy* (Białystok 2014).

Inauguracja obrad Konferencji w Muzeum Literatury w Odessie. Od lewej siedzą: Pani Alena Jaworska, śp. prof. Ievgen Chernoivaneko, Prorektor Uniwersytetu w Odessie prof. Wadym M. Chmarski, przemawia prof. Natalia Maliutina, prof. Jarosław Ławski. W pierwszym rzędzie: prof. Anna Janicka

W tej sytuacji możliwe było przeprowadzenie: IV Międzynarodowej Konferencji Naukowej z cyklu „Odessa i Morze Czarne. Polsko-ukraińskie związki kulturowe"[1]. Odbywająca się w dniach 10-11 września 2018 roku w Odessie w Muzeum Literatury Konferencja poświęcona była zagadnieniu: „Polacy w Odessie i na ukraińskim wybrzeżu Morza Czarnego. Historia – dziedzictwo – współistnienie wielokulturowej wspólnoty miasta".

Sesję zorganizowały: Ministerstwo Oświaty i Nauki Ukrainy, Odeski Uniwersytet Państwowy im. Ilji Miecznikowa (Katedra Literatury Ukraińskiej z Wydziału Filologicznego), Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód" z Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku, Muzeum Literatury w Odessie i Dział Naukowy Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego. Głównymi organizatorami sesji byli prof. Jarosław Ławski (Uniwersytet w Białymstoku) i prof. Natalia Maliutina (Uniwersytet Odeski i Uniwersytet w Białymstoku). Wkład w organizację imprezy włożyli: śp. prof. Ievgen Chernoivanenko

[1] Dotychczas wydano następujące monografie pokonferencyjne: *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia*, red. J. Ławski, N. Maliutina, Białystok – Odessa 2016; *Odessa i Morze Czarne jako przestrzeń literacka*, red. J. Ławski, N. Maliutina, Białystok – Odessa 2018; *Odessa, muzyka, literatura. Ukraińsko-polski transfer kulturowy. Studia*, red. N. Maliutina, W. Biegluk-Leś, idea i układ J. Ławski, Białystok – Odessa 2019.

Widok Złotej Sali w Pałacu Księcia Gagarina,
siedzibie Muzeum Literatury w Odessie

(Dziekan Wydziału Filologicznego uczelni z Odessy)[2], dyrektor Tatiana Liptuga (odeskie Muzeum Literatury) i dyrektor Jolanta Gadek (Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego). W czasie sesji – w której wzięło udział 40 badaczy z Polski i Ukrainy – podjęto następujące zagadnienia badawcze:

- Dzieje osadnictwa Polaków w Odessie od 1794 roku po współczesność.
- Literatura, sztuka, architektura jako świadectwa obecności Polaków w wielokulturowym i wieloreligijnym świecie odeskim.
- Polacy na ukraińskim wybrzeżu Morza Czarnego: historia, świadectwa, zapisy.
- Mit Odessy w kulturze polskiej.
- Polacy w Odessie oczyma Ukraińców, Rosjan, Francuzów i innych narodowości zamieszkujących miasto.
- Inne narodowości w Odessie i ich relacje wzajemne.
- Morze jako element mitu odeskiego w doświadczeniach społeczności polskiej w Odessie.
- Wkład Polaków w gospodarkę Odessy.

[2] Pan Dziekan Ievgen Chernoivanenko (ur. 1952) zmarł 11 stycznia 2021 roku w Odessie. Jest kolejną ofiarą Covid-19.

Przyjęcie w galerii Muzeum Literatury,
pierwszy od prawej dr Marcin Bajko (UwB, Białystok) w rozmowie
z dr. Pawłem Wojciechowskim (UwB, Białystok)

- Polacy w Liceum Richelieu oraz na Uniwersytecie im. Ilji Miecznikowa.
- Historia i losy Polaków w Odessie i nad Morzem Czarnym.
- Kościół rzymsko-katolicki i jego dzieje w Odessie.
- Działalność kulturalna i naukowa Polaków we współczesnej Odessie.
- Wielonarodowa Odessa z perspektywy innych kultur europejskich i poza-europejskich.

Obrady Konferencji odbywały się w samym sercu Odessy – w Muzeum Literatury. W Złotej Sali Pałacu Gagarina zainaugurowano wystąpieniami śp. prof. Ievgena Chernoivaneki, Dziekana Wydziału Filologicznego Odeskiego Narodowego Uniwersytetu im. Ilji Miecznikowa, prof. Natalii Maliutiny – komparatystki pracującej w Odessie i Białymstoku, prof. Jarosława Ławskiego, kierującego Katedrą Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” UwB, Pani Jolanty Gadek, dyrektor Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego i Pani Tatiany Liptugi, dyrektor Muzeum Literatury w Odessie, które już po raz kolejny gościło polsko-ukraińską imprezę naukową.

