

POSZERZAMY HORYZONTY

TOM XIX

CZEŚĆ II

Redakcja naukowa

Dr inż. Małgorzata Bogusz

Dr Monika Wojcieszak

Mgr Piotr Rachwał

MONOGRAFIA

SŁUPSK, CZERWIEC 2020

RECENZENCI:

Prof. dr hab. Maria Flis - Uniwersytet Jagielloński, Wydział Filozoficzny

Dr hab. Artur Jacek Kożuch prof. nadzw. UHP - Uniwersytet Przyrodniczo - Humanistyczny w Siedlcach, Wydział Nauk Ekonomicznych i Prawnych

Dr hab. Barbara Zwolińska, prod. nadzw. UG - Uniwersytet Gdański, Wydział Filologiczny

Dr inż. Małgorzata Bogusz - Uniwersytet Rolniczy im. Hugona Kołłątaja w Krakowie, Wydział Rolniczo-Ekonomiczny

Dr inż. Anna Sieczko - Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie, Wydział Nauk Ekonomicznych

Dr inż. Piotr Prus - Uniwersytet Technologiczno-Przyrodniczy w Bydgoszczy, Wydział Rolnictwa i Biotechnologii

Dr inż. Agnieszka Piotrowska-Puchała - Uniwersytet Rolniczy im. Hugona Kołłątaja w Krakowie, Wydział Rolniczo-Ekonomiczny

Dr Jan Zawadka - Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie, Wydział Nauk Ekonomicznych

Dr Anna Janicka - Uniwersytet Rolniczy im. Hugona Kołłątaja w Krakowie, Wydział Rolniczo-Ekonomiczny

Dr Monika Wojcieszak - Uniwersytet Przyrodniczy w Poznaniu, Wydział Ekonomiczno - Społeczny

Dr Lidia Jabłońska-Porzuczek - Uniwersytet Przyrodniczy w Poznaniu, Wydział Ekonomiczno - Społeczny

Dr Agnieszka Żur - Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie, Instytut Ekonomii, Katedra Przedsiębiorczości i Innowacji

Dr Witold Trela - Prywatna działalność gospodarcza

WYDAWNICTWO:

Mateusz Weiland Network Solutions

Druk publikacji wykonano na podstawie dostarczonych oryginalnych tekstów, na odpowiedzialność autorów poszczególnych prezentacji.

ISBN: 978-83-63216-31-3

SPIS TREŚCI

I NAUKI HUMANISTYCZNE

1. INTYMNOŚĆ W CZASACH ANTROPOCENU – ANALIZA TWÓRCZOŚCI CECYLII MALIK
Agata Iżykowska-Uszczyk.....6
2. EMANACJA ŻYCIA CODZIENNEGO W TEATRZE WOJNY. PISARSTWO ANDRZEJA BOBKOWSKIEGO NA TLE POWIEŚCI „NA ZACHODZIE BEZ ZMIAN” E. M. REMARQUE’A
Klaudia Jeznach.....14
3. W KRĘGU JEDNOAKTÓWEK ANNY ŚWIRSZCZYŃSKIEJ
Anna Puzio.....23
4. DZIENNIKARSKIE WSPOMNIENIA W ŚWIELE BADANYCH PAMIĘTNIKÓW KLAUDIUSZA HRABYKA
Ewa Bałuszyńska.....32
5. CECHY CHARAKTERYSTYCZNE LITEWSKIEGO ODRODZENIA NARODOWEGO. ZARYS PROBLEMATYKI
Patrycja Kudzin.....40
6. „CO ZA DUŻO, TO NIEZDROWO”, CZYLI O DIECIE I ZDROWYM TRYBIE ŻYCIA W RENESANSOWYCH WŁOSZACH NA PODSTAWIE *DISCORSI DELLA VITA SOBRIA* LUIGI CORNARO (1464-1566)
Milena Nowicka.....49
7. INDIAŃSKIE MITY I LEGENDY O STWORZENIU ŚWIATA A KSIĘGA RODZAJU. PODOBIENSTWO TREŚCI JAKO NARZĘDZIE W INKULTUROWANEJ EWANGELIZACJI
Marta Sienkiewicz.....56
8. CZŁOWIEK WOBEC KULTURY W UJĘCIU II SOBÓRU WATYKAŃSKIEGO I NAUCZANIA PAPIEŻA FRANCISZKA
Oskar Pryba.....63
9. EKOLOGIA INTEGRALNA W ENCYKLICE *LAUDATO SI’* PAPIEŻA FRANCISZKA
Joanna Pyszna.....70

10. GMINA ŻYDOWSKA W BOLESŁAWCU NAD PROSNĄ NA PRZEŁOMIE LAT 20. I 30. XX W.	
Michał Widera	78
11. INSPIRACJE TEREZJAŃSKĄ <i>GŁOSĄ</i> W WYBRANYCH STAROPOLSKICH PIEŚNIACH O ŚW. TERESIE Z ÁVILA	
Klara Frąkała	87
12. „MÓWICIE O MNIE, ŻE SZALONA”. ESTETYKA SZALEŃSTWA W UTWORACH JACKA KACZMARSKIEGO	
Katarzyna Jachymek	103
13. JEZUICCY BADACZE BLISKIEGO WSCHODU	
Klaudia Mularczyk	111
14. „WIELBIĆ CHRYSYTA PO SŁOWIAŃSKU“. O PRÓBIE POGODZENIA SŁOWIAŃSKIEGO POLITEIZMU Z CHRZEŚCIJAŃSTWEM W TWÓRCZOŚCI LITERACKIEJ I MALARSKIEJ ZOFII STRYJEŃSKIEJ	
Anna Nadrowska	119
15. PLAKATY TEATRU BAGATELA JAKO PRZYKŁAD SZTUKI UŻYTKOWEJ W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ	
Kinga Ziemińska	126
16. CAMUSOWSKA REFLEKSJA CZŁOWIEKA W KONTEKŚCIE PESYMIZMU FILOZOFII XX WIEKU	
Kinga Ziemińska	136
17. GRANICE PLAKATU	
Kinga Ziemińska	142
18. ALKOHOLIZM, BIUROKRACJA, BUMELANCTWO – WEWNĘTRZNI WROGOWIE SOCJALIZMU PRZEDSTAWIENI NA PLAKATACH PROPAGANDOWYCH	
Kinga Ziemińska	152
19. O NAZWACH TERENOWYCH POLSKIEGO SPISZA	
Jadwiga Bieniek	178

I NAUKI HUMANISTYCZNE

1. INTYMNOŚĆ W CZASACH ANTROPOCENU – ANALIZA TWÓRCZOŚCI CECYLII MALIK

Agata Iżykowska-Uszczyk

Uniwersytet Wrocławski

Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych

ul. Szewska 48, 50-139 Wrocław

Email: agata.izykowska@uwr.edu.pl

1. Wstęp

„Można jednak zaryzykować stwierdzenie, że to właśnie ambiwalencja, zakorzenienie w historii geologicznej i zarazem nieco paranaukowy, niemal paraliteracki charakter pojęcia paradoksalnie decydują o jego silnej dyskursywnej pozycji” [Ubertowska, 2018, s.83].

Tak antropocen charakteryzuje Aleksandra Ubertowska. Literaturoznawczyni, która zajmuje się badaniem sposobu, w jaki architekt Renzo Piano, aplikuje innowacyjne rozwiązania budowlane tak, aby wchodziły w symbiozę z naturalnym otoczeniem. Ubertowska uważa, że Piano świadomie wykorzystuje odkrycia antropocenu w swojej twórczości. W artykule *Antropocen/strategie oporu. Geomorficzny projekt Renza Piano*, badaczka trafnie obrazuje te powiązania. Inspirując się pomysłem, odnajdywania powiązań między teorią antropocenu, a jej reprezentacją w sztuce, chciałabym skupić się na pytaniu, czy nowa epoka geologiczna, jaką jest antropocen, inspirowała feministyczną twórczość Cecylii Malik oraz w jaki sposób dokonuje się reinterpretacji intymności. Zanim jednak przejdę do omówienia konkretnych prac artystki, chciałabym przybliżyć funkcjonowanie myśli o antropocenie w polskiej sztuce najnowszej.

2. Materiał badawczy: antropocen w perspektywie ogólnopolskiego wystawiennictwa

Mimo tego, że antropocen w dyskusjach akademickich jest stosunkowo nową debatą, zdążył już zainspirować artystów, którzy włączyli się w tę wymianę myśli odnośnie nowej epoki geologicznej. Na przestrzeni ostatnich trzech lat odnajdziemy kilka sposobów interpretacji tego zjawiska. Z jednej strony są organizowane wystawy skoncentrowane wokół sztuki mediów. Punktuja to, w jaki sposób człowiek odnajduje się w korelacji z nowymi technologiami. Wystawy te, już w samym tytule odnoszą się do kwestii antropocenu. I tak na przykład, jedną z pierwszych takich wystaw było działanie z 2016 roku EEC / EEC LAB. METABOLIZM ANTROPOCENU [13.07 – 04.12.2016] zorganizowanej przez wrocławskie Centrum Sztuki WRO realizowanym w ramach Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław, 2016 jako część programu Miasto Przyszłości/Laboratorium Wrocław [kurator: Edwin Bendyk]. Na tymże działaniu odbiorcy mogli zapoznać się z sferą dźwiękową antropocenu, doświadczyć ruchu, który był wypadkową ruchu maszyny. Co istotne, działania w ramach EEC LAB. miały być włączające, widzowie mogli współtworzyć tę przestrzeń. Czynniki sprawczości, tak ważny w dyskusji o antropocenie, pełnił kluczową rolę w tym działaniu.

W podobnym tonie utrzymana jest tegoroczna wystawa Centrum Sztuki WRO. Biennale Sztuki Mediów WRO 2019/CZYNNIK LUDZKI, jeszcze wyraźniej niż wystawa z 2016 roku, obecne Biennale, zagłębia się w zagadnienie reprezentacji tytułowego czynnika ludzkiego w nowej epoce geologicznej. Zaprezentowane na niej prace odnoszą się do refleksji o niszczycielskiej sprawczości człowieka w delikatny, ziemski ekosystem. Kwestię tę porusza między innymi praca *unearth/Paleo-Pacific Shuna Owady* – dzięki, której możemy posłuchać dwutlenku węgla uwalniającego się do atmosfery, a którego nadmiar, jak wiemy, jest dla ludzkości katastrofalny.

Zagadnienie antropocenu, prezentowane jest również przez artystów działających w bardziej tradycyjnych środkach niż sztuka mediów. W 2017 roku w Galerii Entropia [Wrocław] zaprezentowano wystawę szkła Szymona Lubińskiego o tytule: *ANTROPOCEN. Szkła pozyskane metodą Stanisławskiego*. W opisie wystawy czytamy: „Co na podstawie wykopalisk da się o człowieku wywnioskować z naszej warstwy geologicznej? Teraz to się nazywa antropocen. Epoka emaliowanych nocników, szklanych wazoników” [Mituś, 2017]. Artysta porusza etyczny aspekt wykorzystywania nieekologicznych materiałów przez twórców sztuki postmodernistycznej. Lubiński stawia przed artystami pytanie: skoro plastik jest tak nie ekologiczny, dlaczego wciąż tworzycie nowe obiekty z tego tworzywa?

Natomiast wystawa, która doczekała się dużego rozgłosu w mediach oraz dotyczyła antropocenu odbyła się w 2018 roku w Słupsku. *The Landscapes of the Anthropocene*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej [19.01 – 30.03.2018]: „Projekt wystawienniczy poświęcony jest problematyce oddziaływania człowieka na środowisko naturalne, które w rezultacie kulturowych aneksji i ingerencji uległo stopniowej i nieodwracalnej degradacji” [Lewandowski, 2018]. Zaprezentowane dzieła malarskie oraz instalacje skupiały się na ukazaniu pejzaży, na których wyraźnie piętno odcisnął człowiek. W pracach tych jednak sprawca pozostał anonimowy, żadne z dzieł nie przedstawiało sprawcy zniszczeń. Wystawa stanowiła diagnozę zmiany, jaka zaszła w naturalnym środowisku. Sama sprawczość człowieka pozostała na zaprezentowanych pracach jedynie uchwyconym echem, niszczycielskiej siły. Zagadnienie antropocenu od 2016 roku zyskuje na popularności wśród kuratorów i artystów. Mnożą się wystawy, których tytułowa kategoria kieruje nas w stronę myślenia o geologicznej epoce zdominowanej przez człowieka. Wspomniane wystawy prezentują problematykę kryzysu ekologicznego w skali globalnej.

W tekście chciałabym skupić się na ukazaniu mniej oczywistej wystawy, która w moim przekonaniu również odnosi się do refleksji o antropocenie. W artykule chciałabym wskazać, że na wystawie Stany Skupienia [Muzeum Współczesne Wrocław 15.03-20.05.2019] można było odnaleźć artystkę, której twórczość wpisuje się w pewien specyficzny sposób myślenia o antropocenie. Antropocenie bardziej lokalnym, mocniej zaangażowanym, mianowicie antropoceno feminizmie [Anthropocene Feminism [Grusin, 2017]], który wyrasta z ekofeminizmu.

3. Perspektywa badawcza: eko/antropoceno feminizm

Zanim jednak przejdę do omówienia prac artystycznych Cecylii Malik, chciałabym przybliżyć refleksję ekofeministyczną oraz antropoceno fmeinistyczną, które posłużą mi, jako ramy interpretacyjne dzieł artystki.

Jedną z propozycji refleksji nad antropocenem, jest perspektywa feministyczna, której źródeł możemy upatrywać w nurcie ekofeminizmu. Ekofeminizm wyrasta z przekonania o istnieniu związków pomiędzy marginalizacją kobiet w społeczeństwie patriarchalnym a niszczeniem środowiska naturalnego. Ekofeminizm opiera się, więc na binarnych opozycjach [kobieta-mężczyzna; natura-kultura]. Jedną z czołowych teoretyczek ekofeminizmu jest Sherry B. Ortner, która w eseju *Czy kobieta ma się do mężczyzny, jak natura do kultury?*; wskazuje na fundamentalną myśl, leżącą u podstaw ekofeminizmu:

„Czym wytłumaczyć zjawisko powszechnej deprecjacji kobiet? Moglibyśmy oczywiście poprzestać na determinizmie biologicznym. W samcach naszego gatunku jest coś, co czyni ich płcią dominującą w sposób naturalny; owego „czegoś” brak samicom, toteż kobiety są płcią podporządkowaną, a co więcej, na ogół zadowolają się swą pozycją, gdyż zapewnia im bezpieczeństwo i możliwość maksymalizowania przyjemności macierzyństwa, które miałyby być najbardziej satysfakcjonującym doświadczeniem kobiecego życia. [...] Nie jest oczywiście prawdą, by fakty biologiczne były irrelewantne i by mężczyźni nie różnili się niczym od kobiet. Ale te fakty i różnice nabierają wyjątkowego znaczenia dopiero w obrębie kulturowo określonych systemów wartościowania” [Ortner, 1982, s.116].

Autorka wyraźnie wskazuje, jakoby źródłem społecznej hierarchizacji w obrębie płci była naturalna dysproporcja między mężczyznami i kobietami. Kobiety, jako te zależne od natury, podlegające jej cyklom stają się mniej autonomiczne niż mężczyźni. Walka z tym stereotypem, stała się w latach 70. fundamentalna dla ekofeministek.

Działaczki propagowały również pogląd, jakoby wyzwolenie kobiet z wtłaczania ich w obszar natury, wyzwoli również naturę spod hegemonii kapitalizmu i niszczycielskich zmian globalizacyjnych prowadzących do kryzysu ekologicznego. Rosemary Radford Ruether, wprost stwierdza, że wyzwolenie kobiet i wyzwolenie natury mają ze sobą tak wiele wspólnego, iż jedno nie może się dokonać bez drugiego. Badaczka stawia tezę, że świadomość kryzysu ekologicznego jest konsekwencją walki o równość w obrębie płci. Natomiast Janis Birkeland twierdzi, że ekofeminizm to naturalna konsekwencja feminizmu. Myślenie ekofeministek rozwijało się na równi z ruchem Chipko, który narodził się w latach 70. XX wieku, jako odpowiedź na postępującą deforestację. Uczestniczyły w nim przede wszystkim kobiety, które broniły drzew przed ścięciem otaczając je kręgiem stworzonym z własnych ciał. Aspekt partycypacji czynnej, a nie biernej w procesie kryzysu ekologicznego jest istotnym elementem ekofeminizmu. Jednak, dlaczego ten nurt feminizmu jest już dzisiaj niewystarczający? Jednym z powodów odejścia w stronę antropoceno feminizmu, jest konieczność spojrzenia na populację ludzką, jako na szereg odmiennych tożsamości płciowych. Ekofeminizm, koncentrował się wyłącznie na pozycji społecznej kobiet, niwelując ze swojego pola aktywności działalność na rzecz chociażby mniejszości seksualnych. Ekofeminizm koncentrował się na przełamaniu stereotypu łączącego kobietę z naturą, ciągle jednak wracając w swoich działaniach do aktywności proekologicznych, sytuując kobietę w otoczeniu przyrody. W czasach geologicznej zmiany potrzebujemy szerszego spojrzenia na kryzys ekologiczny, praktyka ekofeministek działająca wyłącznie na rzecz kobiet, jest niewystarczająca. Dlatego też badacze zajmujący się teorią gender oraz *queer studies*

zapropowowali ujęcie feminizmu, które będzie wykraczało po za wąskie myślenie ekofeministek oraz lepiej sprawdzałoby się w epoce antropocenu.

Anthropocene feminism, jako kategoria badawcza została zaproponowana w 2013 roku przez Richarda Grusina. Autor ten zaprosił do stworzenia monografii na temat feminizmu oraz *gender studies* w epoce antropocenu naukowców z wielu dyscyplin. Badacz, zainicjował ten projekt z myślą, aby antropoceno feminizm był eksperymentem we wspólnym teoretyzowaniu. Dlatego, że dyskutując o korelacjach pomiędzy podmiotowością człowieka a zmianami społecznymi spowodowanymi katastrofą ekologiczną, korzystamy z wielu metodologii oraz teorii, a wszystkie z nich są równoprawne w czasach antropocenu. Antropoceno feminizm, jest więc interdyscyplinarnym ujęciem feminizmu, który koncentruje się na szeroko pojmowanym równouprawnieniu. W *Gender Abolition and Ecotone War* Joshui Clover i Juliana Spahra, czytamy:

„In this essay we were invited to think what happens when one puts the word *feminism* next to the word *Anthropocene* and how it might change this in-progress work. It has let us think about differentials and of the flows across them, and the fate of these things in the era that some call the Anthropocene and how we might attempt to puzzle our way out of it” [Grusin, 2017, s.272].

Ujęcie antropocenofeministyczne jest niezwykle głęboką i wielowątkową refleksją dotyczącą zmian w strukturach społecznych, które powstały w wyniku rozwoju antropocenu [autorzy eseju *Gender Abolition...* datują jego początek na 1897 rok]. Clover i Spahra chcąc pokazać, jak interpretują ten nurt, dokonują wielowątkowej analizy poezji prekolumbijskiej. Pokazują, w jaki sposób, zmiana cywilizacyjna wpłynęła na reorganizację struktur społecznych. W momencie rozwoju handlu oraz kontaktów z Europą, nastąpiła większa hierarchizacja pod względem płci. Badacze w analizie utworów, koncentrują się na uwypukleniu roli kobiet, niewolników i osób starszych, w momencie społecznej zmiany. Zauważają, jak wiele czynników biologicznych, klimatycznych i kulturowych wpłynęło na marginalizację roli mniejszości w społeczeństwie prekolumbijskim.

Antropocene feminizm podobnie jak ekofeminizm zakłada konieczność zmiany myślenia o ekologii. Podjęcie koniecznych kroków, aby przyszłym pokoleniom żyło się lepiej. Ujęcie feminizmu przez prymat antropocenu, jest jednak bardziej uniwersalistyczne niż nurt z lat 70. Mając zarysowaną problematykę dwóch nurtów feminizmu, chciałabym przejść do omówienia prac zaprezentowanych na wystawie *Stany skupienia*.

4. Analiza przypadku: Cecylia Malik - sztuka antropocenu

Na stronie wystawy w Muzeum Współczesnym Wrocław czytamy:

„Wystawa *Stany skupienia* – tytuł zaczerpnięty z jednej z prac Natalii Lach-Lachowicz [...]. Pośród podejmowanych przez zaproszone artystki wątków znajdują się dociekania dotyczące uprzedmiotowienia kobiecego ciała, skopofilii, emancypacyjnych oraz opresyjnych aspektów seksualności, narcyzmu, akceptowanych i kwestionowanych ról społecznych, prawa do samostanowienia i indywidualnych wolności” [Miśniakiewicz, 2019].

W moim przekonaniu nie są to jedyne wątki, które możemy odnaleźć w narracji skonstruowanej na tejże wystawie. Bowiem prace Cecylii Malik *365 drzew* [2010] oraz *Matki Polki na wyrębie* [2018] wpisują się w dyskusję dotyczącą antropocenu. Malik w obu pracach wychodzi od pytania: co możemy zrobić, aby uchronić kraj od deforestacji?. Przywiązanie do drzew znalazło swoje przełożenie na późniejszą pracę artystki, która przeniosła swoją pracownię do lasu: „Od września 2012 maluje w lesie. Las Łęgowy znajduje się w terenie międzywału nad Wisłą wzdłuż ulicy Księcia Józefa w Krakowie, blisko centrum miasta. Jest to miejsce absolutnie niezwykle i kompletnie nieznane. To jest mój rezerwat. Postanowiłam zrobić pracownię w lesie. Przynoszę tam puste płótna, opieram je o wierzby, a następnie maluję fragment, który jest najbliżej. Obrazy razem z pejzażem tworzą instalacje. Całą przestrzeń między dwoma stawami i gęstwiną wierzb traktuję, jako swoją pracę. Przyroda i obrazy są w nieustannym procesie. Za każdym razem jak przychodzę, kontynuować pracę, w lesie jest już inaczej i mój obraz przestaje być prawdziwy.” [Gazur, 2012].

Po raz pierwszy to pytanie zostaje zadane przez artystkę w pracy *365 drzew*. To działanie artystyczne jest wypadkową zdarzeń z 2010 roku. Wtedy to w mediach pojawia się informacja o przymusowej deforestacji Puszczy Białowieskiej. Należy wyciąć drzewa ze względów ekologicznych. Malik w odpowiedzi na oburzenie społeczne, tworzy swoje działanie performatywne. Artystka przed tytułowe 365 dni wspinała się na drzewa, aby robić sobie na nich zdjęcie. Codziennie wybierała inne, często były to przypadkowe drzewa wybrane pod wpływem chwili. Malik wspomina, że ten projekt uczynił z niej aktywistkę.

Kolejny projekt artystyczny Cecylii Malik, zaprezentowany na wystawie *Stany Skupienia* to kontynuacja tematyki obrony drzew, w tym projekcie jednak ma on bardziej osobisty, lokalny charakter. Ogólnopolski ruch/projekt *Matki Polki na wyrębie* rozpoczął się mimowolnie. Wszystko zaczęło się od jednego zdjęcia, które artystka opublikowała w mediach społecznościowych. Na fotografii Malik siedzi na pniu drzewa, na wyrębie i karmi piersią swojego kilkumiesięcznego synka. Zdjęcie wywołało falę zainteresowania wśród mieszkanki Krakowa – wywiązała się oddolna inicjatywa, czerpiąca nazwie od pracy artystki – *Matka Polka na wyrębie*. Powstała grupa w mediach społecznościowych gromadząca zainteresowanych. Cecylia Malik stała się nieświadomą inicjatorką działania, w którym to grupy kobiet fotografowały się ze swoimi dziećmi siedząc wśród wyciętych drzew. Istotne jest to, że projekt Malik powstał w momencie, kiedy w mediach społecznościowych ponownie wywiązała się dyskusja odnośnie wycinki Puszczy Białowieskiej.

Zdjęcie prezentowane na wystawie ukazuje dziewięć karmiących kobiet. Jak dowiadujemy się z wywiadów z Malik, oprócz idei nie łączyło ich wcześniej nic. Bohaterki zdjęcia, były dla siebie wcześniej obce. Wspólna idea – walki o lepszą przyszłość dla ich dzieci – stała się łączącym je mianownikiem. Stworzone przez nie zgromadzenie, wpisuje się w koncepcję sojuszu zaproponowaną przez Judith Butler w *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*. Sojusz „nie wytwarza ani nie zakłada jakiejś wspólnej tożsamości, ale zespół produktywnych i dynamicznych relacji, obejmujących wsparcie, dyskusję, konflikty, radość i solidarność” [Butler, 2016, s. 28]. Wymienione przez Butler komponenty, odnajdują swoją realizację w kolektywie *Matki Polki na wyrębie*.

Dodatkowo, Cecylia Malik podkreśla niezwykle ważną, między kobietą a naturą, poprzez wyeksponowanie bardzo naturalnej czynności, jaką jest karmienie piersią. Prace tę możemy interpretować, jako chęć, po pierwsze zjednania z naturą: walkę z wycinką drzew,

ale również walkę o widzialność natury – zarówno tej, która jest eksterminowana przez człowieka, jak również tej, która jest przez niego społecznie represjonowana. Istotne jest to, że praca *Matki Polki na wyrębie*, powstała w tym samym czasie, w którym trwała społeczna kampania *Koniec zabawy w chowanego*. Inicjatorem i fundatorem jest NutroPharma, właściciel marki Femaltiker. Patronem honorowym Rzecznik Praw Dziecka oraz Rzecznik Praw Obywatelskich.

Przyglądając się fotografii, możemy zauważyć, że kobiety wydają się spokojne, skupione na niezwykle intymnym akcie jakim jest karmieni piersią. Nie patrzą w obiektyw. Jednak jest to pozorne działanie. Gra z odbiorcą, która ma wskazać dwupłaszczyznowość tej fotografii. Z jednej strony pozorny wstyd, ma odzwierciedlać społeczną tabuizację aktu publicznego karmienia. Kobieta, powinna odczuwać skrępowanie, że obnaża się publicznie. Z drugiej jednak strony, kobiety te pozwoliły się „przyłapać” na tym akcie – dały się sfotografować w trakcie tego społecznie niewygodnego tematu. Warto zadać pytanie, co chciały tym osiągnąć?

Wstyd staje się tutaj performatywem – działaniem, które ma obnażyć archaiczność społecznych konwenansów [Crimp, 2003, s.253-366]. Performatywność tego typu działań, dobrze tłumaczy Butler wskazując na takie akty, jako na performatywy o potencjale zmiany:

„Nawet kiedy nie mówią lub nie przedstawiają szeregu możliwych do spełnienia postulatów, wypowiedziane zostaje żądanie sprawiedliwości: niezależnie od tego czy używają słów, czy nie, zebrane ciała mówią: »nie jesteśmy zbędne«; mówią: »wciąż tu jesteśmy, trwamy, żądamy większej sprawiedliwości, uwolnienia się od prekarności, możliwości lepszego życia«” [Butler, 2016, s. 26].

Z jednej z strony trwanie kobiet możemy odczytać, jako niemy sprzeciw, wobec tego aby nie zabierano ich dzieciom świeżego tlenu w przyszłości. To podejście skoncentrowane jest na maksymalizacji fitness, występuje tutaj wyraźny „egoizm genów” [za Tadeuszem Bielickim]. Z drugiej strony, pojawienie się „czynnika ludzkiego” w dziele Malik sprawia, że kwestia klimatycznej katastrofy staje się dla nas bardziej namacalna, łatwiejsza do zidentyfikowania. Wtedy to, można pracy tej przypisać zupełnie odmienny wydźwięk. Czynnikiem, który sprawia, że dochodzi do wycinki drzew jest przerost populacji ludzkiej. Nieme milczenie obrazuje, więc, że kobiety pragną lepszego świata dla swoich dzieci. Natomiast tło tego protestu, wyręb, pokazuje, że powodem tej sytuacji jest przerost populacji. Dochodzi, więc do reprezentacji, dwóch sprzecznych stanowisk.

Mimo tego, że działanie kolektywu pozbawione było wyraźnych postulatów to pokazało, jak znaczącą siłą aktywizującą społeczeństwo do refleksji nad katastrofą ekologiczną jest sztuka. Zawiązany wokół wspólnej fotografii kolektyw przerodził się w ogólnopolską akcję *Matki Polki na wyrębie*. W mediach społecznościowych akcja znalazła ponad dwa i pół tysiąca sojuszników. Kobiety fotografowały się na tle wyrębów, włączając się tym samym w dyskusję o wycinkę Puszczy Białowieskiej. Działania Malik nie wpisują się wyłącznie w działania z obrębu nurtu ekofeminizmu. Sama artystka, jak i towarzyszące jej kobiety nie zrzeszają się w konkretnym celu. Nie są one również przywiązane do myśli, aby swoim działaniem uwolnić kobiety od postrzegania ich

przez przynależność do sfery natury, w który zostały wpisane przez patriarchalne społeczeństwo. Przywołując Sherry Ortner:

„Kobieta „naprawdę” nie jest ani bliższa, ani dalsza naturze — na równi z mężczyzną posiada świadomości na równi z mężczyzną umiera. Z pewnych jednak powodów — o których szczegółowo mówiliśmy powyżej — postrzegamy ją odmiennie i wpędzamy w system niezwykle skutecznych sprzężeń zwrotnych: niektóre aspekty [fizjologiczne, społeczne, psychologiczne] sytuacji kobiety sprawiają, że wydaje się nam ona bliższa naturze, a z kolei przeświadczenie to stanowi przesłankę działania różnorodnych form instytucjonalnych, które sytuację tę pogłębiają” [Ortner, 1982].

Z drugiej strony, jest to kolektyw wyłącznie kobiecy, walczący w kobiecej sprawie [karmienie piersią], dlatego nie ma uniwersalistycznego charakteru na którym skupia się myśl antropoceno feminizmu. Dlatego też, działanie kolektywu *Matka Polka na wyrębie* z Cecylią Malik na czele, można postrzegać przez pryzmat szerszej refleksji teoretycznej, jednak nie o tak uniwersalistycznym potencjale jak antropoceno feminizm. Twórczość Malik zawiera elementy ekofeminizmu, takie jak aktywizm, jednak nie są one czynną formą protestu, jak w przypadku działań z lat 70.

5. Podsumowanie

Praca Malik zwraca nam uwagę na pewną istotną transformację w obrębie definiowania intymności. Mianowicie, intymny akt łączący matkę i dziecko, staje się tutaj swoistym narzędziem emancypacji, walki ze stereotypami i opresją ze strony władzy. Wizualność intymności – do tej pozy ograniczanej, zakrywanej, zamykanej w zaciszu prywatnego domu staje się obrazami – wypełnia przestrzeń publiczną w sposób reformatorski. Bardzo dobrze pokazały to wydarzenia związane z Czarnymi Protestami. Gdy elementy związane z intymnością mają zostać ujarzmione przez władzę, zepchnięte ponownie w sferę prywatną, w sferze artystycznej stają się narzędziami oporu, ekwiwalentami sprzeciwu. Pierwsze dwie dekady XXI wieku, w polskiej sztuce to dekady budowania tożsamości kulturowej na mechanizmie ingerencji w prywatną sferę intymności oraz odpowiedzi na proces, jej upublicznienia. Sztuka Malik pokazuje, w jaki sposób można w prostym działaniu, połączyć wiele społecznie ważnych kwestii. Artystka pokazuje, że łączenie kwestii ekologicznych i feministycznych jest możliwe w polskiej sztuce, tylko wciąż opatrzone jest ekofeministyczną binarnością, która nie przystaje do obecnej epoki geologicznej. Udowadnia również, że emancypacji autonomii intymności, jest wciąż procesem niedokończonym.

Bibliografia:

1. R. Grusin [red.] 2017, *Anthropocene Feminism*, Minneapolis, Londyn: University of Minnesota Press.
2. Butler J. 2016, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Warszawa, s.28.
3. Crimp D. 2003, *Co za wstyd, Mario Montezie!*, przeł. T. Basiuk, B. Żurawiecki [w:] *Artium Quaestiones*, nr XIV 2003, s. 353-366.

4. Ortner S. B. 1982, *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny jak natura do kultury?*, [w:] T. Hołówka [red.] 1982, *Nikt nie rodzi się kobietą*, Warszawa, s. 116.
5. Ubertowska A. 2018, *Antropocen/strategie oporu. Geomorficzny projekt Renza Piano*, „Prace kulturoznawcze” 22, nr 1-2, s. 83.

Wykaz stron internetowych:

6. brak, *Matki Polki na wyrębie. Karmiły dzieci wśród ściętych drzew*, [online] <http://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,21457324,matki-polki-na-wyrebie-karmiły-dzieci-wsrod-scietych-drzew.html> [dostęp: 19.05.2020].
7. brak, *PEJZAŻE ANTROPOCENU // Natalia Bażowska, Sławomir Brzoska, Magdalena Lazar & Marcin Pazera, Diana Lelonek, Katarzyna Lembryk, Agnieszka Mastalerz, Marek Rachwalik*, [online] <http://bgsw.pl/portfolio/pejzaze-antropocenu-natalia-bazowska-slawomir-brzoska-magdalena-lazar-marcin-pazera-diana-lelonek-katarzyna-lembryk-agnieszka-mastalerz-marek-rachwalik/> [dostęp: 20.05.2020].
8. Gazur Ł., *Obrazy z Lasu Łęgowego - opis projektu*, [online] <http://www.cecylialalik.pl/rezerwat/r-opis.html> [dostęp: 19.05.2020].
9. Malik C., „6 rzek” - Cecylia Malik i Piotr Pawlus, [online] <http://www.cecylialalik.pl/rzeki/rz-opis.html> [dostęp: 20.05.2020].
10. Miśniakiewicz M., Stany skupienia, [online] <http://muzeumwspolczesne.pl/mww/wystawy/stany-skupienia/> [dostęp: 20.05.2020].
11. Mituś A., *Szkła Szymona Lubińskiego pozyskane metodą Stanisławskiego*, [online] https://www.entropia.art.pl/view_news.php?id=463 [stan z dnia: 20.05.2019].