Rozpoczęte 10 IX o godz. 10.00 obrady kontynuowane były 11 IX od godz. 10.00 do 12.00. Pierwszego, poniedziałkowego dnia obrad po ośmiu referatach sesji plenarnej obradowano w III sekcjach: *W orbicie wiecznych powrotów:*

Obrady w sekcji: występuje mgr Alena Jaworska,
obrady prowadzi: doc. Irajda Tombułatowa (Odessa)

Adam Mickiewicz oraz polscy pisarze w Odessie XIX – początku XX wieku (I); *Polska kultura oraz historyczne i współczesne oblicza Odessy: interakcje* (II); *Odessa oczyma Polaków w literaturze non-fiction* (III). We wtorek 11 IX wysłuchano znów aż ośmiu wystąpień (co trochę przeciągnęło obrady), po których rozpoczął się „program kulturalny": zwiedzanie Odessy, obiad, przejażdżka morska statkiem „Hadżibej". Należy wydobyć z uznaniem znakomitą atmosferę spotkania: życzliwą, radosną.

Dialogiczny, pokojowy charakter sesji w Odessie o Polakach wydobył w swym wystąpieniu prof. Jerzy Nikitorowicz[3], były rektor Uniwersytetu w Białymstoku (przebywający w Odessie z Małżonką), skupiając się na *Edukacji międzykulturowej w kreowaniu paradygmatu współistnienia kultur* (10 IX, 10.30). Z kolei prof. Dariusz Rott (UŚ, Katowice) zainaugurował sesję wystąpieniem *„Wszyscy mi to w Odessie opowiadają". Obraz miasta we współczesnym polskim reportażu literackim* (szczególnie było to wystąpienie o autokreacjach Ziemowita Szczerka)[4]. Problematyki żydowskiej, jak zawsze,

[3] Por. J. Nikitorowicz, *Młodzież pogranicza kulturowego Polski, Białorusi, Ukrainy wobec integracji europejskiej*, Białystok 2000.

[4] Z. Szczerek, *Tatuaż z Tryzubem*, Czarne 2015.

Obrady w sekcji: występuje mgr Irena Szewczenko (UwB, Białystok), obrady prowadzą: doc. dr Iryna Neczytaluk (Odessa) i dr Paweł Wojciechowski (UwB, Białystok)

dotyczyło wystąpienie prof. Lucyny Aleksandrowicz-Pędich (SWPS, Warszawa), amerykanistki, mówiącej na temat: *Europejskie ramy tożsamościowe żydowskiego narratora w odeskiej powieści Zeeva Żabotyńskiego „Piatero"*.

Intrygująco z kolei dla polskich badaczy romantyzmu zabrzmiały tezy wystąpienia odeskiego rusycysty, doc. dr. Artura Malinowskiego *Adam Mickiewicz w Odessie: poeta na zesłaniu, który nie stał się europejskim dandysem (o pragnieniu wolności i sonetach polskiego romantyka)*. Dr hab. Anna Janicka, prof. UwB przypomniała postać drogiej odeskim Polakom nauczycielki języka polskiego i reanimatorki tutejszego teatru amatorskiego Agnieszki Barbary Cichockiej (1967–2015), przedwcześnie zmarłej entuzjastki Odessy i odesytów, w prelekcji *Summa i fragment. O książce Agnieszki Barbary Cichockiej „Odessa inspiracją Polaków"*[5]. Ukrainiec pracujący w Poznaniu (UAM), prof. Jarosław Poliszczuk, autor najnowszej, ukraińskiej monografii

[5] Książka miała dwa wydania: A. B. Cichocka, *Odessa inspiracją Polaków*, Odessa 2016. Wydanie 2: Poznań 2017.

Wystąpienie na obradach plenarnych
prof. Jerzego Nikitorowicza (UwB, Białystok)

literackiej, ogólnokulturowej Odessy[6], podjął temat fundamentalny: *Świadomość pogranicza: esej o tożsamości Odessy*[7]. Z kolei dr hab. Violetta Wróblewska, prof. UMK rozprawiała nader interesująco o *Morzu Czarnym w dumach ukraińskich w przekładzie Jana Mirosława Kasjana*.