2. EMANACJA ŻYCIA CODZIENNEGO W TEATRZE WOJNY. PISARSTWO ANDRZEJA BOBKOWSKIEGO NA TLE POWIEŚCI „NA ZACHODZIE BEZ ZMIAN” E. M. REMARQUE’A

Klaudia Jeznach

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

Wydział Nauk Humanistycznych

E-mail: klaudia.pompa@gmail.com

Streszczenie: Celem artykułu jest zaprezentowanie wyłaniającego się z dziennika Andrzeja Bobkowskiego obrazu życia codziennego na tle działań wojennych. Pierwsza część artykułu nawiązuje do tradycji literackiej. Druga oscyluje wokół zagadnień antywojennej powieści i porównuje dziennik do arcydzieła literatury światowej *Na zachodzie bez zmian* (niem. *Im Westen nichts Neues*) E. M. Remarque’a. Analiza prowadzi do ukazania wyjątkowości dziennika i jego indywidualnego podejścia do tematu wojny. Zagadnienia związane z wolnością jednostki i zachwytem nad „tu i teraz” przyczyniają się do uznania *Szkiców piórkiem* jako dzieła ponadczasowego i z pewnością godnego uwagi.

Słowa kluczowe: obraz, wojna, wolność, poetyckość, życie codzienne, dziennik, powieść antywojenna

Summary: The aim of the article is to present the changing journalist Andrzej Bobkowski's image of everyday life against the backdrop of hostilities. The first part of the article refers to the literary tradition. The second oscillates around the issues of anti-war novel and comparisons diary to the masterpiece of world literature *Na zachodzie bez zmian* (niem. *Im Westen nichts Neues*) by E. M. Remarque. The analysis shows to the exceptions the diary and his individual coverage of the subject of war. Issues related to the freedom of individuals and admiration for "here and now" contribute to the recognition of *Szkiców piórkiem* as a timeless work and with important comments.

Key word: image, war, freedom, poetry, daily, diary, anti-war novel

Życie codzienne opisywane na tle działań wojennych nie jest zbyt częstą praktyką pisarską w literaturze polskiej. Czytelnik, zakorzeniony w tradycji literackiej, niewątpliwie pamięta doniosłe XIX-wieczne dzieła pełne tyrtejskiego rewolucjonizmu. Romantyzm jest właśnie taką epoką, która uczy nas postaw heroicznych, walki ponad wszystko. Pisarze, sięgając po pióra, pragnęli pobudzić obywateli do działania, wlać w nich entuzjazm i wiarę, że Polska jest niezwyciężona. Przypomnijmy sobie słowa Wysockiego z III cz. *Dziadów*:

Nasz naród jak lawa,

Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa,

Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi;

Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi [Mickiewicz, 1838, s. 139].

Pomimo, że naród tworzą różni ludzie, to jednak najważniejszy jest „wewnętrzny ogień” – siła, która jest w stanie wszystko przetrwać i zwyciężyć. Koncepcja Mickiewicza, że „Polska jest Chrystusem narodów” stała się hasłem romantycznej literatury.

Bo naród Polski nie umarł, ciało jego leży w grobie, a dusza jego zstąpiła z ziemi, to jest z życia publicznego do otchłani, to jest do życia domowego ludów cierpiących niewolę w kraju i za krajem, aby widzieć cierpienia ich.

A trzeciego dnia dusza wróci do ciała, i naród zmartwychwstanie i uwolni wszystkie ludy Europy z niewoli.

I przeszło już dni dwa; jeden dzień zaszedł z pierwszym wzięciem Warszawy, a drugi dzień zaszedł z drugim wzięciem Warszawy, a trzeci dzień wnidzie ale nie zajdzie. [Mickiewicz, 1832, s. 29]

Dzieła literackie obfitowały w gloryfikację cierpienia. Czytelnik przyzwyczajony do celebrowania klęski, co rusz spotykał na kartach dzieł poległych, którzy byli wnoszeni na piedestał. Pisarze hołdowali przegraną bohaterów, cierpienie uważali za piękne i wzniosłe, estetyzowano umieranie. Zwróćmy uwagę na fragment śmierci Franka z „Dziecięcia starego miasta” Kraszewskiego:

Młody chłopak stał kamieniem w miejscu, od tego widoku, od współuczestnictwa w heroicznym męczeństwie niepodobna go było oderwać. Lica mu płonęły świętym ogniem, ręka, kilka miesięcy bezwładna, pierwszy raz podniosła się, ścisnęła w pięść i pogroziła wrogom... wskazując niebo. Był to ostatni wysiłek tego dziecka ludu. [Kraszewski, 1925, s. 170]

Bohater, który ginie w walce, zostaje trafiony w serce – symbol miłości (w tym przypadku miłości do ojczyzny) i umierając, ostatkiem sił, czyni bardzo charakterystyczny gest – grozi wrogom. To niezwykle literacki opis, który zostaje zmitologizowany, by ukazać piękno wartości patriotycznych.

Jakże odmienny jest to opis, gdy weźmiemy do rąk antywojenną powieść Remarque’a, opisującą I wojnę światową. Już sam tytuł książki niezwykle przewrotny: „Na zachodzie bez zmian” sugeruje, że nic specjalnego się nie wydarzy. Okazuje się, że to lektura dla wytrwałych, fabuła niczym z dobrego kryminału, a jednak tak bardzo prawdziwa. Czy wiemy co to jest wojna? Jak w egocentryczny sposób niszczy człowieka (sic!), odbiera życie? To zupełnie inny opis wojny. Nie jest to romantyczny, wzniosły obraz walczącej Polski (czy innego kraju), Erich Maria Remarque ukazując prawdę – wojenną brutalność, która nie jest piękna, wręcz przeciwnie jest destrukcyjną siłą, wyniszczającą każdego z osobna.

Pierwsze strony książki są jak nauka chodzenia – raczkowanie. Niepewnym ruchem wbijamy wzrok w kolejne słowa, przerzucamy następne kartki. Ale z biegiem czasu robimy to szybciej, pewniej i z zapartym tchem odnajdujemy w tym rozkosz czytania. Tylko czy można mówić o przyjemności, gdy czytamy tak obrzydliwe opisy bestialstwa? Remarque jest alchemikiem słowa, mistrzem, potrafiącym wejść przy użyciu słów w połączenia neuronowe i narobić tam niezłego ambarasu. Tematyka utworu i cała opowieść o młodych bohaterach walczących i ginących na froncie powinna otwierać nóż w kieszeni każdego normalnego czytelnika, a jednak w tym całym gotującym się kotle wojny można się zachwycić, upoić poetyckością, kunsztem artystycznym. Już na początku powieści uwydatnia się kontrast między tym, co piękne, a tym co w swojej nieskończoności odrażające. Czytelnik zostaje wchłonięty przez paradoks, ponieważ przed jego oczami otwiera się krajobraz pobudzający wszystkie zmysły (synestezja w najokazalszej formie), napisany doskonałą prozą, a osnutą grozą wojny, w której człowiek staje się zwierzęciem gotowym na wszystko, bestią o wytężonych zmysłach i z krwią nie tylko na rękach, lecz i na języku. W jednej chwili

czytamy fragmenty, które sprawiają wrażenie barwnie opisanej historii, aby za trochę przenieść się w świat odrażającej, plugawej rzeczywistości.

Powietrze staje się mętne od mgły i dymu wystrzałów. Spalony proch zostawia gorzki smak na języku. Od huków wystrzałów nasza ciężarówka aż dygocze, potem przetacza się potężne echo, wszystko się chwieje. Nasze twarze są niezauważalne [...]. Na pierwszy dźwięk nadlatujących granatów cofamy się gwałtownie w cząstce swojego jestestwa o tysiące lat [...]. Jeden gefrajter czołga się na rękach dwa kilometry, wlokąc za sobą nogi ze zmiażdżonymi pociskiem kolanami; inny, idąc do punktu opatrunkowego, trzyma w rękach wypływające z brzucha jelita; widzimy ludzi bez ust, bez dolnej szczęki, bez twarzy; odnajdujemy kogoś, kto przez dwie godziny zaciskał zębami tętnicę ramienia, żeby się nie wykrwawić, wschodzi słońce, nastaje noc, gwizdzą granaty, życie się skończyło. [Remarque, 2015, s. 40]

Wojna to nie piękno, dominuje tu nienawiść, obojętność. Żołnierze walczący na froncie to jeszcze mali chłopcy, którym zabrano nie tylko najpiękniejsze lata życia, lecz także człowieczeństwo. Na lekcjach wpajano im o obowiązku wobec ojczyzny, o poświęceniu, bohaterstwie, wypychano ich z ławek na front, by tam zadawać ból, żywić resztkami, upokarzać i rozebrać ze wszystkich ludzkich odruchów. Ich życie podporządkowane zostało przypadkowi. Ze szkolnej ławki pozostała im matematyczna niewiadoma i rzeczownik niepewność. Osiemnasto-, dwunastolatki, zamiast grać w piłkę, walczą ze sobą, a ich psychika rozrywa miękkie serca i buduje skamieniałości.

Rzucamy granaty nie w ludzi, co my w tej chwili o tym wiemy, tam pędzi teraz za nami w hełmach wieloręka śmierć, po raz pierwszy od trzech dni możemy jej patrzeć w oczy, po raz pierwszy od trzech dni możemy się przed nią bronić, jest w nas szalona wściekłość, już nie leżymy bezsilnie, czekając na szafocie, potrafimy niszczyć i zabijać, żeby się uratować, żeby się uratować i zemścić. [Remarque, 2015, s. 78]

Ta młodzież waha się tylko przy pierwszym spojrzeniu w oczy, potem pojawia się obraz śmierci i niepokonana władza zemsty, która jednocześnie jest ratunkiem na przetrwanie. Wojna jest pożerającym ludzi wirem, który sieje spustoszenie. Walczący stają się trybikami w potyczce kilku ważnych ludzi, którzy siedzą z dala od tego śmietnika dusz ludzkich. Ponoszą odpowiedzialność za ich słowa i nie mogą liczyć na nic w zamian. Bóg dał nam prawo do wyboru, do podejmowania decyzji, a jednak to człowiek sieje w świecie najwięcej ziaren nienawiści.

Ludzie z granicy ostrzału stają się dla siebie braćmi, których łączy więzy wojny. I chociaż twierdzą, że ona zepsuła ich do wszystkiego, ponieważ pierwszy granat musieli wystrzelić w swoje życie, to ich żelazne serca potrafią jeszcze czasem pożartować, pomyśleć o sprawach codziennych, powrócić myślami do czasów ze szkoły. Żyją w niepewności, w ciągłym strachu, ale z nadzieją, że ten koszmar kiedyś się skończy. Tylko czy będą w stanie robić coś, co zrekompensuje im ten czas? To pytanie należy pozostawić otwartym.

Jest w tym dziele jeszcze coś, co zdumiewa. Młodzi żołnierze wybrali służbę ojczyźnie i porzucili swoje rodziny, a ostoją stała się dla nich ziemia. Ziemia, która niczym matka chroni przed burzą granatów i pocisków, która wszystko wie, zna każdy sekret, widzi i czuje otaczające ją cierpienie. Jest też ulgą, i odpoczynkiem, dla tych którzy odeszli. Na kartkach tego dzieła możemy odnaleźć coś na kształt litanii, modlitwy do ziemi.

Ziemia – ziemia – ziemia!

Ziemio ze swoimi brzdami, dziurami i zagłębieniami, gdzie można się rzucić i przycupnąć! Ziemio, w konwulsji grozy, w rozprysku zniszczenia, w śmiertelnym ryku eksplozji dawałaś nam niesamowitą falę odzyskanego życia! Ogarnięty szaloną burzą strumień prawie rozdartej na strzępy egzystencji płynął z powrotem od ciebie przez nasze ręce, a my je, uratowane, zagrzebywaliśmy w tobie i w niemym trwożliwym szczęściu przeżytej minuty wgryzaliśmy się w ciebie wargami! [Remarque, s. 41]

Podziurawiona ziemia przyjmuje na siebie wiele ciosów, lecz one nie chronią jej dzieci, nie zmniejszają bólu, są tylko kolejnym frazesem.

Wojna jest inna niż ludzie sobie ją wyobrażają. Napotkani po za polem bitwy, zachowują się tak, jakby kompletnie nie wiedzieli o co chodzi, są naiwni, sztuczni, uważają, że wiedzą więcej niż ci, którzy walczą, bo przecież punkt widzenia zależy od punktu siedzenia.

Sięgając o krok dalej, ponownie w literaturę polską, wyłania się obraz II wojny światowej. Czytelnik może zagłębić się w dziełach pełnych opisów zbrodni, trudnych chwil w życiu zbiorowości i jednostki. Ich wydźwięk ma zazwyczaj charakter minorowy. („Zdążyć przed Panem Bogiem” Hanny Krall, „Inny świat” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, „Opowiadania” Tadeusza Borowskiego, „Pamiętnik z powstania warszawskiego” Mirona Białoszewskiego, „Medaliony” Zofii Nałkowskiej etc.) Dzieła powstające w tym okresie, naznaczone są emocjonalnością, dominują utwory o tematyce obozowej. Literatura prowadzi dyskurs, który ma poruszać do granic wytrzymałości.

Takim sejsmografem rejestrującym wstrząsy i tąpnięcia jest niewątpliwie Bobkowski. Można by posłużyć się stwierdzeniem, że idzie on w ślad za „Na zachodzie bez zmian” Jego „Szkice piórkiem” (jedyna książka, która ukazała się za życia pisarza) to dziennik z czasów II wojny światowej, którą Bobkowski spędził we Francji. I chociaż dzieło to na pierwszy rzut oka diametralnie różni się od światowej powieści Remarque’a (czas powstania, miejsce, gatunek), to jednak istnieje klamra spajająca. Bowiem oba te utwory świadomie ukazują dramat jednostki, wchodzi w głąb „ja” człowieka, dotykają problemów natury psychologicznej i nie boja się „trudnych pytań”, stwierdzeń, które nie przystają do innych dostępnych na rynku pozycji wydawniczych. Początkowo dziennik Bobkowskiego miał nosić tytuł „Wojna i pokój” [Zimand, 2014]. Ten pierwotny zamysł idealnie wpisuje się w fonetykę powieści Remarque’a. Z jednej strony mamy do czynienia z wojną, a z drugiej z codziennością, w którą wpisana jest jednostka. „Bez zmian” i „pokój” mogą wywoływać podobne skojarzenia, są to słowa nie przystające do leksemu „wojna”, która niesie za sobą zupełnie inne konotacje. Remarque demaskuje idealnego człowieka, obdziera go z wyidealizowanych obrazów literackich, ukazuje jego prawdziwość w świecie codziennych konfliktów.

Bobkowski w podobny sposób wchodzi w głąb psychiki ludzkiej, z tym że pokazuje ją od innej strony. Na kartach jego dziennika odnajdziemy crescendo opisów, które prowadzą do wybrzmienia jednego z najważniejszych rzeczowników - „Wolność”. Tymon Terlecki określił go „chuliganem wolności”, który na kartach swojego ponad 500-set stronicowego dziennika wygłasza manifest wolnego człowieka, krytykując jednocześnie tych, którzy ślepo podążają za modą i opinią publiczną.

Właściwie człowiek powinien być zawsze jak biała kartka papieru, na której jest miejsce na wszystko. A tak naprawdę to ludzie bardzo szybko stają się zeszytem kratkowanym,

liniowanym albo w ogóle książką buchalteryjną. Piszą siebie tylko w jeden sposób, bo to „lepiej” wygląda. [Bobkowski, 2014, s. 52]

Jego dziennik staje się także miejscem, w którym do głosu dochodzi „antywojenna powieść”, w ślad za Remarquem obnaża ludzkie zachowania, *per excellence* ukazuje obraz człowieka wciągniętego w maszynę wojenną, ale czyni to w sposób niezwykle wysublimowany. Urwane słowa świadczą o niemożności wypowiedzania się w tych kwestiach, brakuje słów, aby opisać zachowania ludzkie. Najlepszy sposób mieści się w prostocie – zasignalizować myśl i pozwolić jej trwać w tekście, w zawieszeniu. To czytelnik zadecyduje jakim dźwiękiem rozebrzmieje w jego ciele.

Świat jest piękny, tylko ludzie są sk... Myśl o wojnie, o wzajemnym zabijaniu się w sposób wybitnie skomplikowany, wydaje się tutaj... Nie, w ogóle nie wydaje się. [Bobkowski, s. 84]

Doświadczenie emigracyjne pozwoliło mu na obserwację innych kultury (np. południowoamerykańskiej), nabranie dystansu do tego, co działo się w kraju i możliwość odnalezienia w sobie innego sposobu na przedstawienie rzeczywistości wojennej. Będąc pisarzem – obserwatorem, wszedł w rolę etnologa i z zapałem opisywał to, czego doświadczał za pomocą zmysłów. Miał doskonały wzrok filmowca, a mając tego świadomość, tworzył unikalne kadry, które opisywał metaforami.

Zdejmuję ciemne okulary i mam wrażenie, że jestem aparatem fotograficznym bez filtra. (...) Nieraz zapisuję pewne rzeczy wprost, na drodze. Stajemy kilka minut i piszę. Czuję, że inaczej mogłoby uciec. Wystarcza kilka niepowiązanych słów w notesiku. Jest to potem rolka filmu ze zdjęciami; negatyw wywoływany wieczorem i rano. [Bobkowski, s. 39 i 80]

„Szkice piórkiem” to dziennik, który momentami przeradza się w doskonałą powieść. Zgodnie z kategorią Nowaka, pisarz patrzy, wchłania, zapamiętuje, gdyż „sensualne nasycenie się widzialnym, wiedzie do poruszenia pióra” [Nowak, 2013] Autor tworzy opisy otaczającego go świata w taki sposób, że czytelnik staje się ich naocznym świadkiem, nie tylko poznaje, lecz także smakuje, wącha i czuje na swojej skórze. Wydawać by się mogło, iż synestezja jest jednym z ważniejszych środków stylistycznych dziennika. Przytoczmy kilka fragmentów:

Wzrok ślizga się nisko po szafirowej powierzchni wody, pędzi do brzegu i tam, jak hydroplan, rwie świecą w górę; pas żółtego piasku, białoczarne klawiatury domów i willi nadbrzeżnych (ciemne szpary między domami są jak czarne klawisze), pasiaste zasłony w oknach we wszystkich odcieniach żółtego, pomarańczowego i czerwonego, krople różnobarwnych parasoli na tarasach, potem ciemna zieleń lasów i bładniebieskie niebo, farbka do bielizny. Tam krąży i znowu woduje.

Na resztkach stalowych lin wiatr wygwizdywał jeszcze przeraźliwiej, buczał w kominie i sypiąc piaskiem, grzebał stalowego trupa. Było coś dziwnego w całym otoczeniu, jakaś trupia pustka i martwota, z której wiatr naśmiewał się, chichocząc w każdej szparze, telepiąc kawałkami blachy i tańcząc wokoło na lejkach z piasku

Mgła ma jakiś nieuchwytny zapach – jak świeżo zerwana szyszka. Zapach sosnowych lasów grzęźnie w niej i dochodzi aż tu. Panuje skondensowana, gęsta cisza. [Bobkowski, s. 40-84]

Pod nami mamy szafirowy zalew, w nim utknęło kilka okrętów. Niebo jest niebieskie z kilkoma małymi obłoczkami. Kolory są przeraźliwe: jak coś jest białe, to jest naprawdę białe, a jeżeli szafirowe, to tylko szafirowe. Nie ma półtonów; kolory są rąbane jak gama C-dur, jednym palcem, z pedałem. Cały ten koloryt jest wręcz prymitywny – pejzaż można by chyba malować temperą, bez mieszania; co wyjdzie z tubki, to dobre. [Bobkowski, s. 72]

Wiele fragmentów diariusza podkreśla jego dobrą znajomość malarstwa. Trudno się dziwić, gdy prześledzi się biografię autora. Najważniejsze kobiety w jego życiu – matka i żona – interesowały się malarstwem. Matka uczyła go dziejów sztuki i przy pomocy albumów, opisywała Włochy czy Grecję, a żona studiowała w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego, była zafascynowana dziełami Jana Matejki i dużo malowała, także na emigracji [Urbanowski 2013, s. 114-115]. O jego pisarstwie przepełnionym kolorami i postrzeganiu świata za pomocą malarskiego pędzla pisał Józef Czapski w opowiadaniu zatytułowanym „Querido Bob”.

W jego obserwacji, więcej w jego wtapianiu się w otaczającą go przyrodę, nie tylko widzimy naturę, to słońce tropikalne, pomarańczowe, potem miedziane, tak szybko wpadające na czubki drzew, czy słońce matowe, białe jak pastylka aspiryny, przybliżające się z trudem poprzez zawiesiste mgły, czy aksamitny lot nietoperza pod czarną koroną liści, albo świetliki podobne do tracer’ów wystrzelonych z nadbrzeżnego gąszczy, ale my tę naturę jednocześnie słyszymy. [Czapski, 1990, s. 394]

Z przywołanych fragmentów widzimy, że Bobkowski tworzył diariusz ale z perspektywy prozy artystycznej. On nie tyle notuje dziennik, co go pisze, wykracza poza ramy diarystyki. Jego dzieło ewoluuje, jest hybrydą, z której wyłaniają się różnego rodzaju teksty.

Cechą specyficzną formacji autora — przedwojennej liberalnej inteligencji polskiej — była skłonność do mieszania poziomów, stylów zachowań, tonacji. Jedni znajdują w Szkicach piórkiem manifest wolności bez granic, inni analizy totalitaryzmu. Jednych zachwycą niemal mistyczne uniesienia i stany panteistycznej ekstazy, innym spodoba się nieco rubaszny humor i cięty język. Jedni szukać tu będą pejzaży południowej Francji, inni — notatek z lektur i recenzji filmów oraz przedstawień teatralnych. Jedni odbiorą tę książkę jako wielki list miłosny, inni jako wielki traktat polityczny. Szkice piórkiem są tym wszystkim — i czymś więcej jeszcze: solidną porcją świetnej prozy. [Zieliński, 1991]

Pomimo swojego doskonałego warsztatu pisarskiego, nie zyskał on zbyt dużego uznania. Jego twórczość diametralnie różniła się od tej, która stała na wojennym piedestale literackim. A przecież wojna obfitowała w kontrasty i te antynomie chciał pokazać Bobkowski. Autor „Szkiców piórkiem” uważał, że najważniejsze jest tu i teraz, wojna jest momentem, w którym człowiek winien poszukiwać przede wszystkim własnej tożsamości, śladów człowieczeństwa.

Józef Czapski w eseju *Querido Bob* wspomina, że jego pierwsza lektura „Szkiców piórkiem” nie była satysfakcjonująca, a jego uznanie dziennik zdobył po pewnym czasie. Jest to pewnego rodzaju palimpsest, w którym myśli i głębszy sens pisanie o świecie, przede wszystkim z perspektywy autobiograficznej, zostały ukryte pod warstwą tekstu opisującego wojenny świat podróżującego pisarza.

Gdy się ukazały, nie potrafiłem ich docenić, zdawały mi się po młodzieńczemu, zbyt zadzierzyscie otwierające drzwi otwarte i dziś dopiero widzę, jak wątki tej książki, wśród z dnia na dzień notowanych trafnych, plastycznych obserwacji, komentarzy do wypadków i przeczytanych książek, są nasycone myślami, które Andrzej potrafił całym swoim bujnym i szlachetnym życiem „testować”. [Czapski, s. 386]

Czytając twórczość Bobkowskiego, stajemy się naocznymi świadkami teatru wojny, w którym autor diariusza ma do odegrania zupełnie inną rolę. Jest obrońcą ludzkiej wolności, która jawi się nie w dramatycznych opisach wojennych, rejestrowaniu siły zła, ale w „mistycznym zachwycie” i wyzwoleniu „ja”.

„Ja” empiryczne autora przekracza w nich dosłowną empiryczność i zyskuje wymiar uniwersalny – wymiar „ja” człowieka zmuszonego regenerować humanistyczny sens życia w najbardziej niesprzyjających warunkach. [Plucińska-Smorawska, 2005, s. 162]

Osobista konfrontacja z wojną i okupacją pozwoliły mu na „opis przygód intelektualnych i doznań życiowych w świecie, który tracił spójność” [Plucińska-Smorawska, 168]. Wybierając formę dziennika, mógł dokonać selekcji materiału, pozwalać sobie na wprowadzanie poprawek i w pewnym sensie rozpoznać siebie. Być może to jedyna forma opisu jaka możliwa jest podczas wojny. Dziennik ukazuje tu i teraz, własne spostrzeżenia, pozwala zatrzymać się i obserwować, nie rozpamiętując przeszłości i nie bacząc na przyszłość, a o to właśnie chodziło pisarzowi. Bo przecież „prawdziwy pisarz to nie ten, który dobrze pisze, ale który najwięcej dostrzega” [Czapski, s. 390].

„Jutro”, „potem”, „w przyszłości” to są słowa z tamtej epoki. Przepadła, zginęła i niech jej historia lekką będzie. Gdyby tych słów nie potrafiło się odrzucić, to „teraz” straciłoby cały sens, cały urok. Chcę żyć tylko „teraz”. Od pierwszego dnia tutaj poczułem najdokładniej, że los pozwolił mi wyciągnąć jakąś olbrzymią wygraną i że trzeba cenić każdą minutę. Magazynuję je. Pełne, okrągłe, pachnące minuty i godziny [Bobkowski, s. 35].

„Autorskie medytacje sprawiają, że utwór staje się świadectwem poszukiwań istoty człowieczeństwa i tożsamości” [Plucińska-Smorawska, s. 170], bowiem destabilizacja jest przyczyną, dzięki której jednostka oczyszcza się wewnętrznie, przechodzi przez katharsis, aby móc na nowo „być” w zupełnie innym świecie. Stan „wiecznego teraz” pozwala pocie oddzielić się od tego co przestarzałe, szablonowe i móc postrzegać świat jako osoba wolna i tę wolność celebrować.

Otwarcie na teraźniejszość poprzedzała pozytywna katastrofa, kiedy „pęka coś”, odchodzi umiera postrzeganie ukształtowane wcześniej. Tylko dzięki takiej „śmierci” osiąga się mistyczny cel – wyzwolenie [Plucińska-Smorawska, s. 158].

W twórczości Andrzeja Bobkowskiego nie brak nawiązań do innych tekstów kultury. Dziennik jest dowodem na erudycję pisarza – z chirurgiczną precyzją umieszcza w swoich wypowiedziach odniesienia do literatury, sztuki czy muzyki. Nie jest to zwykły spis przeczytanych książek, obejrzanych spektakli, czy wysłuchanej muzyki. Przywołane utwory, żyją w tekście, są w swobodny sposób wplatane w wypowiedzi bohaterów i stanowią autorski skrót myślowy. Ich obecność jest czymś w rodzaju przypisu odsyłającego czytelnika dalej.

Najważniejszym utworem był niewątpliwie Balzac. Bobkowski uważał, że jego „Komedia ludzka” była dla XIX-wieku tym, czym dla średniowiecza była „Boska Komedia” Dantego. Jako doskonały obserwator złożoności zachowań ludzkich i otaczającej go rzeczywistości, był dla autora „Szkiców piórkiem” doskonałym partnerem w debacie „tu i teraz”.

Wśród literackich nazwisk znaleźli się tacy pisarze jak: Byron, Flaubert, Prevost, Sand, Puszkina, Wilde, Rabelais, Voltaire, Conrad etc. Nie brak w dzienniku Bobkowskiego także polskich nazwisk, jak na przykład: Słowacki, Mickiewicz, Prus, Słonimski, Karpiński, bardzo wiele miejsca poświęcił pisarz Sienkiewiczowi, przywołując chociażby „Potop”, „W pustyni i w puszczy” czy „Listy z podróży”.

K. Plucińska-Smorawska uważa, że recenzowanie polskich książek jest „próbą określenia samego siebie i polemiką z polskim paradygmatem romantyczno – symbolicznym” [Plucińska-Smorawska, s. 158], ale jest też miejscem, jak słusznie zauważył Zimand, w którym do głosu dochodzi humor i dowcip pisarza. Sfera dyskursu literackiego umożliwia

poecie wyrażenie swojego „ja” tak odmiennego od współtowarzyszy piór, a przywołanie polskich dzieł ukazuje odmienne pojmowanie rzeczywistości wojennej i możliwość usytuowania siebie na płaszczyźnie literacko-kulturowej.

To, co uderza w dzienniku Bobkowskiego, to krytyczna ocena zastanej świadomości Polaków. Być może to właśnie było przyczyną niecieszącego się popularnością pisarza.

Francja tak mnie oduczyła tego idiotycznego polskiego snobizmu i tych różnych tęsknot bardzo przewartościowanych, że znacznie lepiej czuję się jako pełnowartościowy i stylowy włóczęga niż to jakieś „ni to, ni owo” z dawnych czasów. (...) Literatura, sztuka, muzyka były oderwane od codziennego życia, stanowiły ucieczkę, nienaturalne oddzielenie, zachłystywanie się, polski snobizm, zupełnie specjalny i specjalnie antypatyczny. Uczyło się ludzi potrzeb elementarnych, a paczka papierosów kosztowała 1/250 (płaskie) lepszej, nie średniej płacy urzędnika i robotnika [Bobkowski, s. 93-94].

Ale są także fragmenty, które porównując Polskę z Francją, ukazują ją w lepszym niż Francuzów świetle. W rozmowie z przypadkowo poznanym starszym panem, który pełen współczucia dla Polaków deklaruje, że w przeciwieństwie do nas Francja nie potrafi cierpieć, Bobkowski odpowiada:

To kwestia odporności narodowej przysparza nam tylu cierpień. Zna pan trochę naszą historię? Od stu pięćdziesięciu lat chcieli nas wynarodowić i nie udało się – to przez to tyle cierpień! Wy? Pieniądz i dobrobyt zjadły wam serce, rozum was znieczulił (za Tulon, masz za Tulon); wy nie będziecie cierpieć. Gdy wy mówicie: „Mój Boże, co wyście wycierpieli” to myślicie o głodzie, biciu, rozstrzeliwaniu, więzieniach, ale nie o tym, co dla nas jest tym największym cierpieniem. Nas mogą złamać, zabić – Francja wgniecie się jak gumowa gruszka i albo zostanie wgnieciona, albo wyprostuje się [Bobkowski, s.91].

Dzieje się tak, ponieważ w świadomości pisarza nastąpiło załamanie mitu Francji. Kraj, który uważany był za wzorzec wartości literackich, myślowych czy kulturowych, nagle okazał się krajem uległości politycznej.

W innym miejscu, w rozmowie z kobietami, ukazane zostaje tchórzostwo Francji i odwaga Polski.

Jedynie kobiety francuskie mają odwagę powiedzieć czasem na głos, że „nasi uciekli i nie chcieli się bić”, a jak się powie: Polak, to patrzą od razu jak na bohatera. „Wy biliście się – Warszawa nie chciała się poddać, ale wy byliście słabi. Za to Francja ... wstyd! (...) Karmili świat odgrzewaną wielkością. (...)”

U nas wielcy uciekli, ale bił się naród. U nas, w Warszawie, nie czekali na rozkazy „Żbik”, „Ryś”, kontrtorpedowce poszły by u nas na morze bez rozkazu. Bo my nie jesteśmy wielkim narodem. Całe szczęście! Im [Francuzom] się wydaje, że myślą, więc są. To już dziś nie wystarcza. Dziś trzeba czuć, żeby być. Wyczuwam, więc jestem. Gdy będę tylko myślał, mogę łatwo nie poczuć, że biją mnie po twarzy... [Bobkowski, s. 81-87]

Bobkowski stworzył dziennik, w którym zapisywał swoje „czucie”. „Jego wrażliwość sensualna nie ograniczała się jednakże wyłącznie do powierzchni zjawisk – w widzialnym dostrzegł odbłaski niewidzialnego” [Nowak, s. 657]. Dlatego jego utwór jest wyjątkowy i ponadczasowy. Jego literacka manifestacja wolności tożsama z biografią ukazała, że mamy do czynienia nie tylko z dziennikiem, lecz także z autobiografią. Tak często dochodząca do głosu „Wolność” była jego przewodniczką życiową. Gdy w 1948 roku opuścił Paryż i wraz z żoną Barbarą udał się do Gwatemali, postawił wszystko na jedną kartę. Wyruszył nie mając

praktycznie nic: bez pieniędzy, zawodu, nie znając języka, jedyne czego pragnął to „zacząć nowe życie”. Długo pracował po 14 – 16 godzin, rzeźbiąc kuchennym nożykiem drewniane zabawki, a czytając dzieła Salvadora de Madariaga’ę uczył się języka hiszpańskiego. Swoim życiem udowodnił, że warto ryzykować, że „wolność” popłaca. Po 6 latach otworzył swój pierwszy sklep z zabawkami, zaczął uczyć młodych chłopców aeromodelarstwa i brać udział w konkursach. Pomimo przeciwności losu – mając nowotwór mózgu – cień śmierci nie odbiera mu radości życia i poczucia humoru. Dalej żyje mottem „tu i teraz”, „każde parę miesięcy po operacji uważa za parę miesięcy darowanych: <<a potem zobaczmy>>”[Czapski, s. 390]. Jest osobą, dla której wolność nie jest tylko frazesem, a piórem, które pisze jego biografię. Bobkowski kochał życie i przygodę, „ale myślą i samym głębokim nurtem świadomości sięgał może głębiej i dalej”¹.

Bibliografia:

Podmiotowa:

1. A. Bobkowski, *Szkice piórkiem*, Warszawa 2014.
2. E. M. Remarque, *Na zachodzie bez zmian*, tłum. R. Wojnakowski, Poznań 2015.
- 3.

Przedmiotowa:

1. J. Czapski, *Czytając*, Kraków 1990.
2. *Czytanie Bobkowskiego. Studia o twórczości*, red. M. Nowak, Lublin 2013.
3. Kraszewski Józef Ignacy, *Dzieci starego miasta*, Warszawa 1925.
4. Mickiewicz Adam, *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*, Paryż 1832.
5. Mickiewicz Adam, *Poezje*, t. IV, Paryż 1838.
6. Nowak Maciej, *Bobkowski w Solesmes, czyli zmysły i zapis*, „Ruch literacki” 2013.
7. Plucińska – Smorawska Katarzyna, *Miedzy historià a literaturà. O szkicach piórkiem Andrzeja Bobkowskiego*, Warszawa 2005.
8. Zieliński Jan, *Wielki spokój*, „Teksty drugie” 1991.
9. Zimand Roman *Posłowie*, [w:] A. Bobkowski, *Szkice piórkiem*, Warszawa 2014.

¹ Zob. J. Czapski, op. cit., s. 390-394.

3. W KRĘGU JEDNOAKTÓWEK ANNY ŚWIRSZCZYŃSKIEJ

Anna Puzio

Uniwersytet Rzeszowski

Anna Świrszczyńska była pisarką poszukującą. Wielość podejmowanych tematów, form gatunkowych oraz nieustanna praca nad utworami (tworzenie skrótów i odmiennych wersji, dodawania podtytułów wierszy, dzieleniu danego tekstu na zwrotki) stanowią o dynamicznie zmieniającym się stylu oraz koncepcji wykreowanego świata, który podlega ustawicznym przeobrażeniom. Szczególnie ciekawe transformacje odbywają się na styku poezji i wybranych dramatów poetyckich Świrszczyńskiej. Dzieje się tak nie tylko ze względu na jawne powielania i poszerzanie poruszanej tematyki, lecz z powodu sięgnięcia po odmienny gatunek, który pozwala na pełniejsze wyrażenie.

Anna Świrszczyńska¹ za pomocą słowa malowała obrazy², tworzyła fotografie³, ale też budowała makiety świata (nie)możliwego, dotkniętego wojną⁴. Debiutowała jako poetka w 1934 roku wierszem *Południe*, który przyniósł jej pewną popularność⁵, dwa lata później wydała własnym nakładem tom *Wiersze i proza*, równe dobrze przyjęty⁶, lecz to w ostatnich kilkunastu latach jej życia powstawały jej najlepsze wiersze. Zawarte zostały w tomach: *Jestem baba* (1972), *Budowałam barykadę* (1974), *Szczęśliwa jak psi ogon* (1978). Tworzenie wierszy, które od najmłodszych lat było obecne w życiu Świrszczyńskiej, sama poetka tak wspominała:

Układać wiersze zaczęłam dużo wcześniej, niż umiałam je zapisać. Rodzice byli z tego dumni, kazali mi recytować te rymowanki wobec gości, którzy niekiedy zaglądali do pracowni. Zdarzało mi się latem, w czasie zbierania z dziećmi jagód czy grzybów w lesie, że wskakiwałam na pniak, tańczyłam i śpiewałam improwizując słowa, melodię i taniec. Dzieciaki miały uciechę, ale ich chichot nie potrafił wyrwać mnie z transu. Takie sceny powtarzały się w moim życiu niejednemu raz nawet wtedy, gdy byłam już dorosła. A kiedy zaczęłam poważnie zajmować się wierszami, większość z nich w pierwszym zarysie powstawała w transie. Te najlepsze. [Świrszczyńska, 1973, s. 19].

Wyczulenie na siłę słowa, które niejako rodzi się w transie, wyrażanie siebie i poszukiwanie najpełniejszej formy, budującej pomost pomiędzy życiem indywidualnym

¹ Rosyjski urzędnik błędnie wpisał nazwisko poetki, której ojciec nazywał się Świerszczyński. Pomyłki tej nigdy nie sprostowano.

² Autorka tak pisze o debiutanckim tomie *Wiersze i proza*: „Mój pierwszy tom to właściwie obrazy malowane słowem. Patronowali mu – obok pisarzy – starzy znajomi z reprodukcji ojca. Pomieszczeni w nim Rimbaud, El Greco i Dürer, Samuel Twardowski i Rousseau Celnik, *Boska komedia* i Chirico. (...) Krytyk chwalił dyskretność autorki, która tak starannie ukryła się za swoje słowa.”, w: A. Świrszczyńska, *Wstęp*, w: A. Świrszczyńska, *Poezje wybrane*, Warszawa 1973, s. 20.

³ Renata Ingbrant, korzystając z pism Rolanda Barthes’a i jego koncepcji *punctum*, porównała wiersze ze zbioru *Budowałam barykadę* do cyklu fotografii. Zob. R. Ingbrant, *From „Her” Point of View. Woman’s Anti-World in the Poetry of Anna Świrszczyńska*, Stockholm 2007, s. 149-157.

⁴ Przeżycie wojny oraz powstania warszawskiego znacząco wpłynęło (tak, jak w przypadku innych pisarzy pokolenia) na twórczość Świrszczyńskiej.

⁵ Za ów wiersz otrzymała I nagrodę Turnieju Młodych Poetów ogłoszonym przez „Wiadomości Literackie”.

⁶ Pierwszy tom poezji Świrszczyńskiej był recenzowany na łamach „Wiadomości Literackich”, „Kamieny”, „Pióra”, „Drogi”, komentowali go tacy poeci i krytycy, jak: Józef Czechowicz, Mieczysław Grydzewski, Ludwik Fryde, Wacław Iwaniuk i inni.

a zbiorowym, próby uporządkowania chaosu, bez silenia się na odnalezienie jednoznacznych odpowiedzi, towarzyszyło Świrszczyńskiej przez całe życie. Była obserwatorką życia, poetką z „dzielnością”⁷ i empatią włączającą się w dyskusje o rzeczywistości, w jakiej znalazł się człowiek dotknięty doświadczeniem wojny, dramatopisarką wielokrotnie przerabiającą swe teksty w celu znalezienie możliwie najtrafniejszej formy wypowiedzenia⁸, wreszcie kobietą intrygującą, prowokacyjnie mierzącą się z miłością i rozpaczą, spełnieniem i samotnością, „żyła, więc pisała, a pisała, bo żyła, wysoko i nisko, z pełną powagą, ale też trywialnie, radośnie i tragicznie ciałem szukała ducha” [Bojda, 2019 s. 5].

Świrszczyńska urodziła się w 7 lutego 1909 roku w Warszawie, dorastała w czasie I wojny światowej, rewolucyjnych przemian w Rosji, dojrzewała w pierwszych latach odzyskanej przez Polskę niepodległości, a także światowego kryzysu ekonomicznego, który przypadł na przełom lat dwudziestych i trzydziestych. Renata Stawowy podkreśla wagę okresu dorastania poetki, który przypadł na czas swoistego przewrót w sztuce i miał pośredni wpływ na przyszłą autorkę *Czarnych słów*.

Zapamiętano ją jako przede wszystkim poetkę i autorkę utworów dla dzieci i młodzieży, zaś co do dramatopisarstwa – jako autorkę Orfeusza, pierwszego dramatu powstałego na samym początku jej kariery literackiej. Jak konstatuje Ewa Guderian-Czaplińska, autorka tekstu *Teoria (i praktyka) śmiechu. Dramaty Anny Świrszczyńskiej*, wydane w formie wstępu do nowego wydania wybranych dramatów Świrszczyńskiej *Orfeusz. Dramaty* (2013): „Jeśli więc jej poezja rozwijała się i krzepła, a autorka osiągała najlepsze rezultaty w wieku dojrzałym, recepcja dramatów wykazywała tendencję odwrotną: pierwszy tekst przyniósł jej rozgłos, wszystkie następne popularnością nigdy nie dorównały Orfeuszowi” [Guderian Czaplińska, 2013, s. 8].

Dramat Anny Świrszczyńskiej Orfeusz oraz jednoaktówki: Czarny kwadrat, Człowiek i gwiazdy oraz Rozmowa z własną nogą (wydane w tomie *Teatr poetycki*) charakteryzują cechy znamienne dla dramatu poetyckiego. Naczelną zasadą konstruowania tych utworów jest wprowadzenie metafory do języka dialogu, która staje się elementem obrazu scenicznego. Odrzucając reguły dramaturgii realistycznej, wyszczególnione dramaty znamionuje dążenie do syntezy i uogólnienia. Autorka posługuje się skrótem, niedopowiedzeniami (urywane kwestie), nierzadko sygnalizuje umowność świata przedstawionego i świadomie burzy iluzję prawdziwości kreowanych zdarzeń. Autorka Orfeusza utrwała ulotne obrazy i nastroje, zestawia różne konwencje, tym samym pokazując swój kunszt. Stosuje gdy intertekstualne: cytaty, aluzję, parodię, kolaż, karykaturę, których naprzemienne występowanie buduje groteskowy wymiar wybranych dramatów – za błazeńską maską skrywa się twarz osoby, która w taki sposób oswaja niepokój metafizyczny. Wyłaniająca się z wybranych utworów dramatycznych metoda twórcza Świrszczyńskiej, której podstawę stanowi kompilacja

⁷ Tego określenia użył Czesław Miłosz: „Pisałem o twojej poezji, czy występowałem jako historyk literatury polskiej, domagając się dla Ciebie należnego w niej miejsca, ale skłaniał mnie do tego nie tylko podziw dla twojej poezji, również podziw dla twego charakteru i twojej naczelnej cnoty, za którą uważam dzielność”. Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy*, Kraków 1996, s. 105.

⁸ Co najlepiej oddaje wypowiedź samej autorki: „Oczywiście to, co rodzi się w transie, jest tylko pierwszym zapisem chaosu, który trzeba dopiero zorganizować. Ten zapis musi być poddany następnie drobiazgowej obróbce, w czasie której dochodzi do głosu rzemiosło piszącego, jego samokrytycyzm i kultura. Obróbka ta powinna – według mnie – trwać jak najdłużej. Czasem miesiąc, czasem rok lub nawet kilka lat. I może się skończyć wyrzuceniem wszystkiego do kosza”. W: *Wstęp*, w: A. Świrszczyńska, *Poezje wybrane*, Warszawa 1973, s. 23.

przedmiotów, fenomenów, zdarzeń, procesów, idei i powtarzających się pojęć pretendujących do miana symboli, jest skrajnie indywidualna.

Jednoaktówka jest utworem dramatycznym w jednym akcie, początkowo kojarzona z ideą *variétés* (rozmaitości), służyła jako jedna z wielu małych plebejskich form scenicznych. Znana była już w antyku (mim), średniowieczu (farsa, *le dit*, *sottie*) i renesansie (zespoły wędrowne). Jako forma egzystująca poza estetyką, niezależnie od oficjalnego dramatu i otwarta na wielostronne wpływy, parodię, błazeństwo, komercję, jednoaktówka stała się atrakcyjna dla buntowników oraz odnowicieli teatru. Sięgali po nią w XIX wieku romantycy oraz propagatorzy małych intymnych scen, w XX wieku zaś awangardiści, którzy poprzez posługując się groteską, farsą, czy też chwytami komediowymi lub burleskowymi, wyrażali (w kontraście) tragiczną wizję świata [<http://encyklopediateatru.pl/hasla/83/jednoaktowka>]. Twórcami, którzy podnieśli jednoaktówkę do funkcji gatunku na przestrzeni wieków pisarzy tej miary, co: August Strindberg (*Panna Julia*, 1888), Oskar Wilde (*Salome*, 1892), Maurice Maeterlinck (*Ślepcy*, 1900). W Polsce arcydzieła symbolistycznej jednoaktówki stworzył Stanisław Wyspiański (*Warszawianka*, 1898; *Protesilas i Laodamia*, 1901). Nie brakowało odniesień do Maeterlincka, które odnaleźć można w twórczości Tadeusza Rittnera (*Sąsiadka*, 1902) czy Stanisława Przybyszewskiego (*Goście*, 1902) [Rusek, 2006]. W XX wieku jednoaktówka stała się formą, po której chętnie sięgali awangardiści. Z kolei teatr absurdu przyjął tę formę jako swoisty emblemat, czego przykładem są utwory czołowych twórców: Samuela Becketta (*Końcówka*, 1957 i *Ostatnia taśma Krappa*, 1958) oraz Eugène'a Ionesco (*Krzesła*, *Łysa śpiewaczka*, 1950), a także Jeana Geneta (*Pokojówki*, 1947). W Polsce mistrzem jednoaktówek spod znaku absurdu był Sławomir Mrożek (*Na pełnym morzu*, *Strip-tease*, 1961), stworzył także jednoaktówkę *Emigranci* (1974) [Esslin, 1962].

W jednoaktówkach Anna Świrszczyńska kreuje światy przedziwne, wymykające się zrozumieniu i uporządkowaniu. Obrazy te jawnie burzą logiczny porządek rzeczywistości, znamionują oryginalną wyobraźnię poetycką, wrażliwość na walory brzmieniowe słowa, nadrealizm. Na szczególną uwagę zwracają trzy jednoaktówki: *Czarny kwadrat*, *Człowiek i gwiazdy* oraz *Rozmowa z własną nogą*. Dysharmonię świata przedstawionego w tym utworach tworzą kontrastowo zarysowane postacie, nieoczywiste spotkania, a nade wszystko mieszanie się skrawków dawnych kultur, mitów, religii i tropów literackich. Światy te jawią się jako popekany i pozbawiony sensu, jest to „świat, w którym trzeba się zgodzić na własne nieważne istnienie, a jednocześnie jakoś siebie ocalić” [Guderian Czaplińska, 2013, s. 26].

Miniatury dramatyczne Anny Świrszczyńskiej są w jej twórczości wynalazkiem osobnym i szczególnym. W czasie ich powstania funkcjonowała już tradycja podobnych małych form, której początki ustanowił Konstanty Ildefons Gałczyński cyklem „najmniejszego teatryku świata” *Zielona Gęś*, a którą rozwijał między innymi Sławomir Mrożek w jednoaktówkach. Jądem tych form było „zda(e)rzenie”: zderzenie najwyżej kilku, a najczęściej dwóch postaci, ale też zderzenie przeciwieństw¹². Świrszczyńska zaprasza do tego świata również mnogie przedmioty, zmaterializowane wyobrażenia, ukute ze słów i sensów dialogów, i zderza je, nagle i nieoczekiwanie, z bohaterami wypowiadającymi się i wyśpiewującymi swoje kwestie. Obecność „nowych” postaci jednoaktówek, zabieranie przez nie głosu i nawiązywanie kontaktu nie dziwi jednak, a to ze względu na właściwości ludzkich bohaterów oraz miejsca rozgrywającej się akcji. Gadające przedmioty i abstrakcje

stają naprzeciw nie mniej dziwnych osób: Wariata i Zamiatacza (*Czarny kwadrat*), Edypa i Kata (*Człowiek i gwiazdy*) czy też dwóch „idiotek” (jak zostają w didaskaliach nazwane), czyli Augusty i Kleopatry (*Rozmowa z własną nogą*). Przedmioty, mityczne twory czy ulepione ze słów bohaterów ciała abstrakcji nie są traktowane jako fantastyczni, zdumiewający goście. Przynależą do tego samego szalonego świata ludzi dziwnych, odmiennych i niepospolitych. Reguły, jakie w nim panują, zahaczają o logikę z pogranicza jawy i snu, groteskę, fantazję, z pewnością są odsunięte od realizmu. Przypominają one sposób odczuwania i ukazywania rozfragmentaryzowanej rzeczywistości we współczesnym malarstwie. Przywodzą na myśl założenie surrealistów, którzy opowiadali się za wyrażaniem wizualnym percepcji wewnętrznej [Janicka, 1985], wzmiankowali o niepodważalnej roli niepohamowanej wyobraźni, inspirowali się niektórymi założeniami romantyzmu, istotny był dla nich element zaskoczenia, absurd, nonsens. (Suprematyści natomiast dążyli do maksymalnego uproszczenia form, a według taszystów praca podporządkowana była instynktowi.) Porównania te świadczą o niezaprzeczalnym poszukiwaniu nowych konstruktywnych form wyrazu. Jak wskazują didaskalia jednoaktówek, w okamgnieniu „zjawiają się” lub „spuszczają się z góry”: telefon, słońce, butelka szampana, waga, ale też niemożliwość, szczęście, kubek w kubek, czy nawet gardło Belzebuba. Słowa wypowiedziane materializują się w postaci rysunku, kształtu, lecz nie lalki, powoływanej i animowanej, gdyż niebawem okazują się być czymś w więcej. Uosobienie to ma jednak charakter teatralny i jawnie sztuczny, rodzi się ze słowa. Słowo zyskuje moc sprawczą, kreuje świat: rzeczy i obrazy, ucieleśnia, ożywia. Istnienie wywiedzionych ze świata rzeczy i abstrakcji bohaterów nie zadziwia i nie onieśmiela postaci wariatów i idiotek; w tak wykreowanym świecie i nieprzypadkowych przestrzeniach ci wariaci i idiotki po prostu działają.

W przypadku wyszczególnionych jednoaktówek dostrzegamy, iż wraz z rozwojem akcji poszczególne sceny zaczynają tworzyć poetycką metaforę w kontekście nadawania im nowych znaczeń przez autorkę utworu. Śledząc w didaskaliach zjawiska materialne, konkretne, postrzegane zmysłowo, zauważamy, że Świrszczyńska dąży do tego, czego nie da się w sposób dokładny opisać, powiedzieć i sprawdzić. Pomimo iż zdarzenia rozgrywają się osobno, to poprzez sąsiadowanie ze sobą kształtują i generują obszar znaczeń metaforycznych. Miejsce spotkań bohaterów i innych zdarzeń jednoaktówki jest bardzo ważne: jest to zakład dla umysłowo chorych, cela więzienna, przestrzeń odseparowana, starannie wydzielona, zamknięta. Sygnały istnienia świata zewnętrznego wprowadzie istnieją, lecz niosą nieodwołalną grozę. Niepokój nie opuszcza także bohaterów w odizolowanych wnętrzach, mimo to w jakiś sposób akceptują i godzą się na swoją sytuację.

Jednym z bardzo ważnych tematów dla Anny Świrszczyńskiej, poruszanych i obsesyjnie wręcz rozwijanych w poezji, jest ciało. Niniejszy rozdział traktować będzie o sposobach jego widzenia i funkcjonowania na przykładzie jednoaktówki *Rozmowa z własną nogą*. Poetka rozwija problematykę cielesności w nawiązaniu do tematów związanych z tożsamością jednostki oraz śmiercią. Istotne podczas analizy będzie także omówienie środków, które wpływają na poetyckość dramatu – na plan pierwszy wysuwają się koncepcje towarzyszące surrealistom oraz symbole, wpływające na metaforyczną wymowę dramatu.

Posługiwanie się przez Świrszczyńską obrazami ludzkiej fizyczności w obliczu takich tematów, jak uniesienie, ból, tajemnica bytu pozwala sformułować wniosek, iż ciało może

przerodzić się w tej twórczości w figurę każdego doświadczenia⁹. Wyznaczniki te pozwalają wpisać poezję Świrszczyńskiej w ważny nurt współczesnej poezji polskiej, która:

Nader często ewokuje doświadczenie świata jako doświadczenie ciała i cielesności. Doświadczenie gwałtowne, dramatyczne w obrazie i w przesłaniu. (...) Wiek XX przyniósł szczególne spojrzenie na ludzką cielesność, owocujące – by posłużyć się metaforą Prousta – dotkliwą i nieprzekazywalną w słowie do końca pamięcią ciała [Stała, 1989, s. 3-4].

Taki też obraz wyłania się z miniatur dramatycznych Świrszczyńskiej. Figury ludzkie, Kleopatra i Augusta, jawią się jako zagubione, rozdarte, w sytuacji transgresywnej. W obliczu sytuacji ostatecznej, świadome zbliżającej się śmierci w wyniku potopu komunikują się ze sobą nie tylko poprzez powtarzające się frazy, potęgujące chaos i niestabilność świata przedstawionego, ale przede wszystkim za pomocą własnego ciała. W gestach, ułożeniu ciała rodzą się próby uporządkowania niepokojącej przestrzeni. Ciało okazuje się także środkiem, który w świecie zawładniętym przez wody potopu, jako jedyne pozwala na poszukiwanie ostatecznego dowodu na istnienie – pod wpływem naporu wrogiego i zbyt chaotycznego świata zewnętrznego ich uwaga koncentruje się na zmysłowych bodźcach oraz postrzeganiu „tu i teraz” [Gehlen, 2001, s. 85]. Bohaterki postrzegają siebie jako jakby „niegotowe” na niestrudzenie potwierdzany przez gości koniec, w twórczym działaniu (to znaczy poprzez powoływanie się na wywiedzione z zasłyszanych historii biblijne opisy końca świata) przekształcają świat (gdyż ich słowa materializują się w postaci „nowych”, nie-ludzkich bohaterów), ale też same siebie, co pozwala im choć przez chwilę wyzwolić się od zewnętrznej i wewnętrznej presji.

Dla Augusty ukojenie w niezrozumiałej i niecodziennej sytuacji przynosi dotyk drugiego człowieka, przytulenie, okazanie przez to uczucia. Uwypuklenie i nadanie ważnej roli biologii w życiu człowieka decyduje o wnikiwaniu w naturę przeżywanych przez niego dramatów. Kiedy Augusta „kładzie się i umiera”, Kleopatra pozostaje sama, opuszczają ją nawet dziwne postacie z pogranicza jawy snu, gdyż wypowiedziały już swoją prawdę o rzeczywistości. W samotności Kleopatra nie pozostaje obojętna wobec własnego ciała, w sytuacji zupełnego opuszczenia i wizji tragicznego finału, pod naporem świata zewnętrznego widzi siebie jako ciało – dosłownie widzi siebie, gdyż dokonuje budzącej grozę operacji na własnym ciele: wydziela rękę, nogę i brzuch, przemawia do nich z czułością i szacunkiem i żegna się z nimi. „Tylko człowiekowi jego sytuacja jak ciała dana jest zarazem w sposób przedmiotowy oraz jako stan. Doświadcza on siebie jako rzeczy (*als Ding*) oraz jako będącego w rzeczy (*in einem Ding*)” [Plessner, 2004, s. 41]. Co istotne, tak nakreślona, niejednoznaczna sytuacja, w jakiej znajduje się Kleopatra, nie prowadzi w efekcie do rozszczepienia jaźni. Wprost przeciwnie – jest warunkiem „samoistności” bohaterki, rodzącej się i uświadamianej w obliczu sytuacji ostatecznej, nieuchronnego kresu.

Głównym bohaterem jednoaktówki *Czarny kwadrat* jest Wariat, który „drży z ochoty”, żeby zobaczyć niezwykłość i urzeczywistnić absurd¹⁰, a jego niepokoje i lęki

⁹ Agnieszka Stapkiewicz dokonuje analizy obrazowania Świrszczyńskiej wyróżniając następujące ujęcia: rozmowy z ciałem, obraz śpiworu-ciała, temat „porządkowania” i poddawania próbom, ciało obfite oraz „pojednanie” z sobą, które dokonuje się przez oddzielenie albo stopienie. A. Stapkiewicz, *Ciało, kobiecość i śmiech w poezji Anny Świrszczyńskiej*, s. 54.

wyznaczają linię akcji. Lęk i rozpacz pozostają ukryte, zamaskowane, bowiem w sytuacji krańcowej, w obliczu śmiertelnego niebezpieczeństwa bohater Świrszczyńskiej „zanosi się śmiechem”¹¹. Wariat znajduje się w pustym pokoju, którego posadzkę zdobią białe i czarne kwadraty. Jest ubrany w strój szpitalny, robi podskoki i przysiady, a jego jedynym towarzyszem jest Zamiatacz, który podnosi z podłogi czarny kwadrat i próbuje dowieść jego wyjątkowości: „Ten kwadrat jest niezwykły. On się śmieje” [Świrszczyńska, 2013, s. 112]. Tym samym tajemniczy czarny kwadrat, jak zapewnia Zamiatacz, w dodatku „śmiejący się” kwadrat i jego groteskowa (nie)obecność (Zamiatacz kładzie kwadrat na głowę Wariata, lecz ten nic o tym nie wie) zyskują swego rodzaju ucieleśnienie. Zapewniony przez Zamiatacza o konieczności naśladowania śmiejącego się kwadratu (sic!), Wariat zamyka pokój, zatyka szpary w oknach i zalepia szczeliny, by kwadrat nie mógł „odfrunąć ([Wariat] *udaje, że fruwa*), odpłynąć (*udaje, że płynie*), odpelznąć (*udaje, że pęłza po ziemi*)” [Świrszczyńska, 2013, s. 119]. Stawką w tej grze jest życie Wariata – kiedy przestanie się śmiać, umrze. Śmiech Wariat jest istotnie szaleńczy, prowadzi do ekstazy, w ostatnich chwilach życia bohater tańczy do utraty tchu, „kładzie się i umiera”. Piętra absurdu w omawianej jednoaktówce mnożą się, czego znakiem jest „niejasny morał” wygłaszany w finale jednoaktówki przez Zamiatacza: „Umarł, bo przestał się śmiać. Przestał się śmiać, bo umarł” [Świrszczyńska, 2013, s. 125].

W utworze *Czarny kwadrat* śmierć i strach przed nią są związane z doświadczeniem absurdu¹². Obraz świata jednoaktówki z jednej strony przenika poczucie istniejącej śmierci, z drugiej jednak świadomość ta spotyka się bezpośrednio z opisem lirycznej wizji życia. Śmierć zatem rozbija jedność, obliuguje do zajęcia postawy. Tragizm sytuacji Wariata przekształca się z absurd, harmonia w napięcie. Postawa Wariata (pragnącego niemożliwe, co w tym kontekście oznaczać może po prostu pragnienie życia) i Zamiatacza (sadysty, wychodzącego naprzeciw towarzyszowi, lubującego się w jego cierpieniu) funkcjonują jako dwie antagonistyczne siły, popadające w konflikt.

Wariat jest przekonany o niezwykłości kwadratu (nadanej jedynie przez Zamiatacza), bezrefleksyjnie naśladuje jego rzekomy śmiech, wreszcie dokłada wszelkich starań, by ów

¹⁰ Deklarowana potrzeba zmagania się z absurdem (raczej nie jego rozwiązania) wynika z pragnienia konfrontowania refleksji ze świadomością absurdu i łączy postawę Wariata z dociekaniem Macieja Kałuży na temat elementów filozofii absurdu w twórczości Alberta Camusa: „Camusowski człowiek absurdalny nie szuka po prostu sensu życia, on szuka możliwości życia ze świadomością braku sensu i z głęboko odczuwaną potrzebą owego sensu. Ścisłej, nie ma tu jednego sensu, obiektywnego, danego, tak jak nie ma jednej ludzkiej egzystencji, której wszystkie egzystencje ludzkie byłyby konkretyzacjami. Absurdysta nie pragnie odrzucić pytania o sens *a priori*. Chce jednak przebadać, co wynika z braku pewności istnienia sensu, z braku możliwości kategorycznego orzekania o sensowności lub celowości ludzkiego życia. Jeśli zatem szeroko rozumiany sens ludzkiego życia jest tu podejmowany, to jako potrzeba, wobec której, według Camusa, zaczyna brakować stałego punktu odniesienia, który jednoznacznie sankcjonowałby zadowalającą odpowiedź” M. Kałuża, *Elementy filozofii absurdu w twórczości Alberta Camusa*, Kraków 2016, s. 60.

¹¹ Problem śmiechu i jego roli w twórczości poetyckiej, ale też dramatycznej, wymaga bardziej szczegółowego omówienia. W niniejszym artykule będzie traktowany jako kontekst rozważań.

¹² Absurd, określony w ramach zagadnienia filozoficznego, odnosić się będzie do śmierci, która nie wynika jednak z naturalnego procesu (śmierć wywodząca się z ciała), lecz jest niejako prowokowana przez człowieka (śmierć wywodząca się z intelektu). Samobójstwo, kara śmierci, zabójstwo łączą absurd z jednostką, przy czym samobójstwo wiąże się z indywidualizmem i otwiera pytanie o kondycję ludzką w obliczu możliwości świadomego zakończenia życia w imię wolności oraz doświadczonego bezsensu życia. Z kolei kara śmierci i zabójstwo rzucają cień na absurd w wymiarze społecznym, wiążą problem z kwestią przemocy i sprawiedliwości.

kwadrat zatrzymać w szczelnie zamkniętym pokoju. Nie jest to jedyny przejaw dwoistości, jaką odczuwa bohater. Szczerłość i odwaga Wariata, ale też żywe pragnienie odnalezienia sensu doprowadzają go do zatracenia. W jego świadomości dokonuje się przeobrażenie; poszukiwanie jedności prowadzi do wyczerpania, którego kierunek nie jest klarownie zarysowany. Ów zwrot następuje w momencie, gdy Zamiatacz wyznaje, iż kwadrat wcale się nie śmieje. Reakcja Wariata („To kłamstwo!” [Świrszczyńska, 2013, s. 122]) stanowi o przekonaniu o konieczności zmierzenia się z absurdem, którego skutkiem i ceną jest utrata siebie:

„Gdybym miał cel, mógłby mi go kto zrabować. Gdybym miał przyczynę, mógłby mi ją kto ukraść. Ale ja nie mam celu ani przyczyny. Ja jestem jak on. (...) Ja jestem on, to wystarczy. (...) Nie boję się już niczego, bo jestem on. (...) Jestem absurd! (woła w ekstazie) Jes-tem-kwa-drat-, któ-ry-się-śmie-je! (krztusi się, kaszle)” [Świrszczyńska, 2013, s. 122].

Śmiech Wariata stanowi specyficzny rodzaj ekspresji. Jest to typ manifestacji, w której nakreślona już utrata samokontroli zyskuje osobliwe znaczenie i osiąga szczególnie poziom. Bohater mimowolnie popada w proces cielesny, który jawi się jako przymusowy i raczej nieprzejrzysty (w odróżnieniu do znaczących ekspresyjnych ruchów mimicznych). Jego przejawem jest dezorganizacja stosunku człowieka do swego ciała, odczuwana jako bycie „pokonanym”, lecz nie tylko, bowiem śmiejący się Wariat rozumie swą reakcję i pojmują ją jako sensowną. Śmiech pojawia się w sytuacji, na którą nie już innej odpowiedzi. Zamiatacz, poprzez kreowanie sensów, sugestie, bezpośrednie rzucenie wyzwania, by uczynić rzecz niemożliwą: śmiać się jak kwadrat („absolutnie, bez przyczyny i celu, bez końca” [Świrszczyńska, 2013, s. 114]), stawia swego rozmówcę w sytuacji bez wyjścia. W konsekwencji Wariat wybucha śmiechem (choć początkowo jest on sztuczny, wymuszony, wzrasta wraz z (istotnie) szaleńczym przekonaniem o słuszności swego zachowania), gdyż nie istnieje żadna inna odpowiedź.

W owej miniaturze dramatycznej Świrszczyńska dokonuje scenicznego zobrazowania greckich pojęć, poprzez które snuje refleksję natury antropologicznej¹³. Wpisany w utwór autorki *Budowałam barykadę* spór ideowy ze współczesną jej odmianą irracjonalizmu, a nade wszystko walory artystyczne tekstu sprawiają, że osiąga on wyrazistość gatunkową dramatu poetyckiego¹⁴. Poetyckość owego dramatu przejawia się w organizacji językowej i w kompozycji, które są swoistym znakiem nadrzędności autorskiej świadomości, wskazując na pryncypialność założeń podjętych wobec świata przedstawionego. W *Człowieku i gwiazdach* poetka sięga do historii Edypa, jednego z bohaterów tebańskiego mitu o strasznych dziejach królewskiego roku Labdakidów. Autorka skupia się na tych aspektach egzystencji Edypa, które powodują w nim lęk i cierpienie, ale także wywołują jego protestu. Tragiczna wizja świata głównego bohatera polega na tym, że zarówno za życia, jak

¹³ Podjęty temat wpisuje się w poszukiwania innych twórców czasu okupacji, podejmujących kwestię trudnej wiedzy o człowieku w czasie regresu cywilizacyjnego i rozbicia humanistycznego paradygmatu. Por. K. Latawiec, *Dramat poetycki – problem genologii i poetyki tekstu*, w: *Dramat poetycki po 1956 roku*, Kraków 2007.

¹⁴ Kryjąca się za układem mityczno-symbolicznym uogólniona metafora m.in. w dramacie *Orfeusz* (1943) zyskuje intensyfikację poprzez rytmizację monologów i dialogów.

i w zaświatach człowiek wpada w sieć pułapek, które nie tylko istnieją, ale także do których człowiek niejako biegnie powodowany impulsem.

W tragedii *Król Edyp* nie ma miejsca na winę, cały sens koncepcji Sofoklesa polega na tym, iż na nie ma odpowiedzi na pytanie, za co cierpi Edyp, gdyż ona przerasta ludzkie możliwości. Chodzi raczej o ukazanie w możliwie najbardziej jaskrawy i zatrważający sposób bezsilności jakichkolwiek wysiłków człowieka wobec niechybnego Losu. Koncepcja ta jest bliska wizji Świrszczyńskiej w jednoaktówce *Człowiek i gwiazdy*, autorka przesuwając punkt ciężkości w stronę nieustannej potrzeby konfrontacji człowieka ze swoim losem i decyduje się na przetworzenie mitu – oddaje głos głównemu bohaterowi i przede wszystkim kreśli wizję świata, który opuszczają bogowie i w którym wszystko jest dozwolone. Idea religijna starożytnych służy autorce *Czarnego kwadratu* za wzór artystyczny, rodzaj „intelektualnej konwencji”, poprzez którą można ujawnić i wyrazić fatum osobiście doświadczanej historii. Wskutek uwypuklenia autorskiej samoświadomości dramat porzuca realistyczne reprezentacje, aby przestrzeń naturalna stała się polem intelektualnej gry pojęciami.

Świrszczyńska buduje świat jedynie z pozoru hermetycznie zamknięty. Jest to miejsce, które należy traktować jako przestrzeń eksperymentów inscenizacyjnych, poszerzającą obszar myśli i wyobraźni poetyckiej, ale też teatralnej. W utworze bohater ulega przeobrażeniom, dzięki którym staje się galaktyką, gwiazdą, atomem („Który jest w środku pusty! [Świrszczyńska, 2013, s. 137]”), traci swą tożsamość, by ponownie (rozpaczliwie) zatęsknić za podmiotowością, co dla Edypa oznacza także pragnienie przywrócenia ciężaru własnej winy. Tak nakreślony powrót do tego, co jednoznacznie określa bohatera jako zabójcę własnego ojca i męża własnej matki, staje się zadaniem autokreacyjnym.