Nie da się streścić bodaj części wystąpień z bogatego *Programu*, dostępnego już dziś w bibliotekach polskich[8]. W sesji wzięło udział 40 badaczy, w tym 20 z Polski (z Białegostoku, Katowic, Warszawy, Opola, Rzeszowa, Torunia, Gdańska, Poznania, Krakowa, Wrocławia, Ełku). Godzien odnotowania jest

6 J. Poliszczuk, *Frontirna identičnist: Odessa XX stolittia*, Duh i litera 2019.

7 Odessa, jej tożsamość budzą coraz większe zainteresowanie w ostatnim czasie. Zob. Ch. King, *Odessa. Geniusz i śmierć w mieście snów*, przeł. H. Pustuła-Lewicka, Wołowiec 2016; J. Juszkiewicz, *Odessa w literaturze polskiej lat 1804–1843. Szkice*, Białystok 2020; P. Herlihy, *Odessa. A History 1794–1914*, Cambridge – Massachusetts 1986; P. Herlihy, *Odessa Recollected. The Port and the People*, Harvard 2019.

8 *Program* Konferencji miał charakter dwujęzyczny. Część pierwsza (s. 1-12) był w całości w języku ukraińskim, część druga (s. 13-24) po polsku. Program opr. N. Maliutina i J. Ławski, współpraca red. K. Rutkowski, I. Neczytaluk, skład K. Zaniewski, Białystok 2018. Druk: Wydawnictwo „Prymat", Mariusz Śliwowski.

tak liczny udział badaczy ukraińskich występujących z tematami polskimi. Badaczy nade wszystko z Odessy, ale też Równego i Kijowa.

Jak zwykle w takich razach, ważne wydarzenie obserwowane było przez przedstawicieli Związku Polaków na Ukrainie, jego Oddziału im. Adama Mickiewicza w Odessie (którzy przyjęli polską delegację w siedzibie Związku), Konsulat RP w Odessie (który przysłał swych anonimowych przedstawicieli na inaugurację) oraz władze Uniwersytetu Odeskiego (JM Rektor prof. Igor Kowal wysłał swego przedstawiciela na inaugurację). Sesję zgodnie uznano za sukces naukowy i towarzyski[9].

Nie byłoby go bez aktywnego wsparcia osób, którym chciałbym złożyć szczególne wyrazy podziękowania: Pani prof. Natalii Maliutiny – *spiritus movens* polsko-ukraińskich spotkań naukowych, przygotowującej zawsze doskonale grunt pod spotkanie, jego logistykę; jej męża, Pana Iwana Morara, wspomagającego organizacyjnie Konferencję; śp. Pana Dziekana prof. Ievgena Chernoivanenko z Małżonką, którzy byli wielkimi orędownikami tych sesji; Pani dyr. Tatiany Liptugi, godzącej się każdorazowo użyczyć gościny w Muzeum Literatury, i Pani Aleny Jaworskiej, pracownicy Muzeum Literatury, otaczającej badaczy polskich czułą, bezinteresowną opieką; Pana doc. dr. Artura Malinowskiego, czuwającego nad polską delegacją; Pani doc. dr Oksany Szupty-Wiazowskiej z Katedry Ukrainistyki, szczerze wspierającej ideę spotkań, na których nieodmiennie prezentuje ukraiński punkt widzenia na odeskie sprawy; wreszcie Pani doc. dr Iryny Neczytaluk, badaczki współtworzącej wraz z nami odeskie monografie, i Pani prof. Walentyny Musij, wytrawnej znawczyni rosyjskich dziejów kultury miasta. Wszystkim Państwu winniśmy gorące: dziękujemy!

W 2019 roku badacze obradowali w Białymstoku, gdzie przybyła liczna delegacja uczonych z Odessy[10]. Zaplanowaną na 2020 rok sesję w Odessie – o mieście-kobiecie i twórczych kobietach w jego przestrzeni – musieliśmy od-

[9] Sesja miał też interesujący aspekt towarzyski, niektórzy jej uczestnicy, jak Kazimierz Bogusz z żoną Moniką, przybyli do Odessy z małżonkami. Inni z kolei uczestnicy przygotowali się szczegółowo do zwiedzania określonych miejsc (jak prof. Lucyna Aleksandrowicz-Pędich wędrująca śladami Żydów odeskich).

[10] Zob. T. Szewczenko, *Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Mit Odessy w kulturze światowej. Teksty – media – wyobrażenia", Białystok, 24-25 IX 2019 roku. Sprawozdanie*, „Bibliotekarz Podlaski" 4/2019.

wołać z powodu pandemii, przenieść na rok następny. Ironia losu! Pozostają wspomnienia o wydarzeniu tak niepowtarzalnie serdecznym, miłym, jak Konferencja „Polacy w Odessie”, Odessa, 10-11 września 2018 r. Wydanie monografii *Polacy w Odessie. Studia interdyscyplinarne* zaplanowano na początek roku 2021 w Naukowej Serii Wydawniczej „Colloquia Orientalia Bialostocensia” jako kolejny tom białostockich *Studiów odeskich*.