Na początku Edyp znajduje się w sytuacji czyścicowej, jest skazany na stan zawieszenia i repetycję swoich win. Dzięki temu cela więzienna z zawieszoną u sufitu Wagą, wyliczającą monotonnie i groteskowo czyny Edypa, staje się osobliwym przesmykiem, w którym już nie żywy, ale też nie martwy bohater posiada materialność i może być doświadczany cieleśnie. Do takiego odczytania intencji poetyckich skłaniają wskazówki dotyczące zachowanie Edypa w celi, który „klęczy na płaskim kamieniu, bije się w piersi i kiwa się jak pokutnik. Jest ubrany w modny garnitur, na rękach i nogach ma długie, ciężkie, staroświeckie kajdany” [Świrszczyńska, 2013, s. 129]. Ciężar minionych zdarzeń i czynów, a nade wszystko czujna obecność Wagi, która może też być pojmowana jako nieuchronny los, zmuszają bohatera do powtarzania na głos popełnionych uczynków, stają się źródłem jego cierpienia. Wewnętrzna dynamika głównego bohatera wynika ze stanu zawieszenia pomiędzy życiem a śmiercią, którego znakiem są słowa: „Rzygam już tą wiecznością. Nie chcę jej widzieć, nie chcę, muszę, muszę, muszę. Jak tu ciemno. Zasłania mi słońce, wypija powietrze, nie daje zasnąć. Czy to się może kiedyś skończyć? Kiedy to się skończy?” [Świrszczyńska, 2013, s. 130]. Położenie więźnia nie jest stagnacją, nie pozwala na zapomnienie, lecz funkcjonuje jako forma przeniesienia w trwały stan zapętłonych konfliktów, które wywołują poczucie udręczenia.

Akcja *Człowieka i gwiazd* ma charakter pretekstowy, a jej schematyczność skłania do lektury alegorycznej, ukierunkowanej na „wyższe układy znaczeniowe” (terminologia Henryka Markiewicza). Świrszczyńska rozpisuje na głosy osób dramatu dialog z własnym losem, co prowadzi do przewagi momentu refleksyjnego nad dramaturgicznym. Poszczególne zdarzenia czy postacie sprzyjają odbiorowi na poziomie metaforycznym, gdyż skłaniają do

wzięcia ich w nawias poetyckiej fantazji, snu, mitu. Służy temu kreowanie aury „dziwności” dzięki konsekwentnemu pojawianiu się motywów spoza „porządku realności”, co z kolei uniemożliwia odczytanie poszczególnych scen czy obrazów na planie znaczeń dosłownych, np. społecznych, obyczajowych, psychologicznych.

W jednoaktówkach akcja rozgrywa się w nadrealnej scenerii, jej czas kondensuje się, a epickość i liryzm dramatu wywołuje wrażenia zatrzymania czasu. To wrażenie z kolei jest potęgowane dzięki przestrzeni, w której toczy się akcja sztuki. Kształt przestrzeni, w której funkcjonują postacie, określają przedmioty materialne i prezentowane zdarzenia. Polaryzacja przestrzeni dramatu przebiega w dwóch kierunkach: ma swój obszar intymny (pusty pokój) oraz obszar bezgraniczny. Pusty, ciasny pokój jest znakiem odsunięcia od świata, izolowania się, miejscem odosobnienia osobowości czy też sferą nieprzypadkowo strzeżonej prywatności, którą świat chce zburzyć. Układ wspomnianych przestrzeni ma przeważnie charakter przeciwny: świat zewnętrzny wywiera presję na jednostkę, oczekuje uczestnictwa w pewnych działaniach, sprzeciwia się prawu do prywatności.

Bibliografia:

1. Bojda W., Wstęp, w: A. Świrszczyńska, *Jeszcze kocham. Zapiski intymne*, Warszawa 2019.
2. Encyklopedia teatru polskiego, <http://encyklopediateatru.pl/hasla/83/jednoaktowka>, dostęp online: 19.08.2019 r.
3. Esslin M., *The Theatre of the Absurd*, New York 1962.
4. Gehlen E., *W kręgu antropologii i psychologii społecznej*. Studia, Warszawa 2001.
5. Guderian-Czaplińska E., *Teoria (i praktyka) śmiechu. Dramaty Anny Świrszczyńskiej*, w: A. Świrszczyńska, *Orfeusz. Dramaty*, Warszawa 2013.
6. Ingbrant R., *From „Her” Point of View. Woman’s Anti-World in the Poetry of Anna Świrszczyńska*, Stockholm 2007.
7. Janicka K., *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa 1985.
8. Kałuża M., *Elementy filozofii absurdu w twórczości Alberta Camusa*, Kraków 2016.
9. Latawiec K., *Dramat poetycki – problem genologii i poetyki tekstu*, w: *Taż, Dramat poetycki po 1956 roku*, Kraków 2007.
10. Miłosz Cz., *Jakiegoż to gościa mieliśmy*, Kraków 1996.
11. Plessner H., *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, Kęty 2004.
12. Rusek M., *Miniatury światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*, Kraków 2006.
13. Stała M., *Między „znakiem duszy” a „domkiem naszego ciała”. Doświadczenie ciała.*
14. *i cielesności jako problem i temat poezji młodopolskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1989, nr 1.
15. Stapkiewicz A., *Ciało, kobiecość i śmiech w poezji Anny Świrszczyńskiej*, Kraków 2014.
16. Świrszczyńska A., *Czarny kwadrat*, w: *Taż, Orfeusz. Dramaty*, Warszawa.

4. DZIENNIKARSKIE WSPOMNIENIA W ŚWIELE BADANYCH PAMIĘTNIKÓW KLAUDIUSZA HRABYKA

Ewa Bałuszyńska

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

Email: ewabauszynska@gmail.com

1. Wstęp

Klaudiusz Hrabyk urodził się 5 sierpnia 1902 roku we Lwowie w rodzinie inteligenckiej. Był synem Stefanii i Piotra Hrabyków. Stefania z domu Twardowska, córka Jana Twardowskiego i Teofili Cycoń, urodziła się 18 lipca 1881 roku w Starym Sączu. Rodzina z linii matki była pochodzenia mieszczańskiego. Dziadek Wawrzyniec Cycoń w latach 1878-1882 sprawował urząd burmistrza w Starym Sączu¹. Stefania ukończyła Gimnazjum Ludowe w Starym Sączu. 18 lipca 1901 roku, w wieku 20 lat, poślubiła Piotra Hrabyka. Małżeństwo mieszkało we Lwowie, skąd w 1910 roku przeniosło się do Przemyśla i zamieszkało na Zasaniu przy ul. Piotra Skargi 15, następnie na początku lat 20. XX wieku rodzina przeprowadziła się do Krakowa. Ostatnie lata życia, od 1932 r., małżeństwo spędziło w Rabce-Zdrój. Stefania i Piotr mieli trzech synów: najstarszego Klaudiusza, który urodził się w 1902 roku, dwa lata później na świat przyszedł Mieczysław, a w 1911 roku urodził się Lech Stefan². Piotr Hrabyka urodził się 11 lipca 1874 roku w małej miejscowości Sosolówka w powiecie stanisławowskim. Rodzice Piotra, Jakub i Anastazja z domu Czerkasów, byli wyznania grekokatolickiego i narodowości polskiej, on sam – wyznania rzymskokatolickiego. Z zawodu był nauczycielem w szkołach męskich i żeńskich najpierw we Lwowie potem w Przemyśle. W 1909 roku senior otrzymał tytuł doktora filozofii. Dyrektor ze szkoły ludowej im. Tadeusza Czackiego– Szczęsny Parasiewicz– jednej ze szkół, w której uczył Piotr, dokonał charakterystyki grona pedagogicznego, gdzie pisał, że „Piotr Hrabyk, młodszy nauczyciel. Przychodzi do szkoły na czas, na uczniów wpływa bardzo dodatnio, wyrabia w nich mianowicie poczucie poszanowanie szkoły i siebie samych. Pilny, klasa jego czyni dobre wrażenie”³.

2. Okres przemyski

W domu Hrabyków patriotyczne zwyczaje jak całowanie rodziców w ręce w podziękowaniu za każdy obiad. Klaudiusz już jako dziecko jeździł z ojcem na kursy dla nauczycieli, gdzie obracał się w towarzystwie m.in. inspektora szkolnego, prof. Samatycha. Dom rodzinny i towarzystwo w jakim przebywał młody Hrabyk miało znaczący wpływ na jego kształcenie. Już jako 15-latek wstąpił do Związku Filaretów, który był wzorowany w nazwie i w formie na wileńskiej organizacji⁴. Klaudiusz objął funkcję kierownika Związku

¹ *Almanach Sądeckich*, nr 3(8), Nowy Sącz 1993, s.11.

² ZNIO, sygn.akc.74/92, t.1, *Testimonium mativitatit et baptimismi Miecislaua Hrabyk, Testimoniumortus et baptimismi Lech StephanusHrabyk*, bp.

³ Cyt. za M. Łapot, *Szkoła Ludowa im. Tadeusza Czackiego we Lwowie (1879-1914) – nowy rozdział w dziejach edukacji Żydów lwowskich*, [w:] *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie*, s.311.

⁴ Związek Filaretów – tajne polskie stowarzyszenie młodzieży patriotycznej działające w latach 1820-1823.

i w tym charakterze objął jego przewodnictwo, używając tytułu prezydenta. Kulminacyjnym punktem działalności towarzystwa było wydawanie gazety filareckiej, którym inicjatorem był Hrabyk. Była to pierwsza gazeta, w której działał i współredagował młody dziennikarz. Gazetę nazwano „Teką Filarecką”. Pismo było powielane ręcznie, posiadało twardą okładkę i zawierało ilustracje. Gazeta zawierała artykuły i kroniki z życia studenckiego, wiersze, a także ogłoszenia. Pismo jako bezkonkurencyjne było poczytne i rozrywane wśród młodzieży Przemyśla i ukazywało się przez dwa lata⁵.

W swoich wspomnieniach Hrabyk zaznacza, że duży wpływ na jego dziennikarską przyszłość miała wpływ prasa Przemyśla z lat 1915-1918: „nie mogę pominąć prasy przemyskiej, z którą w tym czasie jako uczeń gimnazjum nie byłem niczym związanym... Po raz pierwszy na jej łamach zanotowano moje nazwisko z okazji skromnych nie wiele znaczących wtedy moich występów na publicznej arenie. Stąd ta prasa była mi jakby chrzestną matką mojej późniejszej dziennikarskiej i publicznej drogi”⁶. w tych latach w Przemyśle były dwa pisma „Ziemia Przemyśla” i „Głos Przemyśla”. Sympatie Hrabyka wzbudziła „Ziemia”, w której pracował jego ojciec, a także redaktorami byli jego nauczyciele i znajomi. Gazeta miała charakter narodowy, a jej redaktorem był Józef Klepacki. Natomiast „Głos” był reprezentantem kręgu socjalistów, wśród których Hrabyk nie miał bliskich znajomych⁷.

Pod koniec 1918 roku Hrabyk zaangażował się w walki polsko-ukraińskie, gdzie w listopadzie został ranny. Po powrocie do zdrowia Klaudiusz został przydzielony do biblioteki wojskowej. Powierzono mu wówczas skromną pracę dziennikarską w wojskowym tygodniku „Baczność”, gdzie dokonywał korekty tekstów. W gazecie pozostał do stycznia 1919 roku kiedy to został zwolniony ze służby wojskowej i powrócił do szkoły⁸. Po powrocie do szkoły Hrabyk nawiązał kontakt i współpracę z krakowskim Związkiem Filaretów, który wydawał własne czasopismo „Strażnica”. Współpraca z środowiskiem krakowskim znalazła swój wyraz w wzajemnych wizytach. Hrabyk korzystał z łam „Strażnicy” zamieszczając w niej kroniki życia przemyskiej organizacji. Obie organizacje utrzymywały łączność, aż do końca roku szkolnego 1920. W tym czasie po raz pierwszy młody dziennikarz zwrócił się ku środowisku endeckimu⁹.

3. Okres krakowski

W roku 1920 Hrabyk rozpoczął studia na wydziale filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jak wspomina dziennikarz w ówczesnym Krakowie działały dwie siły polityczne. Pierwszą byli konserwatyści, którzy posiadali wpływy i autorytet w uniwersytecie krakowskim. Centralnym organem prasowym konserwatystów był „Czas”, w którym głównym publicystą był prof. Stanisław Estreicher. Drugą siłę stanowili socjaliści, gdzie główne role odgrywali m.in. Stanisław Drobner, Zygmunt Klemensiewicz, Jan Stańczyk. Organem prasowym partii była gazeta „Naprzód”. Inną siłą polityczną, która nie zapaściła korzeni w Krakowie była narodowa demokracja. We wspomnieniach Hrabyk zaznaczał, że

⁵ Zakład Narodowy im. Ossolińskich [dalej: ZNiO], sygn. 71/92, *Fragmenty wspomnień z lat 1910-1920*, s.51.

⁶ Tamże, s.77.

⁷ Tamże, s.79.

⁸ Tamże, s.81.

⁹ Tamże, s.93-95.

największym problemem obozu narodowodemokratycznego był brak prasy reprezentującej kierunek narodowy, a także brak współpracy z profesorami. Obok endecji w Krakowie działała chrześcijańska demokracja, która posiadała własny organ prasowy „Głos Narodu”. Prasa ta była pierwszym ogniwem, gdzie młody Hrabyk rozpoczął publikować swoje artykuły, gdzie działał jako sprawozdawca działu młodzieży [Hrabyk, 1969, s. 390-393].

W roku 1921 Klaudiusz rozpoczął współpracę w redakcji „Wieniec-Pszczółki”. Była to pierwsza w jego życiu bardziej samodzielna praca przy warsztacie dziennikarskim, która wprowadzała go w sphalety pisma, sztuki przygotowania pisma, a także techniki druku. Redaktorem pisma był Stanisław Rymar¹⁰, a redaktorem naczelnym Jan Zamorski¹¹. W tygodniku tym Hrabyk dość często ogłaszał swoje artykuły, a także wdawał się w pierwsze polemiki polityczne [Hrabyk, 1969, s. 394].

Po rocznej współpracy z „Głosem Narodu” w roku 1923 nadeszły kolejne zmiany w życiu dziennikarza, wówczas to rozpoczął współpracę z „Gońcem Krakowskim”. W prasie Hrabyk pełnił funkcje reportera, pełnił ją do 1925 roku, poczym przeszedł do działu politycznego. Był to pierwszy moment kiedy dziennikarz zaczął publikować w pełni samodzielne artykuły polityczne. Pierwszy z nich nosił tytuł *Szczepanowski w rozwoju idei narodowej*, w którym nawiązywał do jego roli w ruchu narodowodemokratycznym. Dalsze artykuły, który publikował na łamach „Gońca Krakowskiego” ściśle dotyczył kwestii politycznych [Hrabyk, 1969, s. 407-409]. W tym okresie Hrabyk współpracuje również z tygodnikiem „Myślą Narodową”, z „Gazetą Warszawską”, gdzie pisał sprawozdania, „Kurierem Warszawskim”, „Kurierem Lwowskim”, a także w „Głosie Akademickim” [Dziuda i Hrabyk, 2015, s. 175].

Jesienią 1925 roku Hrabyk przeniósł się do Katowic, gdzie został redaktorem politycznym w „Gońcu Śląskim”, który był organem endeckim. Po roku współpracy z prasą dziennikarz został zwolniony, po wydaniu serii artykułów skierowanych przeciwko Wojciechowi Korfantomu. W wyniku czego Hrabyk powrócił do Krakowa, gdzie przez cztery miesiące wydawał „Trybunę Narodu” [Dziuda i Hrabyk, 2015, s. 176]. We wstępnych artykułach Hrabyk pisał, że nowy tygodnik jest potrzebą historyczną chwili. Pierwszy nakład wyniósł jedynie dwa tysiące egzemplarzy. Pismo było bojowe, stanowcze i zajęło opozycyjny stosunek wobec pomajowej sytuacji. W artykułach publicysta zaczął wyrażać swoją niechęć wobec władz obozu narodowego. Wytykał starszemu pokoleniu lekceważenie i zaniedbanie młodej siły partyjnej. Pod pozorem przebudowy redakcyjnej w sierpniu 1926 roku Hrabyk zawiesił działalność „Trybuny Narodu”. Rzeczywistym powodem zaprzestania działań był brak funduszy na prowadzenie wydawnictwa. W ten sposób dziennikarz zakończył swój krakowski etap, wchodząc w konflikt z władzami obozu narodowego [Hrabyk, 1970, s. 428].

¹⁰ Stanisław Rymar – (1886-1965) polski publicysta, historyk i polityk. Działacz Narodowej Demokracji, w latach 1922-1927 i 1930-1935 poseł na Sejm z ramienia Związku Ludowo-Narodowego i Stronnictwa Narodowego.

¹¹ Jan Zamorski – (1874-1948) działacz Ligi Narodowej, polski polityk Narodowej Demokracji. W latach 1907-1918 poseł do Reichsratu Przedlitawii, 1913-1918 poseł na Sejm Krajowy Galicji oraz w 1919-1927 poseł na Sejm Ustawodawczy. II RP pełnił funkcję prezesa Związku Ludowo-Narodowego.

4. Okres lwowski

Wraz z zakończeniem krakowskiego okresu Hrabyk 1 września 1926 roku przeniósł się do Lwowa, gdzie wszedł do redakcji „Słowa Polskiego”. Do jego obowiązków należało przeprowadzanie wywiadów z ważnymi osobami, a także dziennikarz był odpowiedzialny za głośne wydarzenia polityczne. Jednym z pierwszych wywiadów jakie dostarczył Hrabyk gazecie była rozmowa z doktorem Sędzimirem, który poruszył egzotyczny temat – Chin. Inną inicjatywą podjętą przez dziennikarza było przeprowadzenie wywiadu z uczestnikami wycieczki dziennikarzy z Czechosłowacji. Tematem rozmów były problemy przyjaźni i współpracy polsko-czechosłowackiej. Dużym rozgłosem ukazał się wywiad z prof. Smal-Stockim, który był przedstawicielem ukraińskich nacjonalistów [Hrabyk, 1970, s. 430].

Po za wywiadami Hrabyk publikował m.in. recenzje książek, artykuły dotyczące bieżącej polityki, a także relacjonował inne wydarzenia. W lipcu 1927 z ramienia czasopisma wziął udział w pogrzebie Juliusza Słowackiego, który zrelacjonował w dwóch obszernych artykułach. W połowie roku 1927 powierzono mu redagowanie dodatku pt. „Życie Prowincji”, w którym ogłaszał relacje korespondentów z Małopolski Wschodniej. Pod koniec lipca 1928 Hrabyk ustąpił z redakcji „Słowa Polskiego”, równocześnie nawiązał ścisłą współpracę z „Kurierem Poznańskim”. Po ustąpieniu to właśnie „Kurier” stał się dla dziennikarza skuteczną trybuną prasową na łamach, której ogłaszał liczne korespondencje lwowskie omawiające bieżące wydarzenia. Współpracę z dziennikiem kontynuował do 1934 roku [Hrabyk, 1970, s. 566-567].

W latach 1928-1929 Hrabyk publikował na łamach „Lwowskiego Kuriera Porannego” (późniejszy „Kurier Lwowski”), gdzie rozwijał nieustanną krytykę wobec obozu rządzącego. Dziennikarz w prasie był odpowiedzialny za relacje polityczne, wywiady, a także udzielał się towarzysko. W 1929 roku dziennikarz wziął udział w rajdzie o puchar „Lwowskiego Kuriera Porannego”. Hrabyk prowadził również przegląd prasy i wdawał się w polemikę z pismami sanacyjnymi oraz skrupulatnie referował sytuację ukraińską na podstawie prasy ukraińskiej [Hrabyk, 1971, s. 90-91]. Na początku lat '30 XX wieku Hrabyk ogłosił cykl wywiadów na temat rządowego projektu ugody z Ukraińcami. Dziennikarzowi udało się przeprowadzić rozmowy m.in. z prezesem UNDO Dymirem Łewyćkiem, posłem socjalistycznym Hausnerem oraz komisarzem Lwowa Brzozowskim. W tym okresie Hrabyk definitywnie odszedł z obozu narodowego, a pisał o tym, że „Nie posiadałem już od dawna zaufania do partii, która tyle krotnie zawiodła i nie reprezentowała żadnego planu, uwikłana w bezduszny program, nie wywołujący w masie żadnego praktycznie oddźwięku. Byłem zdecydowany działać samodzielnie, nie zależnie od opinii i stanowiska mojego środowiska.” [Hrabyk, 1971, s. 199]. Ostatnim akordem dziennikarskiej działalności Hrabyka w „Kurierze” stał się proces w Sanoku¹². Dziennikarz relacjonował proces, a relacja zajmowała cały szpalt przez dwa tygodnie. Wraz z odejściem z gazety dziennikarz dokonał secesji z endecji, a po latach wspominał to „Wychodziłem z endecji samotnie, nie wiedząc jeszcze na pewno, czy spotkam na tej drodze moich dotychczasowych współtowarzyszy. Nie uczyniłem ani jednego kroku, który by mi miał zapewnić. Nie nawiązałem również kontaktu z żadnym środowiskiem politycznym, w którym mógłbym upatrywać nowe zaplecze [Hrabyk, 1971, s. 211-212].

¹² Proces w Sanoku – w maju 1933 roku w Brzozowie, po zebraniu Stronnictwa Narodowego został zastrzelony sekretarz Jan Chudzik.

W roku 1934 Hrabyk powołał nowy dwutygodnik polityczny, kulturalny i społeczny pod nazwą „Akcja Narodowa”. W pierwszych dniach działalności dziennikarz był redaktorem, wydawcą i jednocześnie autorem kilku artykułów. W maju 1934 roku wydawcą został Stanisław Starzewski, a od 1 czerwca 1935 gazeta stała się organem prasowy Związku Młodych Narodowców¹³, jednak faktycznym redaktorem pozostał Hrabyk. Po za artykułami politycznymi i wywiadami, dziennikarz na łamach „Akcji” rozwijał przede wszystkim kampanię dziennikarską, której celem miało być sformowanie nowych zasad dotyczących zagadnień ideologiczno-politycznych i uzasadnienie zmiany stanowiska politycznego jakiego dokonał [Hrabyk, 1971, s. 217].

W tym samym czasie zostaje prezesem lwowskiego koła Związku Młodych Narodowców (1934-1936), a także zostaje jednym z inicjatorów Zawodowego Zjednoczenia Narodowego. w połowie 1936 roku Hrabyk objął stanowisko kuratora Narodowego Zjednoczenia Robotniczego lwowskiej frondy z Pracy Polskiej. W maju 1937 dziennikarz przeniósł się z Lwowa do Warszawy, gdzie został redaktorem politycznym w „Kurierze Porannym”. Podczas pobytu w stolicy publicysta zaangażował się w działania Związku i wszedł w struktury kierownicze. Lata 30. zaowocowały u Hrabyka nie tylko w działalność polityczno-publicystyczną, w tym czasie także opublikował szereg książek i broszur m.in. *Kwestia mniejszości żydowskiej; Sprawa ukraińska; Nowe drogi w polityce narodowej; Ideologia „Przeglądu Wszechpolskiego”* [Dzuda i Hrabyk, 2015 s. 177].

5. Okres II wojny światowej i emigracji w powojennych Niemczech

Wraz z wybuchem II wojny światowej Hrabyk przeniósł się do Lwowa, gdzie objął redakcję „Dziennika Polskiego” i po miesiąc powrócił do Warszawy. Już w roku 1940 wstąpił do Związku Walki Zbrojnej, gdzie w latach 1940-1944 dowodził plutonem na Woli. Po za działalność zbrojną dziennikarz zaangażował się również w prowadzenie warsztatów szkoleniowych dla młodych żołnierzy. W podziemiu działał pod pseudonimami „Sprawa” oraz „Twardziec”¹⁴. W okresie okupacji Hrabyk nie zrezygnował z aktywności dziennikarskiej. Od stycznia 1940 wspólnie z Januszem Makowski i Józefem Białasiewiczem wydaje „Słowo Polskie”, a w kwietniu 1942 rozpoczyna wydawanie „Przeglądu Politycznego”. W latach 1942-1944 pełnił funkcję kierownika w wydziale prasowym i propagandowym Obozu Polski Walczącej. Również w czasie Powstania Warszawskiego Klaudiusz podejmuje działalność dziennikarską redagując na Woli „Dziennik Warszawski”, „Żołnierza” oraz „Głos Starego Miasta”. W czasie okupacji Hrabyk w głównej mierze publikuje artykuły związane z bieżącą polityką, historią i geopolityką Polski¹⁵.

Po upadku Powstania Warszawskiego udał się do Krakowa, gdzie starał się reaktywować „Przegląd Polityczny” jednak z niepowodzeniem. Po kilku miesiącach udał się do Niemiec, gdzie został skierowany do pracy w fabryce gumy w Grasleben. Również tu Hrabyk podjął działalność dziennikarską. W Ludwigsburgu w latach 1945-1946 redagował tygodnik „Polska”, w którym omawiał sytuację polityczną na arenie europejskiej. Podczas

¹³ Związek Młodych Narodowców – powstała w 1932 roku organizacja z inicjatywy członków Ruchu Młodych OWP. Jej głównym celem było doprowadzenie do syntezy między narodowcami, a pilsudczykami. Od grudnia 1937 Ruch Narodowo-Państwowy.

¹⁴ Polska Akademia Nauk [dalej PAU], sygn.7785, *Biografia Klaudiusza Hrabyka*, t.2, k.273.

¹⁵ Tamże, k.275.

pobytu w Niemczech Hrabyk pełnił funkcję prezesa Syndykatu Dziennikarzy Polskich na terenie byłej Rzeszy. W połowie 1946 roku dziennikarz przeniósł się do Frankfurtu nad Menem, gdzie przez 2 lata redagował „Kronikę” oraz wydawał „Agencję Polską w Niemczech”. W tym okresie Hrabyk podjął również współpracę z czasopismami „Orzeł Biały”, „Panorama” oraz z paryską „Kulturą” [Dzuda i Hrabyk, 2015 s. 178].

6. Okres emigracji w Stanach Zjednoczonych

W sierpniu 1949 roku Hrabyk emigrował do Stanów Zjednoczonych rozpoczynając nowy etap w swojej działalności dziennikarskiej. Początkowo dziennikarz mieszkał w Miami, a później w Nowym Jorku. Już od samego początku rozpoczął swoją działalność angażując się w działania Koła Żołnierzy Armii Krajowej, gdzie objął funkcję prezesa w latach 1950-1951. Podejmuje również współpracę z Komitetem Narodowym Amerykanów Polskiego Pochodzenia, a także z byłym ministrem Henrykiem Floyar-Rajchmanem¹⁶ oraz z ambasadorem Juliuszem Łukasiewiczem¹⁷. W grudniu 1951 roku Hrabyk został powołany przez prezydenta Augusta Zalewskiego do Rady Narodowej z ramienia Ligi Niepodległości Polskiej¹⁸.

Po za działalnością polityczno-społeczną Hrabyk rozwija swoją działalność publicystyczną. W roku 1949 zostaje stałym publicystą nowojorskiego czasopisma „Nowy Świat”, a w latach 1951-1953 został redaktorem „Sprawy Polskiej” w Nowym Jorku. Ponad to dziennikarz jest stałym publicystą w emigracyjnych periodykach m.in. w londyńskim „Życiu” oraz „Wiadomościach”. W swojej publicystyce komentuje życie polityczne na emigracji, komentuje sytuację Polskę, a także zaangażował się w kwestie aktu zjednoczenia na emigracji zaprezentowanego przez gen. Sosnkowskiego. W 1954 roku wydaje broszurę *List legalisty na ręce prof. Adama Pragiera*, w którym wdaje się w polemikę z Adamem Pragierem (który występował pod pseudonimem Jan Andrzej Kostka). W liście publicysta bronił aktu zjednoczenia i jej autora, twierdząc że jest to jedyny sposób na zjednoczenie emigracji¹⁹.

Punktem zwrotnym w karierze dziennikarskiej był rok 1957, w którym Hrabyk wydał książkę *Kraj i emigracja*. W swoim dziele zmienia poglądy i zaczyna wzywać, aby polonia wspierała nowy system rządów w kraju. Od tego momentu dziennikarz odbył dwie podróże do kraju. Również w tym okresie zostaje redaktorem Agencji Informacji Ciekawych w Stanach przeznaczonych dla prasy polonijnej, a także redaguje Agencję Polską (1957-1959). Pod koniec 1957 rozpoczyna współpracę jako korespondent z prasą krajową m.in. z „Kurierem Polskim”, „Przeglądem Kulturalny” i „Nową Kulturą”. We wrześniu 1959 roku opuszcza Stany Zjednoczone i powraca do Polski na stałe [Dzuda i Hrabyk, 2015 s. 179].

¹⁶ Henryk Floyar-Rajchman – (1893-1951) polski polityk, dyplomata, wiceminister oraz minister przemysłu i handlu. Był współorganizatorem Komitetu Narodowego Amerykanów Polskiego Pochodzenia oraz Instytutu Józefa Piłsudskiego w Stanach Zjednoczonych.

¹⁷ Juliusz Łukasiewicz – (1982-1951) polski dyplomata i ambasador. Po wojnie był prezesem Ligi Niepodległej Polski, a także Instytutu Badania Spraw Międzynarodowych w Londynie.

¹⁸ ZNIO, 16310/II, *Papiery osobiste Klaudiusza Hrabyka*, t.1, k.140.

¹⁹ PAU, dz. cyt., k. 273-274.

7. Okres działalności w PRLu

Tuż po powrocie Hrabyk został redaktorem naczelnym Krajowej Agencji Informacyjnej, którą kierował do 1970 roku. W latach 1960-1966 jest korespondentem w czasopiśmie szwajcarskim „Znak”, gdzie występuje pod pseudonimem Józef Latoszek, Stefan Mereżka. Wraz z powrotem do kraju dziennikarz oddał swoje pióro władzą komunistycznym i zmienił swoje podejście do emigracji. W swoich książkach *Podwójne życie Jerzego Giedrojcia* oraz *Dzieje grzechu Stanisława Mikołajczyka*, dziennikarz wytykał błędy i zaniedbania polską polityką emigracyjną. W publikowanych artykułach pojawiało się dużo krytyki nie tylko do emigracji ale również do przedwojennych ugrupowań politycznych. W tym okresie pojął także współpracę z „Nasz Znak”, „Kronika”, „Życie Warszawy”. W zagranicznej prasie dziennikarz wdawał się w polemiki z emigracyjnymi publicystami broniąc nowego systemu i wykazując, że przyszłość Polski zależy od przyjaznych relacji ze Związkiem Radzieckim²⁰.

W roku 1970 Hrabyk przechodzi na emeryturę jednak nie rezygnuje z dziennikarskiego życia. Wydaje wówczas dwie książki *Problem rosyjski w polityce endeckiej* oraz *Emigracyjna Rada Jedności Narodowej*. W wolnym już czasie spisuje swoje wspomnienia z lat 1902-1959 w książce *Po drugiej stronie barykady – spowiedź z klęski*, które w całości złożył w archiwum Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. W roku 1982 władze komunistyczne nadały Hrabykowi Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski, jednak on go nie przyjął. 26 grudnia 1989 roku Klaudiusz Hrabyk zmarł w Warszawie. Za swoją działalność wojskową został odznaczony Krzyżem Powstańczym, Pamiątkowym Medalem Wojny 1918-1919 [Dzuda i Hrabyk, 2015 s. 180].

Bibliografia:

1. „Almanach Sądeckich”, nr 3(8), Nowy Sącz 1993,
2. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, sygn.akc.74/92, t.1.
3. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 16310/II, *Papiery osobiste Klaudiusza Hrabyka*, t.1.
4. Polska Akademia Umiejętności, sygn.7785, *Biografia Klaudiusza Hrabyka*, t.2.
5. Łapot M, *Szkoła Ludowa im. Tadeusza Czackiego we Lwowie (1879-1914) – nowy rozdział w dziejach edukacji Żydów lwowskich*, [w:] *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie*, Częstochowa 2014.
6. Dziuda K, *Klaudiusz Hrabyk* [w:] *Leksykon piłsudczykowski, słownik biograficzny A-L*, t.1, pod red. J.H. Szlachetko, K. Dziudy, K. Piskały, Gdańsk 2015.
7. Hrabyk K, *Wspomnienia* [w:] „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1969, t.8, nr 3.
8. Hrabyk K, *Wspomnienia: część II* [w:] „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1970, t.9, nr 3.
9. Hrabyk K, *Wspomnienia: część III* [w:] „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1970, t.9, nr 3
10. Hrabyk K, *Wspomnienia: część IV* [w:] „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1971, t.10, nr 1.

²⁰ PAU, dz. cyt., k.275.

11. Hrabyk K, *Wspomnienia; część V* [w:] „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1971, t.10, nr 2.

5. CECHY CHARAKTERYSTYCZNE LITEWSKIEGO ODRODZENIA NARODOWEGO. ZARYS PROBLEMATYKI

Patrycja Kudzin

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Wydział Historyczny

E-mail: patrycja.kudzin@wp.pl

1. Wstęp

Rozważania dotyczące litewskiego odrodzenia narodowego rozpocząć należy od pojęcia „naród”. Jest to trwała, świadoma swej odrębności narodowej, klasowo-warstwowa wspólnota ludzi, powstała na gruncie wspólnoty języka, terytorium, życia ekonomicznego i kultury. Narodowość natomiast jest to określenie stosowane głównie dla określenia zespołu cech charakterystycznych dla danego narodu, a także mniejszości narodowych [Ochmański, 1965, s. 14-15].

W naukach socjologicznych i politycznych przyjmuje się najczęściej, że nowoczesne narody w Europie uformowały się w XIX wieku, a początek przemian w światopoglądzie społeczeństw i narodów datowany jest na okres rewolucji francuskiej z 1789 roku. Proces formowania się narodów był jednak złożony, dzielony jest on (m.in. przez Juliusza Bardacha) na kilka etapów. Pierwszy z nich stanowi etnos (plemię bądź związek pokrewnych plemion), którego cechą charakterystyczną jest tradycja pochodzenia od wspólnego przodka. Etnos określany jest poprzez wspólnotę języka, terytorium, kultu czy obyczajów. Wczesnośredniowieczne narody uformowane na bazie etnicznej przekształciły się następnie w narody feudalne, z których wyodrębnić się miały narody polityczne składające się z grup i warstw uprzywilejowanych uczestniczących we władzy i odróżniające się od reszty społeczeństwa pozostającego poza sferą życia politycznego. Należy tutaj zwrócić uwagę na fakt, że u podstaw powstania narodu politycznego leżało zróżnicowanie społeczne, przykładem są tu Polska i Litwa, gdzie warstwą uprzywilejowaną była tylko szlachta. W przypadku tzw. „narodów niehistorycznych” (pojęcie to możemy zdefiniować jako społeczności, które zaniknęły albo nie posiadały swojej reprezentacji na tle kulturotwórczych narodów europejskich w okresie, kiedy tylko klasa panująca i warstwa oświecona były nosicielami kultury narodowej) proces kształtowania się świadomości narodowej rozpoczynał się od bardzo niskiego poziomu, przykładem są Białorusini, którzy nie potrafiąc odnaleźć dla siebie nazwy określali się początkowo jako Litwini. Te narody powstały głównie na bazie chłopstwa posiadającego wspólny język, religię przodków, obyczaje, przywiązanie do ziemi rodzinnej czy świadomość etnicznej wspólnoty. W Europie Środkowo-Wschodniej nacje ukształtowały się jako narody etniczno-kulturowe, co jest przyczyną antagonizmów czy konfliktów z mniejszościami zamieszkującymi niepodległe już państwa [Chlebowczyk, 1983, s. 3-11, 22; Bardach, 1993, s. 5].

Z pojęciem narodu wiąże się jeszcze określenie procesu narodotwórczego, które w tym przypadku będzie oznaczać tworzenie się narodu, mobilizację określonej grupy, głównie do obrony jej interesów. Wyróżnianych jest kilka czynników, które wpływają na procesy narodotwórcze. Jednym z nich jest poziom rozwoju cywilizacyjnego kraju, z którym to

określeniem utożsamia się szeroko pojęte możliwości komunikacyjne, poziom alfabetyzacji, poziom urbanizacji, natężenie ruchliwości społecznej, poziom rozwoju ekonomicznego, czy kształt struktury społecznej. Kolejnym ważnym czynnikiem jest zespół cech kulturowych kraju czy grupy ludzi, wśród których wskazuje się na odrębny język, kulturę etniczną albo tradycję. Istotne są również uwarunkowania o charakterze państwowo-politycznym, ustrojowym czy instytucjonalnym. W odniesieniu do powstawania narodów warto jeszcze zwrócić uwagę na badania Józefa Chlebowczyka, który proces narodotwórczy podzielił na dwie fazy. Pierwszą z nich jest faza językowo-kulturalna, podczas której nastąpiła emancypacja, integracja oraz unifikacja grup językowo-etnicznych w Europie Środkowo-Wschodniej, w wyniku czego wyłoniła się narodowość. Następnym stadium była faza polityczna, kiedy to skryształizowała się świadomość historyczna oraz dalsze kształtowanie się odrębności i tożsamości narodowej [Chlebowczyk, 1983, s. 38-56; Radzik, 2012, s. 38-39].

Od XIX wieku trwały spory dotyczące kryteriów przynależności do danej grupy etniczno-narodowej. Toczyły się one również w okresie międzywojennym, kiedy wyróżniano dwie podstawowe koncepcje przynależności do konkretnej nacji. Pierwszą z nich była myśl obiektywna, zgodnie z którą o przynależności do danej grupy etnicznej decydują czynniki, na które dana osoba nie ma wpływu, tj. pochodzenie, wychowanie w określonym duchu narodowym czy wychowanie w danym kręgu kulturowym. Jej przeciwieństwem jest natomiast podejście subiektywne, według którego o przynależności do grupy etnicznej decyduje zainteresowana osoba. Współcześnie według kryteriów przyjętych przez ONZ decydujące jest samookreślenie narodowe danej osoby. Pod pojęciem narodu będziemy więc rozumieć pewną grupę ludzi, którzy charakteryzują się poczuciem przynależności do określonej wspólnoty [Kruczkowski, 2004, s. 179; Naród, [w:] Encyklopedia PWN, <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/narod;3945889.html> (1 VI 2020)].

Rozwój świadomości narodowej wśród niektórych nacji, który można zaobserwować w XIX i na początku XX wieku, doprowadził do walki o powstawanie kolejnych państw. Usankcjonowane to było właśnie poczuciem jeszcze nie całkiem zdefiniowanej odrębności narodowej, poczuciem przynależności do pewnej określonej grupy. Od stopnia, w jakim rozwinięta była świadomość kreacji określonego narodu, zależała zaciętość tych walk, żądania społeczeństwa oraz w pewnym stopniu ich efekt. Na obszarze Europy Środkowo-Wschodniej doprowadziły one do powstania państw narodowych.

2. Materiał i metody

Celem artykułu jest wskazanie charakterystycznych cech litewskiego odrodzenia narodowego. W tym celu analizie badawczej poddane zostały m.in. wybrane artykuły prasowe z początku XX wieku.

3. Wyniki i dyskusja

Przechodząc do odrodzenia narodowego Litwy należy zauważyć, że świadomość narodowa Litwinów na przełomie XVIII/XIX wieku była słabo rozwinięta, a działacze litewskiego ruchu narodowego w głoszonych przez siebie poglądach nawiązywali głównie do państwa średniowiecznego, Wielkiego Księstwa Litewskiego. W połowie XIX wieku Litwini nie posiadali jeszcze instytucji narodowych, za pierwsze elementy litewskiego ruchu narodowego można uznać rozpoczęcie wydawania w 1862 roku rękopiśmiennej gazety

litewskiej, do druku w języku litewskim przygotowana też została „Geografia Litwy”. Korzeni litewskiego ruchu narodowego można się doszukiwać w litewskim ruchu kulturalnym szerzącym się od lat 80. XIX wieku, głównie na Żmudzi, a który na przełomie XIX i XX wieku stał się ruchem politycznym sięgającym do Wilna i Wileńszczyzny. Na początku XX wieku można w nim już było wyodrębnić trzy nurty: narodowo-demokratyczny, klerykalny oraz socjalistyczno-demokratyczny. Na początku XX wieku historię litewskiego odrodzenia narodowego podzielono na trzy okresy. Pierwszy z nich miał przypadać na lata 1883-1886, nazwany został młodzieńczym stadium odrodzenia narodowego, drugi miał mieć miejsce w latach 1887-1895 i był czasem rozszczepiania się ruchu na dwa kierunki (prademokratyczny oraz klerykalno-narodowy), natomiast w trzecim obejmującym lata 1895-1904 następowało różnicowanie się kierunków i stronnictw [(b. a), Stosunki polsko-litewskie, Kurjer Litewski 227(328)/1906, s. 1-2; Eberhardt, 1997, s. 21; Hroch, 2014, s. 455; Sawicki, 1998, s. 129; Hroch, 2003, s. 35; Fajnhauz, 1999, s. 100-101].

Jednym z istotnych i charakterystycznych elementów litewskiego odrodzenia narodowego było skierowanie się jego działaczy głównie przeciwko dominacji kultury polskiej, choć korzenie litewskiego ruchu narodowego nie miały antypolskiego charakteru. Na przełomie XIX i XX wieku wśród litewskiej inteligencji pojawiała się coraz większa niechęć wobec Polaków, stosunki między obiema nacjami stawały się coraz bardziej napięte. W miarę rozwoju narodowego ruchu litewskiego pomiędzy Polakami a pozostałymi mieszkańcami ziem litewsko-białoruskich zaczęły pojawiać się spory dotyczące przyszłości tego terytorium. Konflikt dotyczył m.in. ziem uznawanych przez stronę litewską za integralnie przynależne do Litwy etnograficznej, jego elementem była też kwestia Wilna stanowiącego od połowy XIX wieku główny ośrodek trzech kultur narodowych: polskiej, litewskiej i białoruskiej. Nasilanie się litewsko-polskiego antagonizmu dotyczącego życia kulturalnego, religijnego i gospodarczego było stałym elementem rozwoju litewskiego ruchu odrodzeniowego. Pierwsze myśli dotyczące rozdziału między kulturą polską a litewską i stosunku do tożsamości narodowej zaczęły się na Litwie rysować po upadku powstania styczniowego, a dokładnie w latach siedemdziesiątych, a proces zapoczątkowała grupa osób skupionych wokół czasopisma „Aušra”. Konflikt litewsko-polski miał również podłoże klasowe ze względu na fakt, że litewskiemu włościanowi Polak kojarzył się głównie z ziemianinem-szlachcicem. Wpływ na ten stan rzeczy miał fakt, że w społeczeństwie litewskim jeszcze w 1914 roku nie było wyodrębnionej szlachty jako odrębnego stanu, nieliczne było również litewskie mieszczaństwo, to włościanie oraz proletariatus stanowili większość ludności litewskiej [(M. R.), Ugoda, Przegląd Wileński 1-2/1914, s. 2-5; M. Römer, Dobrze w złem, Przegląd Wileński 39-40/1912, s. 1-4; Eberhardt, 1996, s. 33; Bardach, 1988, s. 195; Pawełko-Czajka, 2013, s. 15; Łossowski, 1975, s. 120; Ochmański, 1990, s. 241; Łaniec, 1997, s. 156; Waldenberg, 1992, s. 121; Hroch, 2003, s. 36; Jurkiewicz, 1983, s. 78-79].

Znaczące miejsce w stosunkach polsko-litewskich, a konkretniej podczas konfrontacji polskich i litewskich wizji odrodzonego państwa, zajmują wysiłki litewskie zmierzające do zapobiegania procesowi kurczenia się strefy zasięgu języka litewskiego. W tym miejscu należy zaznaczyć, że język stanowi jeden z ważniejszych czynników narodotwórczych. Działania litewskie przejawiały się próbami zastąpienia w kościele języka polskiego poprzez właśnie język litewski. Ludność posługująca się językiem litewskim do połowy XIX wieku

składała się w większości z ludności wiejskiej o nieskrystalizowanym poczuciu narodowościowym. Wśród Litwinów panowało też przekonanie o wynaradawianiu ich przez Polaków. Kwestia ta była bardzo ważna dla ludności litewskiej, ponieważ wcześniej kościół katolicki był narzędziem polonizacji Polaków. Na początku XX wieku na rozwój języka litewskiego położony został szczególny nacisk, o czym można przeczytać chociażby w „Kurjerze Litewskim” z 1905 roku: „Vilninaus Žinios propaguje stale emancypację litewskiego języka z pod wpływu polskiego” [(b.a.), Z prasy litewskiej, Kurjer Litewski 1/1905, s. 4], tutaj autor jednak zaznaczył, że nie ma to form ostrych. Do tej kwestii zresztą kilkakrotnie jeszcze powracano, np. we wspomnianym właśnie „Kurjerze Litewskim”. Nie tylko język był narzędziem, poprzez które starano się rozwinąć ruch litewski, silny nacisk położono również na kwestię narodowości księży w kościołach, gdzie żądano, aby proboszczowie i kapelani byli Litwinami [J. Ostróg-Sadowski, Żądania Litwinów, Kurjer Litewski 8/1905, s. 1; (Sierpień), Stosunki polsko-litewskie, Kurjer Litewski 174(275)/1906, s. 1; (b. a), Z prasy litewskiej, Kurjer Litewski 1/1905, s. 4; (b. a), Żądania Litwinów, Kurjer Litewski 25(126)/1906, s. 2; Eberhardt, 1997, s. 21; Ochmański, 1990, s. 241]. Obok wrogiej postawy społeczności litewskiej na ziemiach litewsko-białoruskich istniały także nastawienia przeciwne. Przykładem jest tutaj jest artykuł w „Kurjerze Litewskim”, którego autor zdecydowanie przeciwstawiał się poglądom o wypieraniu języka litewskiego przez polski: „nikt z Polaków nie tylko nie zabrania nam Litwinom, rozwijania języka swego i literatury” [G. Paszkiewicz, Jeszcze wyjaśnienie, Kurjer Litewski 60/1905, s. 1-2].

W 1883 roku w Ragnecie w Prusach Wschodnich rozpoczęto wydawanie pisma „Aušra” („Zorza”, „Jutrzenka”), które to zapoczątkowało litewski ruch narodowy. Było ono drukowane czcionkami litewskimi i wywarło ogromny wpływ na inteligencję litewską, autorzy jego artykułów inspirowali również budowanie i utrwalanie litewskiej świadomości narodowej. W piśmie nie wysuwano jeszcze idei pełnej niepodległości Litwy, jego dziennikarze jednak stali się kreatorami odrodzenia świadomości narodowej Litwinów. Redaktor „Aušry”, Zygmunt Stoberski, stawiał sobie za cel przede wszystkim pobudzenie litewskiego ducha narodowego, na dalszy plan odsunął natomiast potrzeby życia społecznego i gospodarczego, we wstępie do numeru pierwszego ubolewał nad uciśnieniem ludności litewskiej. Następne gazety, w których propagowano tradycje litewskie, pojawiły się w Tylży, a były to „Varpas” („Dzwon”) oraz „Žemaičių ir Lietuvos Apžvalga” („Przegląd żmudzki i litewski”). Redaktorzy obu pism żądali od Polaków, aby uznali odrębność narodową Litwinów i ich prawo do samodzielnego kierowania swoim losem. Dziennikarze „Varpasa” stawiali sobie przy tym za cel wdrożenie narodowego sposobu myślenia, wskazanie społeczeństwu dróg odrodzenia, poprawy duchowego i materialnego bytu Litwinów oraz zaszczepienie wiary we własne siły. W 1887 roku zaczęło się ukazywać jeszcze czasopismo „Sviesa” („Światło”). Ta gazeta miała chrześcijański charakter, pisano w niej o sprawach gospodarczych, zwalczała zjawiska wynaradawiania się i broniła litewskiej idei narodowej, upadła jednak w 1890 roku. Kolejne pismo, „Apžvalga” („Przegląd”), było wydawane w Tylży w latach 1889-1896, a wspierano w nim kulturę litewską razem z religią katolicką [Łossowski, 2001, s. 21-29; Eberhardt, 1997, s. 21-22].

Późniejszych fundamentów przy wysuwaniu konkretnych ideologii narodowych czy propozycji wyglądu przyszłego państwa przedstawianych przez mieszkańców Litwy szukać należy w różnych postawach społeczeństwa, nie tylko litewskiego. Społeczeństwo

historycznie litewskie, a kulturowo polska szlachta ziemiańska oraz spolonizowane katolickie środowiska drobnoszlacheckie i chłopskie, na przełomie XIX i XX wieku charakteryzowało się kilkoma różnymi poglądami. Pierwszy z nich to podejście tradycjonalistyczne, które łączyło świadomość historycznej przynależności do szlachty Wielkiego Księstwa Litewskiego z kulturalną polskością oraz z autorytatywnym stosunkiem litewskich czy białoruskich chłopów do odmiennych kulturowo polskojęzycznych panów. Kolejna jest postawa łącząca polską świadomość narodową z uznaniem prawa do istnienia, a w określonych środowiskach również do równorzędności, innych narodowości zamieszkających na ziemiach byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego. Istniało jeszcze trzecie stanowisko, nacjonalistyczne, które opierało się na koncepcji dominacji społeczności polskiej. Należy tutaj jeszcze zwrócić uwagę na grupę, która od 1905 roku funkcjonowała pod nazwą krajowców. Uważali oni, że Polacy powinni przyczynić się do rozwoju innych współżyjących na terytorium byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego narodów, uznawali oni prawo Litwinów i Białorusinów do samostanowienia, akcentowali jednak mocno postulat niepodzielności i jedności Litwy historycznej [Bardach, 1988, s. 212-218]. Przez długi zresztą okres Polacy nie potrafili odnieść się do rozwijającego się narodowego ruchu litewskiego, mieli problem z wypracowaniem wobec niego stanowiska, a w ich poglądach nadal dominowało wyobrażenie o jedności litewsko-polskiej. To, jak litewskie dążenia odbierali Polacy, bardzo dobrze określa wypowiedź Ludwika Abramowicza w artykule „Dwie drogi” z 1912 roku: „Litwa i Białoruś, będące dopiero w stadium budzenia się krystalizowania myśli politycznej – nie potrafiły nadać swym aspiracjom określonego wyrazu” [L. Abramowicz, Dwie drogi, Przegląd Wileński 5/1912, s. 1]. Oczywiście istniała też wśród Polaków grupa ludzi nawołujących do porozumienia z Litwinami i akceptujących nową sytuację, przykładem jest postać Henryka Gierszyńskiego [Łossowski, 1985, s. 21-35].

Na przełomie XIX i XX wieku rozpoczął się proces tworzenia partii politycznych, które zaczęły po jakimś czasie wysuwać konkretne postulaty dotyczące przyszłego państwa litewskiego. Pod koniec XIX wieku Litwini zainicjowali zakładanie własnych partii socjalistycznych, i tu można wymienić Litewską Partię Socjaldemokratyczną łączącą program społeczny z niepodległościowym. Początkowo ugrupowania te głosiły hasła autonomii kulturalnej, następnie propagowały postulaty uzyskania autonomii politycznej. Wśród inteligencji litewskiej zaczęły się rozwijać dwa odłamy polityczne, demokratyczny oraz socjalistyczny, ten drugi był reprezentowany n.p.: przez utworzoną w 1896 roku Litewską Socjalną Demokrację (LSD). Program LPSD, partii reprezentującej nurt socjaldemokratyczny, zawierał postulaty utworzenia samodzielnej rzeczpospolitej demokratycznej złożonej na zasadzie wolnej federacji z Litwy, Polski, Łotwy, Białej Rusi i Ukrainy, związek ten miał się opierać na wspólnym interesie klasy robotniczej i walce z uciskiem, odcinając się zarazem od stosowania metod terrorystycznych. W 1902 roku utworzona została Litewska Partia Demokratyczna, a jej najważniejszymi postulatami były praca na rzecz rozwoju kultury litewskiej oraz doprowadzenie do niezależności politycznej i narodowej Litwy. W 1904 roku powstała Partia Litewskich Chrześcijańskich Demokratów, która miała charakter klerykalny, a podstawę jej działalności stanowiła encyklika papieża Leona XIII „Rerum Novarum”. Jej członkowie propagowali rozwój litewskiego patriotyzmu, lituanizację Kościoła katolickiego i ograniczenie dominujących w nim polskich wpływów oraz obronę przed prawosławiem. Zjednoczenie Litwinów Demokratów Chrześcijan w swoim

programie z 1905 roku głosiło postulat autonomii dla Litwy etnicznej obejmującej ziemie guberni kowieńskiej, częściowo grodzieńskiej, kurlandzkiej, suwalskiej oraz wileńskiej z Wilnem. W 1906 roku pojawił się przekształcony program LSPD, w którym domagano się przekształcenia państwa rosyjskiego w republikę demokratyczną opartą na rzeczywistej władzy ludu oraz przyznania autonomii politycznej dla Litwy etnograficznej. O wysunięciu przez Grupę Litewską Demokratyczną postulatu żądania autonomii Litwy z sejmem w Wilnie można też przeczytać w „Kurjerze Litewskim” z początku 1906 roku [(b. a), Autonomia Litwy, Kurjer Litewski 98(199)/1906, s. 1; Michaluk, 2010, s. 91-94; Eberhardt, 1997, s. 22, 101-102].

W 1905 roku w Wilnie miał miejsce kongres narodowy, na którym zebrani popularyzowali ideę narodową i myśl o wspólnocie narodowej. Wysunięte zostały postulaty autonomii dla Litwy i powołania Sejmu Krajowego w Wilnie. W rezolucji Kongresu stwierdzono, że: „Litwa autonomiczna ma być złożona z obecnej Litwy etnograficznej, jako jądra, oraz z tych przyległości, które do niej ciążą ze względów ekonomicznych, kulturalnych, narodowych albo innych” [L. Abramowicz, Litwa, Kurjer Litewski 28/1908, s. 2]. Na początku listopada 1905 roku narodowi demokraci litewscy skierowali też do premiera Sergiusza Witte memoriał, w którym wskazane zostały terytoria uznane za etnograficznie litewskie, żądano w nim też autonomii z sejmem prawodawczym w Wilnie oraz dostępu dla Litwinów etnicznych i innych narodów na Litwie do urzędów publicznych i rządowych. W 1912 roku przez jednego z działaczy litewskich, J. Gabrysa, utworzone zostało jeszcze stowarzyszenie „Związek narodowości”. W programie związku jako cel wyszczególnione zostało: „pośredniczyć w poznaniu się różnych nieznanych sobie narodowości, starając się budzić w nich świadomość potrzeby wzajemnej federacji, by tym sposobem zapewnić autonomję dla każdej z nich” [W. Kiślańska, Związek narodowości, Przegląd Wileński 28/1912, s. 6; Michaluk, 2010, s. 102; Wasilewski, 1925, s. 102-103].

Ważnym momentem dla litewskiego ruchu odrodzeniowego był wybuch I wojny światowej, kiedy pojawiły się konkretne postulaty i żądania. Podczas posiedzenia Dumy delegacja litewska 8 VIII 1914 roku wygłosiła deklarację, w której oświadczyła, że stoi całkowicie po stronie rosyjskiej i widzi swoją przyszłość w granicach imperium rosyjskiego [Eberhardt, 1997, s. 81]. Litwini przebywający w Ameryce na swym sejmie, który odbył się 21/22 IX 1914 roku, ogłosili rezolucję stojącą na stanowisku związku państwowego z Rosją, domagając się jedynie autonomii: „1) Żądać dla Litwy etnograficznej autonomii możliwie szerokiej, pojmując zasadę etnograficzną dostatecznie szeroko t.j. jako obejmującą nie tylko język, lecz również zwyczaje, obyczaje i tradycje. Litwa mniejsza czyli pruska powinna być połączona z Litwą większą” [Ważniejsze uchwały Sejmu litewskiego w Chicago z dn. 21 i 22 września 1914 r., [w:] L. Abramowicz, Litwa podczas wojny: zbiór dokumentów, uchwał, odezw, itp., Wydawnictwo Departamentu Spraw Politycznych, Warszawa 1918, s. 97].

W 1917 roku została utworzona Narodowa Rada Litewska, która zorganizowała w Piotrogradzie zgromadzenie nazwane Sejmem Litewskim. Jej działacze prawicowi opowiedzieli się za całkowitym oderwaniem od Rosji i utworzeniem niepodległego państwa litewskiego. Lewicowi działacze natomiast przyszłość Litwy widzieli w demokratycznej Rosji utworzonej ze sfederowanych państw albo obszarów autonomicznych. W tym samym roku konferencja litewska w Wilnie podjęła uchwałę o konieczności utworzenia demokratycznej Litwy, której terytorium miało być zgodne z litewskim obszarem etnicznym, a przebieg

granic umożliwiać rozwój gospodarczy państwa, wyłoniona też została Rada Litewska, Taryba (Litewska Rada Państwowa) [Michaluk, 2010, s. 158-159].

4. Podsumowanie

11 XII 1917 roku Taryba proklamowała „wznowienie niepodległego państwa litewskiego ze stolicą Wilnem i rozwiązanie wszelkich państwowych połączeń, jakie istniały pomiędzy nim a innymi narodami” [Oświadczenie Litewskiej Rady Krajowej z d. 11.XII.1917, [w:] L. Abramowicz, Litwa podczas wojny: zbiór dokumentów, uchwał, odezw, itp., Wydawnictwo Departamentu Spraw Politycznych, Warszawa 1918, s. 117]. 16 II 1918 roku jej członkowie uchwalili deklarację niepodległościową, w której była mowa o odbudowie niepodległej Litwy ze stolicą w Wilnie, opartej na zasadach demokratycznych, a także o zerwaniu wszystkich więzów łączących w przeszłości Litwę z innymi narodami, czyli powielająca zasadę odłączenia się od innych nacji. 11 XI 1918 roku powołany został litewski rząd. W styczniu 1919 roku, podczas konferencji pokojowej w Paryżu kończącej I wojnę światową, litewska delegacja dążyła do dopuszczenia jej jako uczestnika zgromadzenia. Litwini postulowali uznanie własnego państwa oraz okazanie pomocy w walce z bolszewikami. Państwa Ententy stwierdziły wtedy, że na terenie Litwy z ich rozkazu stacjonują wojska niemieckie, USA proponowały niepodzielność terytorium Rosji, natomiast Francja głosiła, że niezbędne jest też uwzględnienie interesów Polski. Wśród państw Ententy, pierwszym, które uznało niepodległość Litwy, była Wielka Brytania 15 II 1919 roku. 11 IX 1920 roku została uznana przez Francję, a w latach 1920-1922 przez większość państwa europejskich [Kiaupa, <http://www.iesw.lublin.pl/projekty/pliki/IESW-121-02-10pl.pdf>, (2 VI 2020), s. 1-6; Brzozowski 1989, s. 227; Eberhardt 1997, s. 88].

Litewski ruch narodowy tworzony był niemal od podstaw przez jego działaczy. Jego pierwsze elementy pojawiły się w XIX wieku, a tempa nabrał na początku XX wieku, przy czym przełomowym momentem był dla Litwinów okres I wojny światowej. W wyniku starań działaczy litewskiego ruchu narodowego udało się stworzyć niepodległe państwo.

Bibliografia:

1. Oświadczenie Litewskiej Rady Krajowej z d. 11.XII.1917, [w:] L. Abramowicz, Litwa podczas wojny: zbiór dokumentów, uchwał, odezw, itp., Wydawnictwo Departamentu Spraw Politycznych, Warszawa 1918, s. 117.
2. Ważniejsze uchwały Sejmu litewskiego w Chicago z dn. 21 i 22 września 1914 r., [w:] L. Abramowicz, Litwa podczas wojny: zbiór dokumentów, uchwał, odezw, itp., Wydawnictwo Departamentu Spraw Politycznych, Warszawa 1918, s. 97-98.
3. Abramowicz L., Dwie drogi, Przegląd Wileński 5/1912, s. 1.
4. Abramowicz L., Litwa, Kurjer Litewski 28/1908, s. 2.
5. Kiślańska W., Związek narodowości, Przegląd Wileński 28/1912, s. 6.
6. Ostróg-Sadowski J., Żądania Litwinów, Kurjer Litewski 8/1905, s. 1.
7. Paszkiewicz G., Jeszcze wyjaśnienie, Kurjer Litewski 60/1905, s. 1-2.
8. Römer M., Dobrze w złem, Przegląd Wileński 39-40/1912, s. 1-4.
9. [Sierpień], Stosunki polsko-litewskie, Kurjer Litewski 174(275)/1906, s. 1.
10. [b. a], Autonomia Litwy, Kurjer Litewski 98(199)/1906, s. 1.
11. [b. a], Stosunki polsko-litewskie, Kurjer Litewski 227(328)/1906, s. 1-2.

12. [b. a], Z prasy litewskiej, Kurjer Litewski 1/1905, s. 4.
13. [b. a], Żądania Litwinów, Kurjer Litewski 25(126)/1906, s. 2.
14. [M. R.], Ugoda, Przegląd Wileński 1-2/1914, s. 2-5.
15. Naród, [w:] Encyklopedia PWN, <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/narod;3945889.html>, [1 VI 2020].
16. Bardach J. (1993). Od narodu politycznego do narodu etnicznego w Europie Środkowo-Wschodniej, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
17. Bardach J. (1988). O dawnej i niedawnej Litwie, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
18. Brzozowski Z.S. (1989). Litwa-Wilno 1910-1945, Warszawa: Wydawnictwo Grup Oporu „Solidarni”.
19. Chlebowczyk J. (1983). O prawie bytu małych i młodych narodów: kwestia narodowa i procesy narodotwórcze we wschodniej Europie Środkowej w dobie kapitalizmu (od schyłku XVIII do początków XX w.), Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
20. Eberhardt P. (1996). Między Rosją a Niemcami: przemiany narodowościowe w Europie Środkowo-Wschodniej w XX wieku, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
21. Eberhardt P. (1997). Przemiany narodowościowe na Litwie, Warszawa: Wyd. Przegląd Wschodni.
22. Fajnhauz D. (1999). 1863: Litwa i Białoruś, Warszawa: „Neriton”: Instytut Historii PAN.
23. Hroch M. (2014). National formation of small nations: the example of Lithuania, Przegląd Wschodni, 13, 2(50), 449-462.
24. Hroch M. (2003). Małe narody Europy: perspektywa historyczna, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
25. Jurkiewicz J. (1983). Rozwój polskiej myśli politycznej na Litwie i Białorusi w latach 1905-1922, Poznań: UAM.
26. Kiaupa Z. Litwa w dwudziestym wieku. Republika Litewska w latach 1918-1940, IESW. Projekt: Historia a teraźniejszość. Dziedzictwo Rzeczypospolitej obojga Narodów a aktualne stosunki polsko-litewskie, <http://www.iesw.lublin.pl/projekty/pliki/IESW-121-02-10pl.pdf> [2 VI 2020].
27. Kruczkowski T. (2004). Polityka narodowościowa, [w:] B.J. Albin, W. Baluk (red.), Białoruś. Praca zbiorowa (s. 179-212). Wrocław: „Arboretum”: Instytut Studiów Międzynarodowych. Wydział Nauk Społecznych Uniwersytetu Wrocławskiego.
28. Łaniec S. (1997). Białoruś w drugiej połowie XIX stulecia, Olsztyn: Wyższa Szkoła Pedagogiczna.
29. Łossowski P. (1975). Litewski ruch narodowy w polskiej myśli politycznej (1883-1914), [w:] J.S. Miś (red.). Polska i jej sąsiedzi: polska myśl polityczna XIX i XX wieku, t. 1, Praca zbiorowa (s. 119-157). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
30. Łossowski P. (2001). Po tej i tamtej stronie Niemna: stosunki polsko-litewskie 1883-1939, Warszawa: Czytelnik.
31. Łossowski P. (2001). Litwa, Warszawa: Wydawnictwo „Trio”.
32. Michaluk D. (2010). Białoruska Republika Ludowa 1918-1920. U podstaw białoruskiej państwowości, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
33. Ochmański J. (1965). Litewski ruch narodowo-kulturalny w XIX wieku (do 1890 roku), Białystok: BTN.

34. Ochmański J. (1990). Historia Litwy, Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
35. Pawełko-Czajka B. (2013). Koncepcje polityczno-prawne wileńskich krajowców do 1945r., Rozprawa doktorska napisana na Katedrze Doktryn Politycznych i Prawnych pod kierunkiem prof. dra hab. Macieja Marszała, maszynopis niepublikowany, Uniwersytet Wrocławski.
36. Radzik R. (2012). Białorusini: między Wschodem a Zachodem, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marie Curie-Skłodowskiej.
37. Sawicki J. (1998). Stosunki między Polakami a Litwinami w przeszłości i na początku XX wieku w ujęciu Michała Römera, Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika.
38. Waldenberg M. (1992). Kwestie narodowe w Europie Środkowo-Wschodniej, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
39. Wasilewski L. (1925). Litwa i Białoruś: zarys historyczno-polityczny stosunków narodowościowych, Warszawa-Kraków: Wydawnictwo J. Mortkowicza, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie.

6. „CO ZA DUŻO, TO NIEZDROWO”, CZYLI O DIECIE I ZDROWYM TRYBIE ŻYCIA W RENESANSOWYCH WŁOSZECH NA PODSTAWIE *DISCORSI DELLA VITA SOBRIA* LUIGI CORNARO (1464-1566)

mgr Milena Nowicka

Uniwersytet Warszawski

Instytut Historyczny

E-mail: milenanowicka26@wp.pl

1. Wstęp

Epoka renesansu, która zrodziła się na przełomie XV i XVI wieku we Włoszech była pełna odwołań do tradycji imperium rzymskiego. Zaczęto na nowo odkrywać starożytność, ponieważ dostrzegano zbieżności pomiędzy tym, co właśnie się rodziło, a tym co już przeminęło. Społeczeństwo nie tylko skupiło się na nowych wartościach tak materialnych, jak i kulturalnych, jakie przyniosło ze sobą odrodzenie, ale doceniło również jego twórców. Humanizm uczynił z człowieka najwyższą wartość, postawił go w centrum zainteresowania. „Człowiek renesansu” podkreślał możliwości ludzkiego rozumu, wartość wiedzy oraz drogę do jej zdobycia. Stworzył także kult wielkich ludzi, do których zaliczali się przede wszystkim twórcy nowej epoki. Cechą charakterystyczną wielkich tamtych czasów było pragnienie doskonałości oraz sławy. Wielu z nich – wzorem starożytnych - pozostawiło po sobie dzieła opisujące ich życie zaznaczając, że mają one na celu przybliżyć prawdę, do której wszyscy dążymy; uprzedzić ewentualne oszczerstwa, na które każdy jest narażony; a także – spodziewając się, że ich życie będzie w przyszłości rozpowszechniane - ułatwić pracę biografom¹.

2. Luigi Cornaro

Do tejże grupy należał Alvise (Luigi) Cornaro (1464 – 1566)². Wenecki szlachcic (czwórka jego przodków była dożami Republiki Weneckiej) urodzony w Padwie, patron sztuk, a także znany architekt doby renesansu. Własne poglądy na architekturę wyraził w *Rozważaniach o architekturze* (oryg. *Trattato dell'Architettura*)³, napisał *Traktat o gospodarce wodnej* (oryg. *Trattato di Acque*), a także skonstruował dwa teatry: Odeo Cornaro w Padwie i w ogrodach swojej willi w Este. Jednak najbardziej, zarówno współczesnym, jak i potomnym, zapamiętany został ze swoich *Rozważań o życiu wstrzemięźliwym* (oryg. *Discorsi della vita sobria*) [Cornaro, 1992]. Dzięki nim został uznany za jednego z pierwszych przedstawicieli *Natural Hygiene*⁴. Dzieło to w najprostszych słowach jest podręcznikiem dobrego życia (i śmierci). Jego moc tkwi w autobiograficznym, a wręcz

¹ Takie pobudki przyświecały np. Girolamo Cardano – umysłowi ścisłemu epoki renesansu, patrz. Cardano G., *Autobiografia*, wstęp, tłum. i oprac. Ochman J., Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974, s. 3.

² Wg. *Encyclopaedia Britannica*, wyd. 11 (1911), patrz: <https://www.theodora.com/encyclopedia/>, 9.06.2020 [data dostępu] zmarł w wieku 98 lat. Inne źródła podają natomiast, że zmarł w wieku 102 lat, patrz: Gilman S.L., *Diets and Dieting: A Cultural Encyclopedia*, Routledge, New York 2008, hasło: Cornaro Luigi (1463-1566) s. 62; *idem*, *Fat Boys: A Slim Book*, University of Nebraska Press, Lincoln, NE 2004, s. 64.

³ Wobec braku polskiego tłumaczenia dzieł, tłumaczenie własne dokonane na potrzeby pracy.

⁴ Praktyka pseudomedyczna zaliczana do medycyny niekonwencjonalnej. Zwolennicy uważają, że dieta, post i inne działania związane ze stylem życia są podstawą w zapobieganiu chorobom i ich leczeniu.

konfesyjnym sposobie, który przypomina styl św. Augustyna. Z perspektywy starego, aczkolwiek zdrowego i pełnego wigoru człowieka obserwuje i uważnie dokumentuje swoje symptomy jako młodego mężczyzny, co stanowi dla niego punkt wyjściowy do wprowadzenia zmian mających na celu polepszenie jakości życia.

Discorsi della vita sobria składa się z czterech dyskursów napisanych na przestrzeni dwunastu lat (*O wstrzeźliwości i zdrowym życiu* w 1550 r., *Skuteczne metody poprawy zdrowia* w 1553 r., *Radość z życia w podeszłym wieku* w 1558 r., *Nawołanie do wstrzeźliwości i regularnego życia* w 1562 r.)⁵. Po raz pierwszy ukazały się w 1558 r. (trzy pierwsze rozważania)⁶. Pierwsze z nich Luigi Cornaro napisał mając 83 lata, ostatnie – 95. Natychmiast stały się bestsellerem. Według Włocha żyjącego w czasach Cornaro – Girolamo Cardano, jego dzieło było w rękach każdego.

3. Przyczyny powstania dzieła

W wieku około 40. lat lekarz poinformował Luigi Cornaro, że jest on bliski śmierci. Było to konsekwencją rozpustnego życia, jakie prowadził. Dopadły go liczne choroby, z którymi zmagał się od 35. do 40. roku życia (m.in. kolkę, podagrę, nieustającą gorączkę, niesprawny (ang. *out of order*) żołądek i nieustanne pragnienie). Wobec powyższych chorób i związanych z nimi bólami – jak stwierdza sam autor - najlepsze na co mógł mieć nadzieję, to śmierć. Ponadto przyznaje, że przez minione lata bezskutecznie próbował niemal wszystkiego, co mogłoby przynieść jakąkolwiek ulgę jego cierpieniom. Lekarze informowali go, że z jego stanem zdrowia pozostaje tylko jedna szansa na poprawę, a efekt zauważy, jeśli będzie się jej cierpliwie i konsekwentnie trzymał. Jest to całkowita zmiana dotychczasowego życia, odtąd musi być ono wstrzeźliwe i regularne. Ponadto, jeśli nie podejmie się go natychmiast, to w ciągu kilku najbliższych miesięcy z całą pewnością zakończy swój żywot. Cornaro przyznaje się czytelnikowi, że radę o życiu wstrzeźliwym otrzymał od lekarzy już wcześniej, jednak uchylił się od niej licząc, że może inne, mniej drastyczne środki pomogą. Argument o śmierci w tak młodym wieku wywarł na Włocha ogromny wpływ i od razu zapytał, jakich zasad musi przestrzegać. Usłyszał, że ma jeść i pić, jak osoba chora, a porcje mają być oszczędne. Już po kilku dniach poczuł się lepiej, a w mniej niż rok uwolnił się od wszystkich dotychczasowych dolegliwości, stając się całkowicie zdrowym. Przestały go też nawiedzać rokrocznie powracające choroby.

Powszechnie wiadomo, że zwyczaj z czasem zamienia się w drugą naturę, ta natomiast przymusza do trzymania się tego, do czegośmy się przyzwyczaili; niezależnie dobrego czy złego. Widzimy zatem, że w wielu przypadkach zwyczaj zyskuje przewagę nad rozumem.

Chociaż wszyscy zgodzą się, że obżarstwo pochodzi z niewstrzeźliwości, a życie trzeźwe jest wynikiem wstrzeźliwości; jednak na skutek zwyczaju wielu to pierwsze uważa za cnotę, a drugim wzgardza. O swoim zaślepieniu zdają sobie sprawę, gdy dochodzą do 40. - 50. roku życia obarczeni bólami i słabościami, które są wyrazem ich niedołężności. (...) konieczne jest zatem zrozumienie, że powinniśmy żyć w zgodzie prostotą podyktowaną przez naturę, która uczy nas zadowolenia z niewielkiej ilości, nie jeść więcej niż to jest absolutnie

⁵ Z ang.: *On a Temperate and Healthful Life, Showing the Surest Method of Correcting an Infirm Constitution, The Method of Enjoying Complete Happiness in Old Age, An Exhortation to a Sober and Regular Life, in Order to Attain Old Age.*

⁶ Zależnie od opracowania za datę pierwszej publikacji dzieła uznaje się 1558 lub 1560 r.

*konieczne do utrzymania życia, pamiętając, że nadmiar powoduje choroby i prowadzi do śmierci*⁷.

Słowa, którymi 83-letni Włoch rozpoczyna swoje dzieło są z jednej strony przyznaniem się do winy - Cornaro wyznaje czytelnikowi, że zmarnował czterdzieści lat życia na obżarstwo i niepowściągliwość w zmysłowych przyjemnościach. Był już „u bram śmierci”, zatem dla niego obżarstwo było nie tylko grzechem (nieumiarkowania), ale też zabójcą; z drugiej zaś strony pragnie położyć kres niewstrzeźliwości. *Ilu z moich najdroższych krewnych i przyjaciół straciłem na skutek ich hedonistycznego życia? – pyta. Gdyby tylko posłuchali mnie, mogliby cieszyć się pełnią życia i zdrowia. Dołożę zatem wszelkich starań, żeby ludzie poznali korzyści płynące z życia jakie prowadzę*⁸.

4. Dwie zasady: jakość i ilość

Podstawą wstrzeźliwego życia są dwie zasady: jakość i ilość. Pierwsza mówi, że nie powinno się spożywać pokarmów, które są niezgodne z naszym żołądkiem; druga zaś o tym, aby przyjmować tylko taką ilość, którą ów żołądek jest w stanie łatwo strawić.

Początkowo Cornaro postanowił przetestować czy pokarmy, które mu smakują są odpowiednie dla jego żołądka. W ten sposób chciał sprawdzić prawdziwość ówczesnego powiedzenia, że „cokolwiek podoba się twojemu podniebieniu, musi zgadzać się z twoim żołądkiem lub cokolwiek jest smaczne musi być zdrowe i pożywne”⁹. Wkrótce jednak przekonał się o nieprawdziwości tego stwierdzenia. Postanowił więc zrezygnować z tych posiłków i napojów, które dotychczas mu smakowały, lecz mu nie służyły¹⁰. Ponadto postanowił nigdy się nie przejadać i zawsze wstawać od stołu ze świadomością, że mógłby zjeść i wypić więcej.

Poza dwoma najważniejszymi zaleceniami dotyczącymi jakości i ilości przyjmowanych pokarmów, które jak zaznacza skrupulatnie stosował po kres swoich dni, Cornaro starał się unikać skrajnie wysokich i niskich temperatur, przemęczenia, zakłócania czasu przeznaczonego na odpoczynek oraz przebywania zbyt długo na nieodpowiednim powietrzu (ang. *bad air*). Rozumiał także związek między zewnętrzną manifestacją ciała i jego ducha. Postanowił kontrolować swój temperament oraz unikać melancholii, nienawiści i innych namiętności duszy, które wydają się bardzo wpływać na ciało.

Odrzucenie przez Cornaro nadmiaru jedzenia jest podobne do obawy św. Augustyna dotyczącej obżarstwa. Uważał on, że jest ono jeszcze gorsze niż swoboda seksualna,

⁷ Tłumaczenie własne na podstawie: Cornaro L., *Op. cit.*, s. 23n., *It is universally agreed, that custom, in time, becomes a second nature, forcing men to use that, whether good or bad, to which they have been habituated; in fact, we see habit, in many instances, gain the ascendancy over reason. (...) Now, though all are agreed that intemperance is the parent of gluttony, and sober living the offspring of abstemiousness; yet, owing to the power of custom, the former is considered a virtue, and the latter as mean and avaricious; and so many men are blinded and besotted to such a degree, that they come to the age of forty or fifty, burdened with strange and painful infirmities, which render them decrepit and useless; (...) it is requisite that men should live up to the simplicity dictated by nature, which teaches us to be content with little, and accustom ourselves to eat no more than is absolutely necessary to support life, remembering that all excess causes disease and leads to death.*

⁸ *Ibidem*, s. 55, *How many of my dearest relations and friends have I lost by their free living, whereas, had they listened to me, they might have been full of life and health. I am thus more than ever determined to use my utmost endeavors to make known the benefit of my kind of life.*

⁹ *Ibidem*, s. 27, *Whatever pleases the palate, must agree with the stomach, or, that whatever is palatable must be wholesome and nourishing.*

¹⁰ Np. odkrył, że starsze wina nie odpowiadają jego organizmowi, tylko nowe.

ponieważ nie trzeba było cudzołożyć, ale trzeba było jeść, by żyć. A to, co jest nadmiarem jedzenia dla jednego, nie jest nim dla drugiego. Apetyt zaś jest formą pożądania. Cornaro przełożył to na dyskurs zdrowia i choroby - jedz dla przyjemności, a zachorujesz¹¹.

Przez większość swojego wstrzemięźliwego życia jadł 12 uncji pokarmu dziennie w skład, którego wchodziło żółtko jajka, chleb, mięso i zupa; oraz 14 uncji wina¹². Jednakże jego ograniczenie do tylko kilku produktów jest wynikiem problemów z żołądkiem. Ci zaś, którzy mają je zdrowe mogą spożywać również inne produkty (o ile im nie szkodzą), pamiętając by były wysokiej jakości. Z mięs jadł kozinę, baraninę i drób oraz ryby: tak rzeczne, jak i morskie. Zastrzega jednak, że ci którzy ze względów finansowych nie mogą pozwolić sobie na tego rodzaju produkty mięsne, mogą pozostać przy chlebie (ważne by był z mąki pszennej, która jest dalece bardziej odżywcza niż mączka (ang. *fine flour*), panado, jajka, mleko i warzywa¹³.

Z wiekiem jednak należy zmniejszać ilość jedzenia. Dzieje się tak, ponieważ, gdy człowiek się starzeje, żołądek staje się słabszy i jego system trawienny jest wolniejszy. Cornaro ograniczył swój pokarm do żółtka jajka oraz kilku łyżek mleka z chlebem. Taką ilość uważał za wystarczającą do przeżycia dwudziestu czterech godzin. Większa prawdopodobnie wywołałaby bóle i skróciła życie. Jednakże jednocześnie z redukcją ilości jedzenia zwiększył częstotliwość spożywania pokarmów. Wcześniej jadał dwa posiłki dziennie, na starość zasiadał do stołu cztery razy w ciągu doby.

5. Metoda prób i błędów

Włoch przyznaje, że zbliżając się do 80. roku życia uległ namowom najbliższych, którzy uważali, że w tak zaawansowanym wieku nie może przyjmować tak małej ilości pokarmu. Zwiększył zatem o dwie uncje dotychczas przyjmowane porcje. Natychmiast poczuł skutki uboczne, gdy w ósmym dniu stał się drażliwy i nic nie sprawiało mu przyjemności, w dwunastym dniu osiągnął go ogromny ból w boku, który trwał 22 godziny, następnie gorączka ciągnąca się przez 35 dni bez wytchnienia. Udało mu się przetrwać ten okres tylko dzięki powrotowi do dawnych nawyków. Porzucił zatem rady bliskich i lekarzy uznając, że człowiek najlepiej zna samego siebie i nikt inny mu tak dobrze nie doradzi. Jako niezaprzeczalny dowód na to podaje przykład wypadku podczas jazdy kareta, któremu uległ mając siedemdziesiąt lat. Doznał wówczas wielu wstrząsów, a jego ciało było ogromnie poobijane, miał również zwichniętą nogę i rękę. Lekarze widząc go oszacowali, że w ciągu trzech dni powinien umrzeć. Chcieli jednak spróbować upuszczenia krwi oraz pugnansu (prze czyszczenie kiszek), aby nie dopuścić do powstania stanu zapalnego i gorączki. Ale Cornaro wiedząc, że po tylu latach wstrzemięźliwego życia krew miał w świetnej kondycji, odmówił obu zabiegów, poprosił tylko o nastawienie kości i pozwolił natrzeć się olejkami. I zgodnie z jego oczekiwaniami, a ku zdziwieniu lekarzy, powrócił do dawnej kondycji bez żadnego ubytku na zdrowiu.

¹¹ Patrz: S. L. Gilman, *Fat Boys ...*, s. 68-69; *Idem, Diets and Dieting ...*, s. 63.

¹² 1 uncja = 28,35 grama.

¹³ Szynceł mediolański, zazwyczaj z cielęciny.

6. Inne zalety wstrzemięźliwości

Cornaro coraz częściej rozmyślał, że podążanie wstrzemięźliwą ścieżką życia prowadzi do długowieczności, ponieważ nawet osoba o słabej kondycji bądź chora (tak, jak on) jest w stanie dożyć stu lat (pisząc ostatni z traktatów przewidywał, że najprawdopodobniej tylu dożyje) [Cornaro, 1992, s. 64], a osoba o silnym organizmie nawet stu dwudziestu¹⁴. Dzieje się tak, ponieważ wstrzemięźliwe życie eliminuje wszelkie przyczyny chorób (bez których naturalnie nie ma ich skutków) które, jeśli z rzadka pojawiają się to na krótki okres czasu i bez wyrządzenia uszczerbku na zdrowiu. Zatem śmierć - która bezsprzecznie musi osiągnąć każdego człowieka - dzieje się na skutek naturalnego rozkładu. Nie boi się jej i zakłada, że zostanie go najprawdopodobniej podczas snu, wolnego od bólów i chorób.

Nie tylko zapewnia, że osoba o słabym zdrowiu żyjąc wstrzemięźliwie będzie żyła dłużej niż ktoś o silnym organizmie prowadzący rozpustny tryb, ale też dożyje starości ciesząc się sprawnością fizyczną, pogodą ducha i jasnym umysłem. Cornaro odrzuca zarzuty ludzi twierdzących, że można żyć długo nie stosując jego porad. Uważa, że nawet jeśli są przypadki ludzi dożywających późnej starości, to zazwyczaj są oni schorowani i pełni bólów. Czegoś takiego – jego zdaniem – nie można nazwać życiem. Życie bowiem jest darem od Boga i obowiązkiem każdego powinno być jak najlepiej i najpełniej je wykorzystać. On sam uważa, że został obdarzony tak wieloma łaskami od Stworzyciela, że już prowadząc życie ziemskie czuje się, jakby jednocześnie żył drugim – pozaziemskim.

7. Interpretacja dzieła

Z początkiem epoki nowożytnej grube ciało nosi specyficzny zestaw znaczeń w świecie zdrowia i choroby. Otyły staje się patologicznym przypadkiem. Co zaskakujące jednak, otyli mężczyźni dużo mówią o swoich ciałach, zwłaszcza gdy zaczynają odzyskiwać nad nimi kontrolę. Uważano bowiem, że w każdym chorym ciele jest ukryta zdrowa, szczupła osoba, którą można odkryć [Gilman, 2008, s. 63].

Umiar stał się wzorem dla mężczyzn, aby odzyskać swoją męskość, męskość określoną przez długowieczność. A Cornaro był długowieczny. Jednakże inny poziom niepokoju o ciało i męskość także prześladował renesansowy świat. Lęk przed seksualnością, która łączyła się z cierpieniem, śmiercią i potępieniem był motywem przewodnim chrześcijaństwa. Teraz wstrzemięźliwy Luigi Cornaro od dawna był członkiem kręgu kardynała Pietro Bembo, a także poety-lekarza Girolamo Fracastoro¹⁵. Grupa ta była szczególnie zaniepokojona plagą, którą większość współczesnych postrzegała jako kara za seksualne ekscesy. Był to syfilis - choroba mężczyzn spowodowana przez kobiety (jak przez wiele stuleci uważano). Cornaro był wyraźnie zainteresowany zdrowiem publicznym Wenecji. Jego pragnienie wpłynięcia na ludzi by zapanowali nad swoimi ciałami miało korzenie w syfilofobii (strachem przed zachorowaniem na kiłę) ludzi w jego wieku z kręgu, z którego się wywodził [Gilman, 2008, s. 68].

¹⁴ Osiągnięcie tego wieku miało być maksymalną długością życia człowieka wyznaczoną przez Boga tuż przed zesłaniem biblijnego potopu, patrz.: *Księga Rodzaju* [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. III (poprawione), Pallottinum, Poznań 1980, s. 28n.

¹⁵ Absolwent Uniwersytetu w Padwie; jako lekarz sprawował pieczę nad uczestnikami soboru trydenckiego (1545-1563); od imienia bohatera jego wiersza – Syphilusa, nazwę swoją wzięła łacińska nazwa kiły.

8. Wpływ na współczesnych

We wstępie wspomniane zostało, że dzieło Luigi Cornaro było bardzo popularne wśród ludzi mu współczesnych i podobnych. Do takich osób należał Girolamo Cardano - autor około 300 dzieł. Jak inni wielcy tego okresu był człowiekiem wszechstronnym. Wybitny matematyk, fizyk, w swoich czasach zaś najbardziej doceniony jako lekarz. Napisał dwa dzieła o charakterze encyklopedycznym oraz cały szereg dzieł z dziedzin: pedagogiki, estetyki, etyki, polityki, historii, filozofii, ortografii, logiki, hydrauliki, geologii, muzyki, psychologii, psychiatrii oraz astrologii. Z czasem jednak jego sława zaczęła gasnąć, a dzieła uległy przedawnieniu. Trwałą wartość zachowała tylko jego *Autobiografia*¹⁶. Jest ona wiernym obrazem renesansu, pokazuje człowieka, który tak jak jego epoka jest stary i nowy, genialny i naiwny, burzliwy i dziwaczny, który zdaje sobie sprawę nie tylko z tego, że bierze udział w tworzeniu się nowej epoki, ale i jakie wartości starej epoki burzy.

Cardano – co istotne dla tej pracy - napisał także relację ze swojej własnej otyłości, choroby i diety w książce *Pożytek osiągnięty z przeciwności losu* (ang. *On the Usefulness to Be Gained from Adversity*). Tekst wydaje się być ukształtowany czytaniem Cornaro. Jego autentyczność tkwiła w naturze spowiedzi grubego chłopca, co doprowadziło Cardano jako lekarza, do postrzegania autobiograficznej relacji jako przykładu dobrego leku.

Pod wieloma względami jego życie podobne było do życia Luigi Cornaro. Swoją stan zdrowia oceniał jako bardzo słaby. Doświadczył wielu chorób dziedzicznych oraz nabytych w ciągu życia. Za zdrowego uważał się, gdy dolegał mu jedynie kaszel i chrypka. Odpoczywał dziesięć godzin na dobę, z tego sypiał osiem godzin - gdy był zdrowy, jeśli chory - cztery do pięciu. Lekarstw starał się unikać, za wyjątkiem maści topolowej, niedźwiedziego tłuszczu i olejku nimf. Sprawom seksualnym oddawał się z umiarem, dlatego też – jak uważał - nie zachorował na kiłę.

Wierny swoim zasadom, tak jak Cornaro, sam kierował swoim życiem. Nie było ono jednak takie, jakie by sobie życzył mieć, ale na jakie mógł sobie pozwolić ze swoim stanem zdrowia.

Jednak w przeciwieństwie do treści zawartych w *Discorsi della vita sobria* Cardano nie uważał regularnego, ściśle określonego trybu życia za właściwe. Sądził, że jest ono nie tylko trudne, ale wręcz niebezpieczne. Nie starał się też wyeliminować złych namiętności ze swojego życia. Wręcz przeciwnie, jak sam przyznaje *ból leczyłem bólem*¹⁷. Ponadto *niezadowolenie gniewem, niezdrową miłość względem drogich mi osób – poważnymi studiami, średnio poważne smutki – grą w szachy, smutki wielkie – pomysłami fantastycznymi i pracą nad wynalazkami* [Cornaro, 1992, s. 279]. Dochodzi do przekonania, że spokój wewnątrz odzyskał dzięki nauce, a nie wewnętrznej karności. Śmierć wydawała mu się czymś strasznym i nienawidzi jej z całego serca czym różnił się znacznie od Luigi Cornaro.

¹⁶ Patrz. przyp. 1.

¹⁷ Miał zwyczaj zadawania sobie bólu, jeśli nic mu nie dolegało, dlatego też często sam stwarzał sobie przyczyny chorób. Robił tak ponieważ uważał, że rozkosz polega na uśmierzeniu poprzedniego bólu, a ból spowodowany celowo łatwo uśmierzyć. Brak jakiegokolwiek bólu powodował u niego niepokój (brak bólu kojarzył z niebezpieczeństwem śmierci). Do zadawanych sobie bólów należały: zagryzanie warg, wykręcanie palców, szczypanie skóry oraz ściskanie delikatnego mięśnia lewego ramienia aż do łez.

9. Podsumowanie

Renesans to epoka ludzi wielkich, a to czego dokonał za życia Luigi Cornaro niewątpliwie takim było. Kierowany namiętnościami, którym oddawał się bez opamiętania „zajrzał śmierci w oczy”. W porę jednak ocknąwszy się z oparów absurdu swego życia zmienił je diametralnie. Spisał cały proces rekonwalescencji – dla ludzi z epoki, by podążyli tą drogą; i potomnych – rozsławiając swoje nazwisko i dokonania.

W dzisiejszych czasach *Discorsi della vita sobria* niewątpliwie zostałyby uznane za podręcznik dietetyki wzbogacony o własne doświadczenia autora. Przemiana (tak zewnętrzną, jak i duchową) otyłego i schorowanego chłopca w szczupłego i zdrowego mężczyznę, który wierzy, że swoim przykładem może zmienić świat epoki odrodzenia. Świat pełen obaw i niepokojów, świat zgubnych możliwości i destrukcyjnych uciech. Dzieło Luigi Cornaro choć początkowo cieszyło się ogromną popularnością, 500 lat później zostało nieco zapomniane, być może niesłusznie, bo wstrzemięźliwy i umiarkowany tryb życia nigdy się nie zestarzeje.

Bibliografia:

1. Cardano G., *Autobiografia*, wstęp, tłum. i oprac. J. Ochman, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1974.
2. Cornaro L., *Discourses on the sober life: how to live 100 years*, Mokelumne Hill Press, Mokelumne Hill, CA 1992.
3. Gilman S.L., *Diets and Dieting: A Cultural Encyclopedia*, Routledge, New York, 2008.
4. Gilman S.L., *Fat Boys: A Slim Book*, University of Nebraska Press, Lincoln, NE 2004.
5. Luigi Cornaro [w:] *Encyclopaedia Britannica*, wyd. 11 (1911), <https://www.theodora.com/encyclopedia/>, 9.06.2020 [data dostępu].
6. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. III (poprawione), Pallottinum, Poznań 1980.

7. INDIAŃSKIE MITY I LEGENDY O STWORZENIU ŚWIATA A KSIĘGA RODZAJU. PODOBIENSTWO TREŚCI JAKO NARZĘDZIE W INKULTUROWANEJ EWANGELIZACJI

Marta Sienkiewicz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Teologiczny

Koło Naukowe Studentów Wydziału Teologicznego „Veritas”

ul. Wieżowa 2/4, 61-111 Poznań

E-mail: martaedytasienkiewicz@gmail.com

1. Wstęp

Niniejszy artykuł podejmuje tematykę związaną z opowieściami o stworzeniu świata obecnymi w kulturach Indian Ameryki Północnej oraz pierwszym rozdziałem Księgi Rodzaju, gdzie zawarty jest chrześcijański opis stworzenia świata. Celem artykułu jest ukazanie podobieństw treści mitów kosmogonicznych, zwrócenie uwagi na różnice, a w efekcie analizy porównawczej wskazanie na możliwości wykorzystania indiańskich opowiadań w inkulturowanej ewangelizacji, czy działalności duszpasterskiej. W celu pełnego zrozumienia omawianej tematyki istotnym jest wyjaśnienie kluczowych pojęć, które będą pojawiały się w artykule.

Indianie Ameryki Północnej to rdzenna ludność, która zamieszkiwała tereny kontynentu północnoamerykańskiego jeszcze przed jego odkryciem. Do grupy Indian nie są włączani Aleuci i Inuici. Szacuje się, że na kontynencie pojawili się około dwanaście tysięcy lat temu. W czasach obecnych mieszkańcy Ameryki Północnej są bardzo zróżnicowani kulturowo, etnicznie, językowo i religijnie. Autochtoni wypracowali system wierzeń i kulturę, w obrębie której funkcjonowali. Wśród elementów charakterystycznych Indian szczególne miejsce zajmują opowieści, czyli mity i legendy. Jedną z cech kultury jest przekazywanie i utrzymywanie ciągłości [Kroeber, 2002, s. 135]. Zwrócenie uwagi na dziedziczenie społeczne pozwala na bardziej świadome, pełne zaangażowania i szacunku spojrzenie na kulturę poszczególnych grup etnicznych [Kroeber, 2002, s. 29-30].

Obie formy opowiadań różnią się od siebie. Mity są opisami, które opowiadają świętą historię, wydarzeni, które miały miejsce u początku [Eliade, 1998, s. 11-12]. Wśród ludności indiańskiej mity są opowieściami świętymi, które kształtują rzeczywistość, nadają sens, ponieważ dotyczą istnienia człowieka. Są takimi relacjami, w które się wierzy, ponieważ pozwalają na połączenie obecnie żyjących z ich przodkami [Erdoes i Ortiz, 2017, s. 12]. Legendy natomiast nie muszą zawierać prawdy historycznej, często nie odnoszą się do rzeczywistości nadprzyrodzonej, skupiają się na wychwalaniu działań, które podejmowane były przez konkretne osoby (w przypadku legend indiańskich najczęściej opiewają potęgę wodzów). Nie znaczy to jednak, że nie zawierają opisów cudownych wydarzeń [Erdoes i Ortiz, 2017, s. 12].

Opis stworzenia świata umieszczony w Księdze Rodzaju także jest swego rodzaju mitem [Boadt, 2001, s. 277]. Wyjaśnia w jaki akt stwórczy Boga, porządkuje i nadaje sens wydarzeniom opisanym w pierwszym rozdziale.

Artykuł jest próbą porównania treści opowiadań indiańskich i chrześcijańskiego opisu stworzenia świata, zawartego w Księdze Rodzaju. W podsumowaniu artykułu zostaną ukazane korzyści wynikające z pielęgnowania kultury i wnioski dla działalności duszpasterskiej.

Fragmety z Pisma Świętego będą opisywane zgodnie z przyjętymi regułami cytowania fragmentów Biblii (Rdz – Księga Rodzaju, numer rozdziału i numery wersetów).

2. Materiały i Metody

Głównym przedmiotem badań nad tematem były Mity i legendy Indian Ameryki Północnej cz. I i cz. II [Erdoes i Ortiz, 2017] oraz Księga Rodzaju [Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, 2008]. Literaturę pomocniczą stanowiły komentarze do Pisma Świętego, pozycje dotyczące relacji pomiędzy kulturą a Kościołem [Luzbetak, 1998], definiowania kultury i jej istoty [Kroeber, 2002] oraz kwestii związanych z poznawaniem i historią Ameryki.

Podstawowym materiałem, który został przeanalizowany na potrzeby omówienia tematu były dwie części opowieści indiańskich, które zostały zebrane przez dwóch wybitnych popularyzatorów kultury plemion Indian Ameryki Północnej. Publikacja ta jest wyborem mitów i legend indiańskich z pozycji *American Indian Myths and Legends* wydanej w Nowym Jorku w 1984 roku. Opowiadania zostały przetłumaczone przez Agatę Świerżowską. Pierwszym z autorów przytoczonej pozycji jest Richard Erdoes, który był pisarzem, artystą (fotografem i ilustratorem książek) oraz autorem wielu pozycji (głównie popularnych i popularnonaukowych), które podejmowały tematykę związaną z plemionami indiańskimi. Zajmował się przede wszystkim popularyzowaniem wiedzy o tradycyjnym życiu i zwyczajach Indian Ameryki Północnej, ale także badał przemiany kulturowe i współczesne problemy, które dotyczyły zachowania tożsamości tej grupy etnicznej. Swoje życie poświęcał walce o prawa Indian, co przejawiało się w jego aktywnej działalności w *American Indian Movement (AIM)*, czyli Ruchu Indian Amerykańskich [Erdoes i Ortiz, 2017, s. 10]. Drugim autorem zbioru mitów i legend indiańskich jest Alfonso Ortiz, profesor antropologii Uniwersytetu Princeton i Uniwersytetu Nowego Meksyku. Był on jednym z pierwszych antropologów, który miał pochodzenie indiańskie. Do swoich badań naukowych z zakresu antropologii włączał tradycyjną wiedzę plemienną. Uważał, że takie połączenie może być szansą na zachowanie kultur Indian Ameryki Północnej, a przede wszystkim na ich lepsze zrozumienie przez innych. Współczesna antropologia amerykańska cechuje się podejściem, w którym łączy się wiedzę tubylców przekazywaną z pokolenia na pokolenie z wynikami badań naukowych. Ortiz cechował się umiejętnością łączenia sposobów patrzenia na rzeczywistość, jego publikacje potrafią wprowadzać czytelnika w taki świat, jakim widzą go Indianie [Erdoes i Ortiz, 2017, s. 9-10].

Zbiór mitów i legend, który opracowywali Erdoes i Ortiz ma swoje źródło w wielu różnych materiałach, z których korzystali popularyzatorzy kultur indiańskich. Część z tych opowiadaniach została zapisana w XIX wieku, kiedy na terenie Ameryki Północnej prowadzone były badania o charakterze etnograficznym i antropologicznym. Wiele opowieści zostało bezpośrednio zapisanych przez autorów zbioru, podczas ich badań w rezerwach indiańskich, a jeszcze inne pochodzą z badań archeologów, antropologów i innych badaczy, którzy pracowali bardzo blisko społeczności indiańskich. Wynika z tego, że zbieranie

opowiadań było długotrwałym procesem. Warto mieć na uwadze, że wiele z tych opowiadań nie były wcześniej publikowane, dlatego pozycja ta ma szczególną wartość i warta jest docenienia. Mity i legendy zostały poddane koniecznej redakcji, jednakże mimo tego zabiegu nie utraciły swojego prostego stylu, który pozbawiony jest wyszukanych figur stylistycznych. Również polska publikacja została uchroniona od zabiegów redakcyjnych, które mogłyby przekształcić opowiadania indiańskie i nadać im zupełnie innych styl.

Pierwsza część zbioru mitów i legend indiańskich składa się z sześćdziesięciu opowieści, w drugiej części zostało zamieszczonych sto sześć opowieści. W obu częściach, dla wygody czytelnika, został zastosowany podział na kategorie tematyczne. Na potrzeby tej analizy zostały opracowane mity z rozdziału o tytule *Skąd pochodzimy – opowieści o stworzeniu świata*. Obejmuje on łącznie szesnaście opowieści, które opisują proces stworzenia świata według poszczególnych plemion indiańskich.

W artykule została zastosowana metoda analizy, której celem było wydobyć i ukazać tych elementów, które poruszają tematykę stworzenia świata. Zastosowana została także metoda interpretacji, dzięki której możliwe było przedstawienie sensu i znaczenia treści zawartych w indiańskich opowiadaniach i Księdze Rodzaju. Dzięki metodzie porównawczej zostały ukazane podobieństwa i różnice pomiędzy omawianymi tekstami, a metoda syntezy pozwoliła na całościowe ujęcie problematyki dotyczącej stworzenia świata opisywanego w mitach indiańskich i Księdze Rodzaju. Najczęściej stosowaną metodą podczas omawiania tematu była metoda porównawcza, która umożliwiła zestawienie mitów indiańskich z tekstem biblijnym i wydobyć treści, które mogłyby posłużyć jako narzędzie w działalności ewangelizacyjnej i duszpasterskiej.

3. Wyniki i dyskusja

Dla chrześcijan źródłem wiedzy o stworzeniu świata jest Pismo Święte, a dokładniej Księga Rodzaju (Rdz). Jest to pierwsza księga Starego Testamentu, a zarazem całej Biblii, w języku staropolskim była określana jako *Księga Narodzin*, czy *Księga Początków*. Hebrajska nazwa księgi oznacza *na początku*, a greckie tłumaczenie odnosi się do *źródła życia, pochodzenia, narodzin, początku życia*. Nazwy te jednoznacznie sugerują tematykę pierwszej księgi Pisma Świętego. Pierwszy rozdział tej księgi jest opisem w jaki sposób Bóg stwarzał świat (Rdz 1, 1-31), natomiast początek drugiego rozdziału jest podsumowaniem dzieła, którego dokonał Bóg i ustanowieniem dnia świętego (siódmy dzień), w którym Stwórca nie pracował, a odpoczywał po stworzeniu nieba i ziemi (Rdz 2, 1-4). Opowiadanie o stwórczym dziele Boga, zawarte w Księdze Rodzaju nie może być traktowane dosłownie jako informacja o procesie stwarzania. Celem autora księgi było wyjaśnienie czytelnikowi sensu i celu stwórczego aktu jakiego dokonał Bóg. Analiza pozabiblijnych opowiadań o stworzeniu, zwłaszcza babilońskich pokazuje, że autor korzystał ze znanych mu dzieł, aby ukazać jakie jest przesłanie opowiadania o stwórczym dziele Boga, a zatem aby odpowiedzieć na pytania, które dotyczą pochodzenia świata [Pismo Święte, 2008, s. 33-34]. Pomiedzy pozabiblijnymi mitami o stworzeniu świata a Księgą Rodzaju są także liczne różnice, które zwracają uwagę na teologię stworzenia. W przekazach babilońskich zapisane jest, że stworzenie świata dokonywało się za pomocą magicznych formuł, natomiast Biblia mówi o mocy stwórczej słowa Boga. Istotna różnica jest także w opisie stworzenia człowieka, gdzie w Piśmie Świętym podkreśla się rozumność, odpowiedzialność i wolność istot ludzkich,

a także równość mężczyzny i kobiety. Powołanie do życia ludzi na końcu procesu stwarzania jest ukoronowaniem dzieła stworzenia. W przekazach babilońskich powołanie ludzi do istnienia było aktem wyręczenia zbuntowanych bóstw w ich pracy, która polegała na dostarczaniu pożywienia innym bóstwom [Pismo Święte, 2008, s. 35]. Najprawdopodobniej autorzy biblijni korzystali z kosmogonii starożytnych ludów, jednakże ich celem było ukazanie prawdy i przeciwstawienie się poglądom, które sprzeczne były z monoteistyczną wiarą. Opis stworzenia świata, który zawarty jest w Księdze Rodzaju nie jest naukową analizą tego procesu. Wskazuje na to symbolika cyfry siedem (wyraża pełnię i doskonałość), a także sam gatunek literacki (opis zawiera cechy poetyckie). Podstawowym celem opisu stworzenia świata zawartego w Biblii jest uwielbienie Boga i ukazanie, że Bóg powołać do istnienia świat dobrowolnie, bez niczyjej pomocy. Umieszczenie opisu stworzenia świata i człowieka na początku Pisma Świętego ma głębokie znaczenie teologiczne – ukazuje więc jaka jest pomiędzy Bogiem i człowiekiem, czyli Stwórcą i stworzeniem oraz zwraca uwagę na zadanie jakie ludzie mają do zrealizowania na świecie, który został im dany od Boga [Pismo Święte, 2008, s. 36-37].

Mity i legendy, które opowiadają o stworzeniu świata według konkretnych plemion indiańskich Ameryki Północnej mają kilka wspólnych cech. Bardzo często opowiadania o powstaniu świata są związane z tymi, które opowiadają o powstaniu kultury. Prawie wszystkie plemiona w swoich przekazach mają informację o początku, kiedy istniała tylko woda. Jest ona jakby źródłem to tworzenia świata. W mitach kosmogonicznych łączonych jest wiele wątków, które szczegółowo obrazują jak powstał świat. Na całym kontynencie północnoamerykańskim w opowieściach obecni są bliźniacy, którzy są uosobieniem dobra i zła. W opowiadaniach różnych plemion pojawiają się oni w odmiennych interpretacjach. Wspólne wątki w mitach są najprawdopodobniej spowodowane wędrówkami tych opowiadań. Tak, jak wędrują ludzie, tak też wędrują mity. W całej Ameryce Północnej można odnaleźć w opowiadaniach wiele wspólnych wątków i obrazów, ale oprócz cech wspólnych można zaobserwować także wiele różnic, które nierzadko wynikają z charakterystyki terenu, uwarunkowań geograficznych, gdzie powstawały i były opowiadane wyobrażenia stworzenia świata.

Zestawienie indiańskich mitów o stworzeniu świata z pierwszą Księgą Rodzaju pozwala na wydobywanie podobieństw tych przekazów, dzięki czemu zasadnym jest podjęcie dyskusji o możliwości wykorzystywania ich w działalności duszpasterskiej, czy inkulturowanej ewangelizacji.

W celu ukazania podobieństw treści warto przytoczyć kilka fragmentów indiańskich opowieści i porównać je z fragmentami Księgi Rodzaju.

Z mitu plemienia Yuma *O braciach bliźniakach – dobrym i złym*: „A tak się to wszystko zaczęło. Na początku była jedynie wielka woda. Nie było ani nieba, ani ziemi, wszędzie panowała martwa pustka. Aż przyszedł czas, gdy znad wody uniosła się mgła i stała się niebem. Ale nadal wszystko spowite było mrokiem – nie świeciły ani słońce, ani księżyc, a gwiazdy nie błyszczały na nieboskłonie. Głęboko w otchłani wód mieszkał bezcielesny i bezimienny Stwórca” [Erdoes i Ortiz, 2017, s. 50]. W Rdz 1, 1-2 zawarta jest informacja o stworzeniu nieba przez Boga i o ziemi, która była pustkowiem.

Z mitu Czirokezów *O tym, jak powstała ziemia*: „Zanim Potężna Istota powołała do życia ludzi, stworzyła rośliny i zwierzęta. (...) Stworzywszy rośliny i zwierzęta, Potężna

Istota dała życie mężczyźnie i jego siostrze” [Erdoes i Ortiz, 2017, s. 60]. W zestawieniu z Rdz warta jest uwagi chronologia stwarzania.

Z mitu plemienia Crow *O tym, jak Stary Człowiek Kojot stworzył świat*: „Nikt nie wie, jak pojawiła się woda. Nikt nie wie, skąd przyszedł Stary Człowiek Kojot. Ale on tu był. Tu żył. Stary Człowiek Kojot powiedział: - Jestem sam. To bardzo źle. Powinien tu być ktoś z kim mógłbym porozmawiać. Tu jest tylko woda i nic więcej. To bardzo źle [Erdoes i Ortiz, 2017, s. 75]. Fragment ten nawiązuje do powołania człowieka, które w Rdz opisane jest jako ostatni etap stwarzania [Rdz 1, 26-28].

Z mitu plemienia Acoma Pueblo *O tym, jak wyszliśmy na górny świat*: „Duch odpowiedział: - To nie ja was stworzyłem, to wasz ojciec Utc’tsiti. To on stworzył świat, słońce, niebo i wiele innych rzeczy. Ale nie był zadowolony. I właśnie dlatego stworzył was, na swoje podobieństwo. Będziecie panowały nad światem (...) [Erdoes i Ortiz, 2017, s. 87]. Znane są także opowieści, w których wyraźnie widać wpływy hiszpańskie. Do czasu przybycia admirała Krzysztofa Kolumba na kontynencie amerykańskim nie było znane pojęcie *grzechu*. W opowiadaniach w wyniku kontaktów z Europejczykami zaczęły pojawiać się watki, które wzbogacane były motywami biblijnymi (w wyżej cytowanym micie pojawia się nawiązanie do grzechu i węża oraz kary) [Erdoes i Ortiz, 2017, s. 90-91;93].

Z mitu Szejenów *O tym, jak wielka moc stworzyła piękny świat*: „Na samym początku Wielka moc stworzyła ziemię, a na ziemi stworzyła wody, stworzyła też słońce, księżyc i gwiazdy. (...) W tej pięknej krainie Wielka Moc umieściła zwierzęta, ptaki, owady i wszelkiego rodzaju ryby. A potem stworzyła ludzi, tak aby żyli ze wszystkimi istotami. Każde zwierzę – duże i małe, każdy ptak – duży i mały, każda ryba, a nawet każdy owad mógł rozmawiać z ludźmi i rozumiał ich. Wszyscy ludzie także się rozumieli, ponieważ posługiwali się jednym wspólnym językiem i żyli w zgodzie. Ludzie byli nadzy, żywili się miodem i owocami dzikich roślin, nie wiedzieli co to głód. Chodzili tam, gdzie chcieli, chodzili wśród dzikich zwierząt, a kiedy nadchodziła noc i poczuli zmęczenie kładli się na chłodnej trawie i zasypiali. W dzień rozmawiali ze zwierzętami, bo wszyscy byli przyjaciółmi” [[Erdoes i Ortiz, 2017, s. 95-96].

Ta opowieść Szejenów jest pełna symboli odwołujących się do historii tego plemienia, ważnych wydarzeń, które miały bardzo duży wpływ na późniejsze funkcjonowanie tej grupy indiańskiej [Erdoes i Ortiz, 2017, s. 98]. Nawiązanie jest tutaj do rajskiego ogrodu i przyjaźni, która tam panowała [Rdz 1, 29-30].

Z mitu plemienia Yakima *O tym, jak powstał świat Indian Yakima*: „Na początku świata była tylko woda. Whee-me-me-ow-ah – Wielki Wódz Który Mieszka Wysoko mieszkał samotnie wysoko na niebie. Gdy postanowił stworzyć świat zszedł na dół, stanął tam, gdzie woda była płytka i zaczął podrzucać w górę duże garście błota, które zmieniły się w płaską ziemię. Trochę błota spiętrzył tak wysoko, że zamarzło i powstały góry. Kiedy zaczęło padać woda na szczytach gór zamarzła i zamieniła się w lód i śnieg. Część błota zamarzła i zmieniła się w skały. Od tego czasu skały nie zmieniły się, stały się tylko twardsze. Wielki Wódz Który Mieszka Wysoko stworzył drzewa, by rosły na ziemi, stworzył także korzenie i jagody. Z garści błota stworzył mężczyznę i nakazał mu łowić ryby w rzekach, a w lasach polować na jelenie i inną zwierzynę. Kiedy mężczyzna poczuł się samotny Wielki Wódz Który Mieszka Wysoko stworzył kobietę, by dotrzymywała mężczyźnie towarzystwa” [Erdoes i Ortiz, 2017, s. 98-99].

Niestety w wyniku kontaktów z Europejczykami wiele plemion indiańskich zostało zniszczonych, wielu wymarło z powodu licznych chorób, czy zostało wysiedlonych z terenów, które zajmowali. Opowieści tych plemion znane są jedynie we fragmentach, trudno jest także przyporządkować do jakiego plemienia należy konkretny mit czy legenda, udaje się jedynie zdefiniować z jakiego regionu pochodzą opowiadania [Erdoes i Ortiz, 2017, s. 95].

Analiza treści opowiadań indiańskich pokazuje punkty styczne, które mogą stać się przyczynkiem do dyskusji. Należy jednak pamiętać, że treść żadnej opowieści indiańskiej nie pretenduje do zestawienia jej w całości z pierwszym rozdziałem Księgi Rodzaju. Jedynie wybrane elementy mogą zostać wykorzystane w celu ukazania podobieństw pomiędzy omawianymi przekazami.

Podjęcie dyskusji dotyczącej przekazów indiańskich o różnej tematyce oraz zestawianiem ich z innymi źródłami, nie tylko biblijnymi pozwala na ukazanie cech, które mogą okazać się wspólne dla wszystkich grup etnicznych świata. Niewątpliwie analizowanie pism pochodzących z różnych kultur, na które miały wpływ różnorodne czynniki, zwłaszcza kulturowe, ukazuje część prawdy o człowieku i jego myśleniu o świecie. Wykorzystywanie opowiadań indiańskich jako narzędzia w inkulturowanej ewangelizacji, a więc takiej, która uwzględnia różnice kulturowe i znając rzeczywistość kulturową stara się w jej kluczu przekazać prawdę zawartą w Piśmie Świętym, jest szansą na zachowanie indiańskiej tożsamości, a jednocześnie daje możliwość proponowania czegoś, co było nieznane, a w wyniku spotkania może zostać zaakceptowane i przyjęte jako swoje.

4. Podsumowanie

Otwieranie się na nowe kultury jest sposobem nie tylko na poznawanie nowych rzeczywistości, ale przede wszystkim postawą pełną szacunku względem różnorodności i odmienności drugiego. Jest także zgodą na indywidualność i pielęgnowanie własnej tożsamości. Chrześcijaństwo, które jest religią dającą wyrazić się w każdej kulturze ma szansę rozwijać się także w miejscach, gdzie styl życia początkowo wydaje się diametralnie różniący, czy wręcz sprzeczny z normami i zasadami obowiązującymi wśród wyznawców Jezusa Chrystusa. Okazuje się jednak, że spotkanie dwóch kultur może zaowocować powstaniem takiej rzeczywistości, w której będą bardzo dobrze funkcjonować obie grupy etniczne. Doświadczenie misyjne Kościoła katolickiego pokazuje, że głoszenie Ewangelii wśród ludzi, gdzie kultura była zupełnie inna niż ta, w której byli wychowywani misjonarze (europejska) mogło przynieść efekty, które widoczne są do dzisiaj. Szczególnie wyraźnie widać to w Ameryce Południowej (dokładniej w Ameryce hiszpańskiej), gdzie elementy rdzennej kultury zostały przeniesione do wówczas nowej, chrześcijańskiej rzeczywistości (np. śpiew czy procesje podczas sprawowania kultu). Misje wiążą się z przychodzeniem z czymś, co jest nowe, nieznane, a nawet obce. Często, właśnie ze względu na tę obcość, towarzyszy uczucie lęku. Przełamywanie barier i wychodzenie naprzeciw staje się szansą na wzajemne ubogacenie i rozwój. Znajomość mitów i legend indiańskich przez osoby zamierzające prowadzić działalność duszpasterską jest bardzo dobrym punktem wyjścia dla nawiązania kontaktu i pozyskania życzliwości, a także zdobyciem szacunku. Współcześnie przygotowanie do działalności misyjnej wygląda zupełnie inaczej niż, kiedy prowadzona była chrystianizacja i początki ewangelizacji. Doświadczenie zdobyte przez misjonarzy w ciągu

setek lat, rozwój wiedzy o terenach zamieszkiwanych przez różnego rodzaju grupy etniczne spowodował, że podejmowanie działalności misyjnej, czy duszpasterskiej ma zupełnie inny charakter. Na szczęście, Europejczykom, którzy podbijali Amerykę nie udało się całkowicie zniszczyć kultur indiańskich [Eakin, 2009, s. 131]. Dzięki temu nadal możliwe jest ubogacające spotkanie z zupełnie inną kulturą.

Holistyczne spojrzenie na człowieka, jego sferę duchową, fizyczną, czy społeczną może zaowocować wypracowaniem integralnego spojrzenia, a w efekcie doprowadzić do świadomego pielęgnowania tożsamości [Luzbetak, 1998, s. 153]. Działania Kościoła katolickiego, każda forma posługi w duchu chrześcijańskim powinna być zharmonizowana z konkretną kulturą [Luzbetak, 1998, s. 153]. Społeczna zmiana, która może dokonać się w wyniku poznania nowej rzeczywistości i zaakceptowania jej powinna być skupiona na poczuciu tożsamości danej jednostki oraz całej grupy. Model kultury, który ukierunkowany jest społecznie ma szanse zaistnieć w rzeczywistości misyjnej [Luzbetak, 1998, s. 153-154].

Nadzieję na pamięć o plemionach indiańskich i nie zatracenie ich tożsamości - której poszukiwanie było jednym z najistotniejszych procesów obecnych w Ameryce [Eakin, 2009, s. 249] - i wiedzy o kulturach budzi kontynuowanie działań zapoczątkowanych przez profesora Alfonso Ortiza. W 2000 roku zostało założone Alfonso Ortiz Center for Intercultural Studies, które działa przy Uniwersytecie Nowego Meksyku [Erdoes i Ortiz, 2017, s. 10].

Pielęgnowanie tradycji plemion indiańskich jest nie tylko dbaniem o bogactwo kulturowe, ale postawą pełną szacunku i poświęcenia uwagi drugiemu. Być może z pomocą w postrzeganiu różnorodności kulturowej jako bogactwa i źródła poznawania człowieka przyjdzie nauczanie papieża Franciszka, którego pontyfikat nierzadko określany jest duszpasterskim. Jego rozważania dotyczące kultury spotkania motywują do podejmowania działań na rzecz budowania autentycznych wspólnot o charakterze rodziny, w których obecna jest jedność, ale nie jednorodność.

Bibliografia:

1. Boadt L. (2001). Księga Rodzaju. W: W. Chrostowski (red.), Międzynarodowy komentarz do Pisma Świętego. Komentarz katolicki i ekumeniczny na XXI wiek. Praca zbiorowa (s. 264-310). Warszawa: Verbinum.
2. Eakin M. C. (2009). Historia Ameryki Łacińskiej. Zderzenie kultur. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
3. Eliade M. (1998). Aspekty mitu. Warszawa: Wydawnictwo KR.
4. Erdoes R., Ortiz A. (2017). Mity i legendy Indian Ameryki Północnej cz. I. Kraków: Wydawnictwo Alter.
5. Erdoes R., Ortiz A. (2017). Mity i legendy Indian Ameryki Północnej cz. II. Kraków: Wydawnictwo Alter.
6. Kroeber A. L. (2002). Istota kultury. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
7. Luzbetak L. J. (1998). Kościół a kultury. Warszawa: Verbinum.
8. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. (2008). Częstochowa: Edycja Świętego Pawła.

8. CZŁOWIEK WOBEC KULTURY W UJĘCIU II SOBORU WATYKAŃSKIEGO I NAUCZANIA PAPIEŻA FRANCISZKA

Oskar Pryba

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Wydział Teologiczny

ul. Jurija Gagarina 37, 87-100 Toruń

E-mail: oskarpryba@gmail.com

1. Integralna koncepcja kultury II Soboru Watykańskiego

Dzieła sztuki, film, muzyka, media to tylko nieliczne obszary, które są zainteresowaniem szerokorozumianej kultury. Człowiek zaangażowany w życie społeczne nie może lekceważyć tej przestrzeni, która odgrywa istotną rolę w jego życiu, a jaką jest kultura. Nauczanie Kościoła, zwłaszcza po II Soborze Watykańskim w licznych wypowiedziach odnosi się do kultury i jej różnorodnych przejawów. Warto jednak nadmienić, iż nie jest to podejście negatywne oparte jedynie na krytyce współczesnej kultury, ale pełne troski pragnienie zasiewania orędzia ewangelicznego w każdej przestrzeni życia człowieka [II Sobór Watykański, 2002, nr 9].

II Sobór Watykański w „Konstytucji Duszpasterskiej o Kościele w Świecie Współczesnym *Gaudium et Spes*” przedstawił zagadnienie kultury w sposób zupełnie nowy dla ówczesnego podejścia duszpasterskiego. Otwarcie jakie nastąpiło po Soborze dotknęło licznych obszarów zaangażowania Kościoła w różne przestrzenie działalności człowieka w świecie. Zrozumienie „novum” jakiego dostarczył Sobór wymaga zwrócenia uwagi na relacje pomiędzy kulturą i religią. Należy podkreślić, że istnieje kilka modeli wzajemnych odniesień kultury do religii¹, które niekiedy prowokowały do wzajemnego zwalczania się. Z pewnością, II Sobór Watykański przyjął model personalistyczny, gdzie kultura i religia są autonomiczne, ale współpracują, warunkują się i ubogacają. Kultura i religia spotykają się w osobie ludzkiej oraz w Bogu [zob. Bartnik, 2004, kol. 199]. Takie podejście pozwala na dialog w trosce o rozwój każdego człowieka, a zarazem jest pewnym „novum” w nauczaniu Kościoła.

W obliczu wielu istniejących kultur, Kościół poprzez nauczanie II Soboru Watykańskiego wyszedł z własną inicjatywą. Zamiast tworzyć kulturę prześiąkniętą katolicyzmem, którą można by określić mianem „kultury katolickiej” postulowano, aby istniejące kultury zostały przeniknięte prawdami ewangelicznymi [zob. Świerzawski, 1987, s. 60-61]. Takie ujęcie było wówczas zupełnie inne niż to, które znane jest chociażby poprzez „Syllabus Errorum” Piusa IX, który „de facto” odpowiadał jedynie na zaistniałe problemy i zagrożenia dla Kościoła. Jednak dokument „*Gaudium et spes*” stał się przełomem w nauczaniu Kościoła na temat kultury, bowiem po raz pierwszy ten temat został oficjalnie i tak szeroko podjęty [zob. Świerzawski, 1987, s. 64]. Kościół w nauczaniu soborowym

¹ Odniesienia religii i kultury są problematyczne w dokładnym określeniu. Niemniej jednak przyjmuje się cztery główne modele odniesień, jakimi są: model monistyczny (kultura i religia znajdują się na tej samej płaszczyźnie), model dualistyczny (kultura i religia są niezależne od siebie, a czasami wręcz opozycyjne względem siebie), model subordynacyjny (religia dominuje nad kulturą) oraz opisany model personalistyczny [zob. Bartnik, 2004, kol. 199].

przestał reagować na zagrożenia, ale ukazał, że ma inicjatywę, którą określić można mianem troski o integralną osobowość człowieka [zob. II Sobór Watykański, 2002, nr 44; 61]

Obok licznych wątków dotyczących kultury istotne staje się podejście antropologiczne II Soboru Watykańskiego. Wskazano, że „do prawdziwego i pełnego człowieczeństwa dochodzi się nie inaczej jak przez kulturę, to znaczy przez kultywowanie dóbr i wartości naturalnych. Gdziekolwiek więc chodzi o sprawy życia ludzkiego, tam natura i kultura jak najściślej wiążą się z sobą” [II Sobór Watykański, 2002, nr 53]. Takie spojrzenie stawia człowieka w centrum omawiania zagadnienia kultury i pozwala zwrócić uwagę na jego życie w konkretnych sytuacjach, a nie jedynie traktowanego w ogólności.

II Sobór Watykański wskazał także istotną rolę procesu wychowania do kultury. Podkreślono, że „rodzina jest w pierwszym rzędzie jakby matką i żywicielką tego wychowania” [II Sobór Watykański, 2002, nr 61]. Wychowanie - Sobór określa - jako nabywanie integralnej osobowości ludzkiej, czyli takiej, która posiada odpowiednio ukształtowaną inteligencję, sumienie oraz żyje w postawie braterstwa. Takie ujęcie pozwala spojrzeć szeroko na proces wychowania poprzez wieloaspektowość środków i zindywidualizowane podejście do każdego człowieka. W tym ujęciu można także dostrzec ściśle powiązanie wychowania do kultury z personalizmem chrześcijańskim opartym na rozumności, otwartości, zdolności do wartościowania i oceny, aktywnością kulturalną i przede wszystkim odpowiedzialnością moralno-społeczną za siebie i innych [zob. Karczewska, 2007, s. 83]. Tym bardziej, że jak wskazują ojcowie soborowi potrzeba wychowania do kultury, gdyż typ człowieka uniwersalnego zanika [zob. II Sobór Watykański, 2002, nr 61].

Proces wychowania do kultury opiera się zatem na szeregu działań kształtujących integralne ujęcie kultury. II Sobór Watykański wskazał na liczne środki możliwe w procesie wychowania do integralnej kultury ludzkiej tj. książki, nowe środki przekazu, dni wolne, podróże, sport i wszelkie działania kulturowe. Należy jednak nadmienić, że Sobór nie zamknął tematu środków możliwych do wykorzystania, ale pozwala na konieczne adaptacje. Internet, mass media i wiele innych współczesnych przestrzeni kształtujących kulturę człowieka prowokuje jednak do spojrzenia na cel, który staje się najistotniejszy w procesie wychowawczym. Ojcowie soborowi określili go jako potrzebę, aby „duch ludzki i chrześcijański przepajał właściwe naszej epoce przejawy kultury i działanie zbiorowe” [II Sobór Watykański, 2002, nr 61].

Nie można jednak optymistycznej wizji II Soboru Watykańskiego skonfrontować ze współczesnym stanem i podejściem do kultury. Liczne zagrożenia, kontrowersyjne manifestacje artystyczne, przejawy kiczu wskazują na ciągłą potrzebę troski o wychowanie do integralnej kultury ludzkiej. Zarówno w tym, co nazywa się wolnością artystyczną, czy też działalnością mediów w informacji lub dezinformacji, wciąż potrzeba troski o prawidłowy rozwój człowieka [zob. Nagórny, 2010, s. 343-347]. II Sobór Watykański podkreślił, że „pozostaje jednak dla każdego człowieka obowiązek zachowania pełni osobowości ludzkiej, w której na pierwszy plan występują wartości inteligencji, woli sumienia i braterstwa. Mają one wszystkie swą podstawę w Bogu Stwórcy, a w Chrystusie przedziwnie doznały uleczenia i wyniesienia” [II Sobór Watykański, 2002, nr 61]. W tym ujęciu należy zwrócić uwagę na współczesne zagrożenia dla sensu kultury w życiu osoby. Sobór nadał bowiem kierunek

duszpasterski, a nadto pozwolił na kształtowanie pełnej optymizmu szansy dla kultury w dziele kształtowanie integralnej osobowości człowieka.

Pozytywne ujęcie zagadanie kultury przez II Sobór Watykański ukierunkowuje działania Kościoła, ku budowaniu właściwej wizji kształtowania integralnych koncepcji dotyczących człowieka [zob. Potocki, 2016, s. 87-89]. Kultura rodzi liczne niepokoje i antynomie dla rozwoju ludzkiego. Niemniej jednak zadaniem Kościoła jest budowanie pozytywnego obrazu kultury, która kształtuje pełną osobowość człowieka.

2. Kultura odrzucenia według papieża Franciszka

W relacji człowieka do kultury istotna jest analiza przeszłości, obserwacja teraźniejszości i poszukiwanie recepty do budowania lepszej przyszłości dla pełniejszego rozwoju człowieka. Należy zatem zwrócić uwagę na nauczanie Kościoła, które można określić jako najbardziej współczesne. Pomimo, że papież Franciszek często zaznacza, że nie dokonuje pełnej analizy poruszanych zagadnień [zob. Franciszek, 2013, nr 108; 2015, nr 16; 2018, nr 2; 2019, nr 70; 2020, nr 3] to jednak podejmuje współczesną analizę aktualnych znaków czasu w ujęciu duszpasterskim, szczególnie akcentowanym przez II Sobór Watykański.

Wobec wielu negatywnych zjawisk kulturowych papież znanych Franciszek posługuje się pojęciem kultury odrzucenia. Jest to zjawisko, które nie opiera się na kwestiach społecznych, takich jak chociażby wyzysk, ale dotyczy każdej sfery życia społecznego. Człowiek w kulturze odrzucenia nie jest już tylko wykorzystywany ekonomicznie i gospodarczo, ale stanowi resztkę znajdującą się poza społeczeństwem [zob. Franciszek, 2013, nr 53]. Jednym z przykładów jest handel organami ludzi ubogich oraz odrzucenie dzieci, które nie spełniają oczekiwań rodziców. Papież Franciszek określa logikę kultury odrzucenia jako „użyj i wyrzuć” [Franciszek, 2015, nr 123]. Kultura ta w ujęciu papieża Franciszka stanowi zatem przykład antykultury w rozumieniu II Soboru Watykańskiego. Poprzez odrzucenie człowiek zostaje pozbawiony prawa do jakiegokolwiek rozwoju, nie wspominając już o przymocie integralności.

Należy jednak nadmienić, że Franciszek posługując się określeniem kultury odrzucenia nie ogranicza zasięgu tego zjawiska jedynie do przestrzeni osobowej. W aspekcie społecznym i kulturowym Franciszek zwraca uwagę, że „odrzucenie” dotyczy także przedmiotów, które szybko zbywają człowiekowi. Jako przykład Franciszek podaje marnowanie papieru, który nie jest poddany recyklingowi [zob. Franciszek, 2015, nr 22]. Także w kontekście ekonomicznym kultura odrzucenia degraduje hierarchię wartości, którymi żyje człowiek. Papież podczas jednej z audiencji podkreślił problem kultury odrzucenia w kontekście ekonomicznym i gospodarczym mówiąc, że „człowiek, który umiera, nie budzi zainteresowania, ale jeśli notowania giełdowe wykazują spadek o 10 punktów, to jest tragedia! W ten sposób osoby są odrzucane, jakby były odpadami” [Franciszek, 2013, s. 48-49]. Kultura odrzucenia przenika zatem wiele przestrzeni życia człowieka dotykając także kwestii ekologicznych [zob. Pisarek, 2015, s. 459].

Kultura odrzucenia przenika zatem wiele przestrzeni społecznych i gospodarczych, ale jest to zjawisko przede wszystkim przeciwne człowiekowi najsłabszemu i najbardziej ubogiemu. Franciszek podczas wielu audiencji i przemówień podkreślał, że kultura odrzucenia dotyczy najczęściej osoby starsze [zob. Franciszek, 2015, s. 29-33; 2015, s. 28-29;

2019, s. 36-37]. Pomimo dokonującego się postępu technologicznego i rozwoju medycyny osoby w podeszłym wieku postrzegane są jako ciężar dla społeczeństwa. Zapomina się o wymiarze długowieczności jako błogosławieństwie Boga, a także o istotnym wymiarze jaki stanowi pamięć i nauka płynąca z doświadczenia osób starszych. Ich życie nie może być zatem traktowane jedynie w kategoriach użyteczności dla społeczeństwa, ale pierwszeństwo stanowi zawsze godność osoby ludzkiej. Papież Franciszek, promowanie kultury odrzucenia uważa, za ciężki grzech społeczny.

Ponadto, wskazał, że także ludzie młodzi są ofiarami kultury odrzucenia. Argumentuje to oddziaływaniem reklam, które „uczą ludzi bycia zawsze niezaspokojonymi (...), gdzie sami młodzi stają się w końcu materiałem jednorazowego użytku” [Franciszek, 2019, nr 78]. Młodość wykorzystywana jest jako produkt, który pożądanym jest przez starszych, ale nie jest powodem szacunku i troski względem młodych. Franciszek traktuje problem kultury odrzucenia szeroko. W kwestii życia ludzi młodych wskazuje, że kultura odrzucenia zawiera w sobie problem braku pracy, niesprawiedliwą płacę, niemożliwość edukacji czy nawet uzależnienia i samobójstwa [zob. Franciszek, 2015, s. 31].

W ujęciu papieża Franciszka kultura odrzucenia jest mentalnością wpływającą na wiele zachowań społecznych. Szerokie ujęcie problemu kultury pozwala zatem dostrzec, że odrzucenie jest przejawem głęboko zakorzenionej mentalności ludzi współczesnych. Można by zatem skonstatować wniosek, że kultura na nowo wymaga przeniknięcia wartościami ewangelicznymi. Istotnym narzędziem w tworzeniu i kształtowaniu kultury staje się dialog.

3. Kultura spotkania odpowiedzią na kryzys kultur

Odpowiedzią na kulturę odrzucenia jest – według papieża Franciszka – kultura spotkania, która kształtowana jest „pośród wielu rozbieżności” [Franciszek, 2019, nr 169]. Kultura ta jest zatem oparta niekiedy na „trudzie tworzenia mostów, budowania pokoju, który byłby korzystny dla wszystkich” [Franciszek, 2019, nr 169]. Kultura spotkania to szerokorozumiane formy spotkania człowieka z Bogiem i z drugim człowiekiem, gdzie podstawą jest dostrzeżenia wartości dialogu [Franciszek, 2013, nr 239]. Zagadnienie kultury spotkania, które jest kolejnym tematem poruszonym przez Franciszka opiera się ściśle na mocnym fundamencie eklezjologii i podejścia duszpasterskiego zainicjowanego przez II Sobór Watykański.

Papież kierując nauczanie do ludzi młodych wskazuje, że współcześnie istnieje wiele zagrożeń dla rozwoju człowieka. Jednym z nich jest „kult młodości” [Franciszek, 2019, nr 16], który przejawia się lekceważeniem osób w podeszłym wieku. Niewłaściwe umiłowanie młodości sprawia, że rodzina traktowana jest jako narzędzie opresji, związki uczuciowe przeżywane są wyłącznie w sferze seksualnej, a życiowe porażki są niewłaściwie przeżywane [Franciszek, 2019, nr 80-83]. Wobec tych problemów potrzeba jeszcze usilniej zwraca uwagę na kulturę spotkania, która charakteryzuje się wielorakim podejściem do człowieka.

Kultura spotkania dotyczy wielu przestrzeni życia człowieka, dlatego jest odpowiedzią na negatywne oddziaływanie kultury odrzucenia. Można zatem zwrócić uwagę na kilka najistotniejszych sfer, na które wskazuje papież Franciszek. Pierwszorzędnym dla omawianej kwestii kultury będzie spotkanie pomiędzy ludźmi ujęte jako relacja społeczna [Franciszek, 2018, nr 26]. Franciszek zwraca uwagę na potrzebę wprowadzania pokoju tam gdzie ogarnia człowieka wrogość. Ponadto, kolejną kwestią jest kształtowanie wizji piękna, czyli takiego

podejścia do człowieka, które wydobywa z człowieka to co w nim najlepsze. Kultura spotkania dotyczy zatem istotnej przestrzeni wychowawczej, rozumianej w ujęciu kształtowania dobrych postaw. Papież wskazuje, że fundamenty kultury spotkania zawsze tworzone są na odkrywaniu piękna w człowieku oraz ukazywaniu i promowaniu go [Franciszek, 2019, nr 183].

Ponadto, kultura spotkania kształtuje się na mocnym fundamencie chrystocentrycznym. Ten aspekt Franciszek podkreślił w sposób szczególny w adhortacji „Querida Amazonia” zaznaczając, że „Chrystus odkupił całą istotę ludzką i w każdym chce odbudować jego zdolność do nawiązywania relacji z innymi. Ewangelia proponuje Bożą miłość, która emanuje z Serca Chrystusa i która rodzi dążenie do sprawiedliwości, będącej nierozdzielnie pieśnią braterstwa i solidarności, bodźcem dla kultury spotkania” [Franciszek, 2020, nr 22]. W ten sposób kultura spotkania jest istotną odpowiedzią na kryzys ogólnokulturowy obecny także w krajach amazońskich, bowiem Chrystus odkupił każdego człowieka, a zarazem wskazał drogę doskonałości. Niemniej jednak diagnoza o braku obecności Boga w kulturze była jednym z pierwszych wniosków pontyfikatu papieża Franciszka. Chrystocentryzm w kulturze spotkania pozwala dostrzec nie tylko potrzebę ewangelizacji kultury, ale obecność Boga w świecie, gdzie pierwszym i fundamentalnym spotkaniem, jest spotkanie z Bogiem [zob. Franciszek, 2014, s. 40-41; 2019, s. 18].

Franciszek wskazuje, że odpowiedzią na „kulturę odrzucenia” będzie budowanie kultury „solidarności i spotkania” [Franciszek, 2013, s. 49]. Tworzenie kultury jest zatem zadaniem odpowiedzialnym, które powinno sprzyjać rozwojowi każdego człowieka, a także powinno przenikać wszelkie pola działalności Kościoła uwzględniając najsłabszych [zob. Podlecki, 2016, s. 59].

4. Podsumowanie - hermenutyka ciągłości czy zerwania?

Analizując problem kultury można dokonać pewnego porównania ujęcia II Soboru Watykańskiego i papieża Franciszka. Pojawia się zatem problem, czy myśl soborowa jest nadal uwzględniana w nauczaniu papieskim, czy raczej nastąpił kolejny przełom?

Papież Franciszek pomimo, że posługuje się dwoma sformułowaniami o zabarwieniu antonimicznym, jakimi są kultura odrzucenia i kultura spotkania, wskazuje na bardzo mocny fundament antropologiczny [zob. Tułowiecki, 2016, s. 383-384]. Pomimo, że nauczanie Franciszka charakteryzuje się mocniejszym akcentem duszpasterskim niż chociażby filozoficznym, to nie można zaprzeczyć o wskazywaniu przez papieża konieczności troski o człowieka i o jego integralny rozwój. Franciszek dokonuje analizy znaków czasu jakimi są przejawy braku szacunku dla godności osoby ludzkiej określając je mianem kultury odrzucenia. Czyni to jednak w ścisłej łączności z duchem II Soboru Watykańskiego nie tylko poprzez silny fundament antropologiczny, ale także często odwołując się do dokumentów soborowych [zob. Mrozek, 2017, s. 47].

Należy jednak zaznaczyć, że ściśle systematyczne ujęcie kultury spotkania jest niemożliwe. Są pewne prerogatywy, które pozwalają na określenie kierunków będących odpowiedzią na znaki czasu. Niemniej jednak, papież Franciszek traktuje zarówno kulturę odrzucenia jak i kulturę spotkania w ujęciu szerokim i dynamicznym, gdzie kultura odrzucenia ma wiele negatywnych przejawów, a kultura spotkania jest pewnego rodzaju mentalnością i otwartością na spotkanie z Bogiem, z drugim człowiekiem oraz ze światem.

Ponadto, kultura w ujęciu papieża Franciszka opiera się na modelu soborowym, gdzie istotne staje się przenikanie orędzia ewangelicznego do wszystkich sfer życia człowieka. Wartości, takie jak miłość, braterstwo, solidarność, dialog to jedne z wielu poruszanych przez papieża Franciszka w kontekście kształtowania kultury spotkania. Niemniej jednak, podejście duszpasterskie do wskazanych problemów jest spójną ciągłością myśli i ducha II Soboru Watykańskiego.

Bibliografia:

1. Bartnik Cz. (2004). Kultura. W: A. Szostek i in. (red.), Encyklopedia Katolicka, t. 10, Lublin, kol. 188-201.
2. Franciszek (2013). Adhortacja do biskupów, prezbiterów i diakonów, do osób konsekrowanych, do wiernych świeckich o głoszeniu Ewangelii we współczesnym świecie *Evangelii Gaudium*.
3. Franciszek (2013). Skażeni przez kulturę odrzucania, „L'Osservatore Romano” (wyd. pol.), nr 354, s. 48-49.
4. Franciszek (2014). Od kultury wykluczenia do kultury spotkania, „L'Osservatore Romano” (wyd. pol.), nr 360, s. 40-41.
5. Franciszek (2015). Encyklika poświęcona trosce o wspólny dom *Laudato si*.
6. Franciszek (2015). Musimy się bronić przed kulturą odrzucania, „L'Osservatore Romano” (wyd. pol.), nr 374, s. 28-29.
7. Franciszek (2015). Trzeba żyć, a nie wegetować, „L'Osservatore Romano” (wyd. pol.), nr 374, s. 29-33.
8. Franciszek (2018). Adhortacja o powołaniu do świętości w świecie współczesnym *Gaudete et exsultate*.
9. Franciszek (2019). Kultura nadziei, „L'Osservatore Romano” (wyd. pol.), nr 417, s. 36-37.
10. Franciszek (2019). Posynodalna adhortacja do młodych i całego Ludu Bożego *Christus vivit*.
11. Franciszek (2019). Stajecie się mistrzami i twórcami kultury spotkania, „L'Osservatore Romano” (wyd. pol.), nr 410, s. 18.
12. Franciszek (2020). Posynodalna adhortacja o Amazonii *Querida Amazonia*.
13. II Sobór Watykański (2002). Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym „*Gaudium et spes*”. W: Sobór Watykański II, Konstytucje. Dekrety. Deklaracje. Tekst Polski. Nowe Tłumaczenie, Poznań.
14. Karczewska J. (2007). Chrześcijańskie zasady wychowania w świetle koncepcji Stefana Kunowskiego, „Pedagogia Christiana”, nr 20, s. 73-89.
15. Mrozek A. (2017). Prorocki autorytet Papieża Franciszka, „Studia Paedagogica Ignatiana”, nr 5, s. 33-49.
16. Nagórny J. (2010). Społeczeństwo informacyjne. Zagrożenie dla integralności osoby? W: K. Jeżyna i in. (red.), Wezwanie do uczestnictwa w życiu społecznym, Lublin 2010, s. 337-351.
17. Pisarek M. (2015). Wyzwania dla współczesnego Kościoła w świetle encykliki *Laudato Si'* Papieża Franciszka, „Studia Leopoliensia”, nr 8, s. 457-467.

18. Podlecki M. (2016). Przekaz i służba, czyli kultura spotkania w orędziach papieża Franciszka na Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu, „Forum Młodych Pastoralistów” nr 2, s. 57-66.
19. Potocki A. (2016). Szlachetny choć nieco naiwny optymizm. Gaudium et spes o kulturze, „Roczniki Teologiczne” nr 63, s. 75-91.
20. Świeżawski S. (1987). Vaticanum II a problemy kultury współczesnej. W: W dwudziestolecie Soboru Watykańskiego II. Recepcja – doświadczenie – perspektywy, Lublin, s. 59-68.
21. Tułowicki D. (2016). „Kultura spotkania” jako odpowiedź papieża Franciszka na globalny problem społeczny braku bezpieczeństwa, „Studia Teologiczne” nr 34, s. 376-400.

9. EKOLOGIA INTEGRALNA W ENCYKLICE *LAUDATO SI'* PAPIEŻA FRANCISZKA

Joanna Pyszna

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Streszczenie: Celem artykułu jest przedstawienie koncepcji ekologii integralnej w świetle encykliki *Laudato si'* papieża Franciszka. Aby lepiej rozumieć i interpretować proponowany przez obecnego biskupa Rzymu model, został on przedstawiony w kontekście nauczania Magisterium Kościoła oraz postawy Franciszka wobec współczesnych problemów społecznych. Ukazano też różnorodne reakcje na papieskie nauczanie – od sceptycyzmu aż po mobilizację do proekologicznego działania.

Słowa kluczowe: ekologia, ekologia integralna, ochrona środowiska, nawrócenie ekologiczne, papież Franciszek, encyklika *Laudato si'*

Abstract: The aim of the article is to present the idea of 'integral ecology' which was one of the main subjects of pope Francis' encyclical *Laudato si'*. The conception is strictly connected with Church's teaching on ecology up to now and current pope's attitude towards contemporary social issues as well. There is also shown that the document is controversial – some people are sceptical while the others are motivated to concrete actions in order to protect natural environment.

Keywords: ecology, integral ecology, environmental protection, ecological conversion, pope Francis, *Laudato si'* encyclical

1. Wstęp

Papież Franciszek od samego początku swojego pontyfikatu koncentruje się na wyzwaniach i problemach współczesnego świata. W encyklice *Laudato si'* ogłoszonej 24 maja 2015 r. zwraca uwagę na szeroko pojętą ochronę środowiska naturalnego. Dokument szybko został przez media nazwany „zieloną encykliką”, natomiast aktywiści ruchów proekologicznych zaczęli upatrywać w papieżu swojego sprzymierzeńca. Od tamtej pory kwestie ekologiczne są częściej poruszane przez katolickich autorów, a liczba publikacji na ten temat znacząco wzrosła.

W dokumencie *Laudato si'* papież bardzo precyzyjnie definiuje pojęcie „ekologii”, nadając mu znaczenie odległe od tego, jakie przypisują mu ekologizm czy inne współczesne nurty filozoficzne, uznające priorytet kwestii środowiska naturalnego. Wypracowany termin „ekologia integralna” jest głęboko zakorzeniony w chrześcijańskiej tradycji: Franciszek nawiązuje nie tylko do współczesnego nauczania Magisterium Kościoła, ale sięga do *Pieśni słonecznej* św. Franciszka z Asyżu. Jak się okazuje, średniowieczny kantykt religijny powstały w XIII w. wciąż stanowi cenny punkt odniesienia dla ekologii w ujęciu chrześcijańskim.

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie koncepcji ekologii integralnej w świetle encykliki *Laudato si'*. Na początku zostanie ukazany kontekst papieskiej myśli, a więc współczesne nauczanie Magisterium Kościoła na temat ekologii. Następnie zaprezentowany zostanie stosunek papieża Franciszka do ekologii jako jednego z istotnych zagadnień społecznych współczesności. Na tym tle można będzie wyczerpująco omówić pojęcie „ekologii integralnej”, jak również przedstawić jej bieżące implikacje.

2. Materiały i Metody

Ekologia nie jest jedynie ciekawym zagadnieniem podejmowanym w dyskusjach katolickich publicystów, ale ma już swoje stałe miejsce w nauczaniu Magisterium Kościoła. Środowisko naturalne stanowi przecież integralną składową świata stworzonego i jako takie domaga się szczególnej troski i ochrony. Już encyklika Leona XIII *Rerum novarum* wydana w 1891 r. roku była wyraźnym znakiem tego, że sprawy społeczne zyskują coraz większe znaczenie i nie można ich pomijać w oficjalnym nauczaniu Kościoła. Jednak przełomowym momentem – podobnie jak w wielu innych kwestiach – okazał się Sobór Watykański II. Wprawdzie nauczanie ojców soborowych nie nawiązuje bezpośrednio do ekologii, jednak w trzecim rozdziale Konstytucji duszpasterskiej o Kościele w świecie współczesnym *Gaudium et spes* zostało omówione zagadnienie aktywności ludzkiej w świecie i relacje między człowiekiem a środowiskiem naturalnym [33-39]. We wspomnianym dokumencie można przeczytać, że „ze względu na sam fakt stworzenia wszystkie rzeczy uzyskują właściwą im trwałość, prawdziwość, dobro, a także własne prawa i porządek, które człowiek powinien szanować” [36], natomiast „oczekiwanie nowej ziemi nie powinno osłabiać, a raczej rozbudzać gorliwość w doskonaleniu tej ziemi, na której wzrasta ciało nowej rodziny ludzkiej, mogąc już dać pewne wyobrażenie o nowym świecie” [39].

Nie ma wątpliwości, że Sobór Watykański II utorował drogę współczesnej koncepcji ekologii w ujęciu chrześcijańskim. Co więcej, ówczesny papież Paweł VI często wypowiadał się na temat ochrony środowiska naturalnego w innych dokumentach, takich jak: *List apostolski Octogesima adveniens* (1971) czy *List do sekretarza I Konferencji ONZ w sprawie naturalnego środowiska w Sztokholmie* (1972). Z kolei Synod Biskupów z 1971 r. wyraził swoje stanowisko dotyczące kryzysu ekologicznego w dokumencie *O sprawiedliwości w świecie* (Szafulski, 2016).

Troska o środowisko naturalne była widoczna również w dokumentach wydanych w czasie pontyfikatu Jana Pawła II, który poruszał omawiany problem w encyklikach *Sollicitudo rei socialis* (1987) i *Centesimus annus* (1991). Temat powracał też w wystąpieniach publicznych i innych tekstach oficjalnych, takich jak *Orędzie na XXIII Światowy Dzień Pokoju* (1990). Analizując treści przemówień i dokumentów można dojść do wniosku, że papieskie nauczanie było przede wszystkim reakcją na kryzys ekologiczny, dlatego jego główne postulaty dotyczyły uzdrowienia relacji pomiędzy Bogiem, człowiekiem i przyrodą oraz modelu „człowieka ekologicznego”.

Kolejny biskup Rzymu, Benedykt XVI, koncentrował się na zagadnieniach dogmatycznych, jednak problemy współczesnego świata również nie były mu obce. Wystarczy wspomnieć encyklikę *Caritas in veritate* (2009) lub *Orędzie na światowy Dzień Pokoju* (2010), którego hasłem przewodnim były słowa: „Jeśli chcesz krzewić pokój, strzeż dzieła stworzenia”. W swoim nauczaniu papież z Niemiec – podobnie jak jego poprzednik – poruszył problem nasilającego się kryzysu ekologicznego i apelował o zwrócenie uwagi na ścisłą więź łączącą Stwórcę, istotę ludzką oraz świat stworzony. Jego zdaniem kryzys ekologiczny można zażegnać tylko dzięki propagowaniu chrześcijańskiej wizji człowieka i jego relacji z innymi ludźmi i całym stworzeniem.

Od samego początku pontyfikatu, który rozpoczął się 13 marca 2013 r., także papież Franciszek poświęcał szczególną uwagę aktualnym kwestiom społecznym. Na problemy współczesnego świata i człowieka patrzył kompleksowo i w taki też sposób wypowiadał się

o nich publicznie. Ochrona środowiska i kryzys ekologiczny szybko stały się tematami często poruszonymi przez obecnego papieża. Już w homilii podczas Mszy św. na rozpoczęcie posługi (19.03.2013) Franciszek apelował do wszystkich wierzących i ludzi dobrej woli, aby stali się świadomymi „opiekunami stworzenia”:

„Chciałbym prosić wszystkich tych, którzy zajmują odpowiedzialne stanowiska w dziedzinie gospodarczej, politycznej i społecznej – apelował – wszystkich mężczyzn i kobiety dobrej woli: bądźmy «opiekunami» stworzenia, Bożego planu wpisanego w naturę, opiekunami bliźniego, środowiska. Nie pozwólmy, by znaki zniszczenia i śmierci towarzyszyły w drodze naszemu światu! Jednak by «sprawować opiekę», musimy też opiekować się samymi sobą! Pamiętajmy, że nienawiść, zazdrość, pycha plamią życie! Tak więc opiekować się znaczy czuwać nad naszymi uczuciami, nad naszym sercem, gdyż właśnie z niego wychodzą dobre i złe intencje: te, które budują, i te, które niszczą!”

Apel nowo wybranego biskupa Rzymu nie ograniczał się więc do samej ochrony środowiska naturalnego. Papież podkreślał głęboki związek między rozwojem oraz pielęgnowaniem własnego człowieczeństwa a dojrzałą postawą wobec świata stworzonego. Od tej pory temat ekologii powracał często w różnych jego aspektach. W wypowiedziach dla mediów papież stwierdzał m.in., że niszczenie środowiska naturalnego jest złem, a bezmyślne wykorzystywanie zasobów ziemi nie troszcząc się o przyszłe pokolenia może mieć tragiczne konsekwencje.

Istotnym przejawem ogromnej troski Franciszka o środowisko naturalne było ustanowienie Światowego Dnia Modlitw o Ochronę Stworzenia. W takiej formule obył się on po raz pierwszy 1 września 2015 r. Warto jednak zaznaczyć, że nie była to pionierska inicjatywa Kościoła Katolickiego, ale nawiązanie do tradycji Kościoła Wschodniego. Data ta wyznacza bowiem początek roku liturgicznego w Kościele Prawosławnym, a w 1989 r. patriarcha Demetrios I ogłosił Święto Stworzenia jako reakcję na pogłębiający się kryzys ekologiczny. Jego następca Bartłomiej I, nazywany też „Zielonym Patriarchą”, nawiązywał do konkretnych incydentów, takich jak katastrofa ekologiczna w Zatoce Meksykańskiej w kwietniu 2010 r., i wyraźnie podkreślał odpowiedzialność człowieka za skażenie i zanieczyszczenie środowiska, wojny czy wyzysk. Papież z Argentyny postanowił więc połączyć siły z Kościołem Prawosławnym i stworzyć przestrzeń do wspólnego działania. Owocem tych starań było m.in. przesłanie z okazji Światowego Dnia Modlitwy o Ochronę Świata Stworzonego (1.09.2017 r.), w którym zwierzchnicy Kościołów zwrócili się z apelem do osób pełniących kluczowe stanowiska w państwach o wspólną odpowiedzialność i odpowiednią reakcję na kryzys ekologiczny oraz zmiany klimatyczne.

W swoich przemówieniach z okazji Światowego Dnia Modlitwy o Ochronę Świata Stworzonego Franciszek nie poprzestawał jedynie na ogólnych stwierdzeniach, ale poruszał zagadnienia bardziej szczegółowe, takie jak np. dostęp do wody pitnej, który jest fundamentalnym prawem człowieka. W orędziu z 1 września 2018 r. zwrócił uwagę, że współczesny świat ma dług społeczny wobec ubogich pozbawionych dostępu do wody pitnej. Odmawia się im tym samym prawa do życia, zakorzenionego w ich niezbywalnej godności. W innym miejscu tego samego przemówienia papież podjął problem zanieczyszczenia mórz i oceanów, będącego jednym z największych przejawów współczesnego kryzysu, a zarazem

ogromnym wyzwaniem ekologicznym w wymiarze globalnym. Jego przyczynę widział m.in. w braku kontroli i odpowiednich regulacji.

Franciszek upatruje w ruchach proekologicznych sprzymierzeńców na drodze do znalezienia wyjścia z głębokiego kryzysu, w jakim obecnie znajduje się środowisko naturalne. Trzeba jednak zaznaczyć, że między nauczaniem papieża a ideologią proekologicznych ruchów świeckich nie zawsze można postawić znak równości. Podczas gdy papież promuje wizję ekologii głęboko zakorzenioną w Bożym dziele stworzenia, niektórzy współcześni aktywiści proponują ekologizm jako cel sam w sobie. Aczkolwiek pomimo wielu różnic – zdaniem Franciszka – wspólne starania o dobro środowiska naturalnego mogą stać się cenną płaszczyzną dialogu z niewierzącymi [Chocian, 2015].

Zaangażowanie papieża w kwestie związane z ekologią jest widoczne w licznych wypowiedziach dla mediów, oficjalnych wystąpieniach czy inicjatywach takich jak wspomniane wcześniej ustanowienie Światowego Dnia Modlitwo o Ochronę Świata Stworzonego. W kontekście tych różnorodnych aktywności należy czytać i interpretować encyklikę *Laudato si'* oraz wypracowane tam pojęcie „ekologii integralnej”.

Sprawom ekologii papież Franciszek poświęcił osobną encyklikę, dokument prezentujący oficjalne stanowisko Urzędu Nauczycielskiego Kościoła. Nie było to więc dla niego zagadnienie drugorzędne, możliwe do omówienia w pojedynczym liście czy homilii. Encyklika *Laudato si'* została ogłoszona w 2015 r., a zatem dokładnie 50 lat po wydaniu Konstytucji duszpasterskiej *Gaudium et spes*. Papież z Argentyny wyraźnie inspirował się tu postacią Jana XXIII, który w encyklice *Pacem in Terris* zwrócił się z przesłaniem nie tylko do wierzących, ale do wszystkich ludzi dobrej woli, zatroskanych o pokój na świecie [166, 172].

Encyklika *Laudato si'* szybko zyskała rozgłos. To właśnie tam pojawiło się charakterystyczne dla Franciszka sformułowanie „ekologia integralna”, oddające sens ścisłego powiązania ekologii z człowieczeństwem dojrzałym i odnowionym, biorącym odpowiedzialność za stworzony świat, wymagającym pracy nad doskonaleniem samego siebie. W jednym z kluczowych wniosków w omawianym dokumencie przedstawiono to następująco:

„Nie da się utworzyć nowej relacji z naturą bez odnowionego człowieka. Nie ma ekologii bez właściwej antropologii. Gdy osoba ludzka uważana jest jedynie za jakiś kolejny byt pośród innych, pochodzący jakby z gry losowej lub fizycznego determinizmu, powstaje zagrożenie, że świadomość odpowiedzialności ulegnie w sumieniach osłabieniu” [118].

Punktem wyjścia dla ekologii integralnej według papieża Franciszka jest antropologia chrześcijańska. Bez niej nie sposób zrozumieć koncepcji „nawrócenia ekologicznego”, które wiąże się z rozwijaniem wszystkich konsekwencji spotkania z Jezusem w relacjach z otaczającym światem. „Życie powołaniem, by być obrońcami dzieła Bożego, jest istotną częścią życia uczciwego, nie zaś czymś opcjonalnym ani też drugorzędnym elementem doświadczenia chrześcijańskiego” [LS 217].

W myśl papieskiej koncepcji człowiek, który dba o przyrodę, będzie też lepiej funkcjonował w społeczeństwie, troszczył się o dobro wspólne, rozsądnie gospodarował żywnością i odpadami oraz dbał o zwierzęta. Będzie mu bliska również troska o losy przyszłych pokoleń. W encyklice *Laudato si'* papież podkreśla, że:

„Międzynarodowe kryzysy gospodarcze w sposób okrutny ukazały szkodliwe skutki, jakie powoduje brak troski o los przyszłych pokoleń. Nie można mówić o zrównoważonym rozwoju bez solidarności między pokoleniami. Kiedy myślimy o sytuacji, w jakiej przekazujemy planetę przyszłym pokoleniom, wkraczamy w (...) logikę bezinteresownego daru, który otrzymujemy i przekazujemy dalej” [159].

Proponowana przez papieża koncepcja nie nosi znamion ideologii, jednak wyrażony w niej światopogląd niesie ze sobą konkretne wymagania wobec każdego człowieka, szczególnie chrześcijanina. Nie chodzi wyłącznie o działania na rzecz środowiska, ale o kontemplację Stwórcy, wejście w harmonię ze stworzeniem i podjęcie pogłębionej refleksji na temat własnego stylu życia [LS 225]. Zatem ekologia integralna to nie tylko teoria, ale także projekt, który trzeba realizować w praktyce. Warto omówić niektóre tego implikacje.

Po pierwsze, nauczanie papieża Franciszka na temat ekologii zyskało uznanie wielu środowisk, a 5 lat po opublikowaniu encykliki *Laudato si'* widoczne są pewne skutki papieskiego nauczania. Konkretną odpowiedzią na koncepcję ekologii integralnej są nowe ruchy proekologiczne o zabarwieniu chrześcijańskim.

Przykładem takiej organizacji na polskim gruncie jest Ruch Ekologiczny św. Franciszka z Asyżu (REFA). Jego celem jest propagowanie nauczania Kościoła na temat ekologii i zachęcanie czytelników do refleksji wokół takich kwestii jak bioregionalizm czy ekoteologia. Aktywność stowarzyszenia nie ogranicza się do prowadzenia portalu internetowego i udostępniania literatury, ale obejmuje organizowanie warsztatów, spotkań czy też szkoły liderów, w ramach której organizowane są kursy on-line. Ideą Ruchu jest stworzenie sieci zaangażowanych chrześcijan, pragnących chronić środowisko w wymiarze globalnym i lokalnym.

Innym przykładem tak ukierunkowanego działania był projekt Katolickiego Stowarzyszenia Młodzieży „Młodzi dla środowiska”, zrealizowany w 2018 r. Jego celem była edukacja ekologiczna i popularyzacja katolickiej nauki społecznej na temat ekologii. Można wspomnieć też o projekcie Caritas Polska „Ekologia integralna encykliki *Laudato si'* w działaniu wspólnot Caritas i społeczności lokalnych”, dzięki któremu powołano animatora krajowego wspólnoty Caritas dla współpracy z diecezjalnymi i lokalnymi animatorami oraz wolontariuszami w Polsce.

Po drugie, papieskie nauczanie przyczyniło się także do wypracowania nowych płaszczyzn dialogu. Przykładem może być międzynarodowa konferencja zorganizowana w dniach 5–6 lipca 2018 r. przez Dykasterię ds. Promocji Integralnego Rozwoju Człowieka z okazji trzeciej rocznicy opublikowania encykliki *Laudato si'*. Jej temat brzmiał: *Saving our Common Home and the Future of Life on Earth (Chronić nasz wspólny dom i przyszłość życia na ziemi)*. Mimo że wydarzenie to było organizowane w Watykanie, mógł wziąć w nim udział każdy, komu zależało na szukaniu skutecznych rozwiązań współczesnych problemów ekologicznych.

Papież Franciszek ma częsty kontakt z przedstawicielami organizacji międzynarodowych, których celem jest m.in. zażegnanie kryzysu klimatycznego. Nierzadko jest proszony o zabranie głosu i przyjmuje te zaproszenia, nawet jeśli nie może osobiście uczestniczyć w danym wydarzeniu. Tak było w 2019 r. podczas szczytu klimatycznego

w Nowym Jorku, kiedy to skierował przesłanie do jego uczestników za pośrednictwem mediów. Przyjmowanie w Watykanie dyplomatów i działaczy ruchów na rzecz ochrony środowiska naturalnego również nie należy do rzadkości. Warto tu odnotować wizytę członków włoskiego Komitetu ds. Bezpieczeństwa Biologicznego, Biotechnologii i Nauk o Życiu, podczas której papież mówił m.in. o odpowiedzialności ludzi nauki za kształtowanie świata. W konsekwencji Franciszek zaczął być postrzegany jako sojusznik wielu proekologicznych inicjatyw.

Ruchy proekologiczne są zróżnicowane pod względem światopoglądowym i wiele z nich nie utożsamia się wprost z wartościami chrześcijańskimi. Mimo to Ojciec Święty nie rezygnuje z dialogu z nimi, a wręcz przeciwnie – tworzy nową płaszczyznę porozumienia wszystkich ludzi dobrej woli, wychodząc z fundamentalnego założenia, że troska o środowisko naturalne jest sprawą uniwersalną, bez względu na przekonania religijne [Warzeszak, 2015].

Niestety ekologiczne nauczanie obecnego biskupa Rzymu napotyka na sceptycyzm, wyrażany zwłaszcza przez konsekwatywne środowiska katolickie. Prezes Fundacji Konstrukttywnej Ekologii „Ecoprobono” w swoim artykule wprost wyraża swoje wątpliwości:

„Zadaję sobie pytanie, czy troska o słabych i wykluczonych odniesie efekt ekologiczny i stanie się zarazem sposobem na chrystianizację lewactwa, czy też wręcz przeciwnie, lewactwo przekona papieża do zasadności wprowadzenia eko-anarchii” (Chocian, 2015).

Tego rodzaju opinie stanowią wstęp do publicystycznej debaty. Na szczęście nie brakuje katolików, którzy wspierają obecnego biskupa Rzymu w jego proekologicznych działaniach. Bez względu na punkt widzenia należy docenić fakt, że nauczanie papieża Franciszka jest głęboko osadzone w realiach współczesności, wyraźnie akcentuje kwestie społeczne i tworzy nową płaszczyznę dialogu z niewierzącymi.

3. Podsumowanie

Encyklika *Laudato si'* jest ważną encykliką społeczną, która dobrze pokazuje wrażliwość na problemy i wyzwania współczesnego świata obecnego papieża. Proponowany przez Franciszka model ekologii integralnej nie ogranicza się jedynie do wzniosłych teorii, ale stanowi zaproszenie do ekologicznego nawrócenia człowieka oraz naprawy stworzonego przez Boga środowiska naturalnego.

W niniejszym artykule przedstawione zostało nauczanie Magisterium Kościoła na temat ekologii i na tym tle ukazana koncepcja ekologii integralnej zawarta w papieskiej encyklice *Laudato si'*. Różne reakcje na ten dokument – od sceptycyzmu aż po mobilizację do konkretnego działania – świadczą o tym, że „zielona encyklika” jest dość kontrowersyjna.

Analiza wybranej literatury prowadzi do wniosku, że Franciszek proponuje koncepcję ekologii zgodną z wartościami chrześcijańskimi, a zatem daleką od ekologizmu. Idea ekologii integralnej jest głęboko zakorzeniona w nauczaniu Magisterium Kościoła i wpisuje się w ekoteologię, która postrzega świat stworzony jako rzeczywistość bosko-ludzką. Nauczanie obecnego biskupa Rzymu na temat ochrony środowiska charakteryzuje się wielowymiarowością i wrażliwością nie tylko na problem ekologiczny, ale zwłaszcza związane z nim kwestie społeczne. Co więcej, ekologia integralna promowana przez

Franciszka stała się doskonałą okazją do nowych działań ekumenicznych (współpraca z Kościołem Prawosławnym przy organizacji Światowego Dnia Modlitwy o Ochronę Świata Stworzonego) oraz dialogu z niewierzącymi (troska o środowisko naturalne jako wartość uniwersalna). Zgodnie z nauczaniem Franciszka, zażegnanie kryzysu ekologicznego wymaga współpracy wszystkich ludzi i nawrócenia każdego człowieka. Jest to jedyna droga do osiągnięcia harmonii między ludzkością a światem stworzonym.

Bibliografia:

1. Benedykt XVI (2010). Jeśli chcesz krzewić pokój, strzeż dzieła stworzenia. Orędzie na światowy Dzień Pokoju 1 stycznia 2010. *L'Osservatore Romano*, 31, nr 319.
2. Chocian G. (2015). Ekologia kontra ekologizm w świetle Encykliki *Laudato si'* Ojca Świętego Franciszka.
3. Drożdż B. (2015). Ekologiczne potknięcie się świata – refleksja w świetle encykliki *Laudato si'* papieża Franciszka. *Perspectiva Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne*, nr 1 (26).
4. Franciszek (2013). Bądźmy opiekunami stworzenia, Msza św. na rozpoczęcie posługi Piotrowej dn. 19.03.2013. *L'Osservatore Romano*, 5, nr 351.
5. Franciszek (2015). Encyklika *Laudato si'*, Rzym.
6. Franciszek (2017). Należy podejmować odpowiedzialne decyzje, Przemówienie do członków włoskiego Komitetu ds. Bezpieczeństwa Biologicznego, Biotechnologii i Nauk o Życiu. *L'Osservatore Romano*, 5, nr 392.
7. Franciszek (2018). Niepokojące wołanie ziemi, Przemówienie do uczestników konferencji z okazji trzeciej rocznicy encykliki *Laudato si'*. *L'Osservatore Romano*, 8-9, nr 405.
8. Franciszek (2018). Dostęp do wody pitnej fundamentalnym prawem człowieka, Przesłanie na Światowy Dzień Modlitwy o Ochronę Świata Stworzonego. *L'Osservatore Romano*, 8-9, nr 405.
9. Jaromi S. (2019). *Boska ziemia*, Kraków.
10. Kijas Z. (2018). *Brewiarz ekologa*, Kraków.
11. Sobór Watykański II (1965). Konstytucja duszpasterskiej o Kościele w świecie współczesnym *Gaudium et spes*, Rzym.
12. Szafulski A. (2016). Ekologiczna perspektywa we współczesnym nauczaniu Magisterium. *Teologia i moralność*, nr 1(19).
13. Warzeszak J. (2015). Świat i motywy jego ochrony we Franciszkowej encyklice *Laudato si'*. *Warszawskie Studia Teologiczne*. 28, nr 3.

Wykaz stron internetowych:

14. <https://swietostworzenia.pl/szkola-liderow/> (Szkola Liderów Ekologii Integralnej, 10.06.2020).
15. <https://www.ekologia.pl/srodowisko/ochrona-srodowiska/katastrofa-ekologiczna-w-zatoce-meksykanskiej-tragiczne-skutki,16861.html> (Katastrofa w Zatoce Meksykańskiej – tragiczne skutki, 10.06.2020).
16. Jaromi S., <https://ekai.pl/10-ekologicznych-osiagniec-kosciola-w-minionym-roku> (10 ekologicznych osiągnięć Kościoła w minionym roku, 10.06.2020).

17. Jaromi S., <https://www.ekologia.pl/srodowisko/specjalne/jan-pawel-ii-prawdziwym-ekologiem15317> (Jan Paweł II a ekologia. Czy Jan Paweł II jest ekologiem? 10.06.2020).
18. Sośniak Ł., <https://www.vaticannews.va/pl/swiat/news/2019-12/sekretarz-generalny-onz-pa-piez-jest-dla-nas-silnym-sprzymierzenc.html> (Papież jest sprzymierzeńcem ONZ, 10.06.2020).

10. GMINA ŻYDOWSKA W BOLESŁAWCU NAD PROSNĄ NA PRZEŁOMIE LAT 20. I 30. XX W.

ks. Michał Widera

Uniwersytet Opolski

Wydział Teologiczny

E-mail: wideramichal@o2.pl

1. Wprowadzenie

Nadgraniczne położenie miasteczka Bolesławca od wielu wieków było ściśle związane z rzeką Prosną rozgraniczającą państwo Pruskie i Królestwo Polskie. Miasto zostało lokowane w 1266 r. Wzniesiono w nim zamek obronny strzegący przeprawy przez Prosnę. W 1370 r. zostało oderwane od Korony i oddane w lenno księstwu opolskiemu. W 1401 r. miejscowość ta powróciła do Polski, a w czasie potopu szwedzkiego w 1655 r. została spalona przez wojska szwedzkie. Od 1793 r. Bolesławiec znajdował się w zaborze pruskim, od 1807 r. w Księstwie Warszawskim, a od 1815 r. w Królestwie Polskim. W 1869 r. władze carskie pozbawiły go praw miejskich. Podczas II wojny światowej we wrześniu 1939 r., Bolesławiec zajęły wojska niemieckie, a w styczniu 1945 r. – sowieckie [Olejnik, 1996]. Pierwsza wzmianka o ludności żydowskiej napływającej do Bolesławca pochodzi z połowy XVII w. W 1859 r. społeczność ta w mieście wynosiła 314 osób, co stanowiło 30% ogółu mieszkańców samego miasta [Sulimierski, Chlebowski i Walewski, 1880].

Wyznawcy judaizmu w okresie międzywojennym skupieni w bolesławieckim kahalie stanowią ostatnią gminę wyznaniową w powiecie wieluńskim, która doczekała się swojego opracowania. Dotychczasowa kwerenda archiwalna pozwoliła dokonać panoramicznego przedstawienia 7 gmin żydowskich powiatu wieluńskiego w tym okresie. Umożliwiło to całościowe ukazanie działalności tej mniejszości wyznaniowej na omawianych terenach. Oczywiście dotychczasowe wyniki badań mogą zostać wzbogacone przez informacje, do których jeszcze nie udało się dotrzeć [Kęsik, 2019; Widera, 2019; 2019a; 2019b; 2020; 2020a; 2020b]. Analiza źródeł archiwalnych pozwoliła na opracowanie materiałów z lat 30. XX w. sporządzonych na użytek instytucji państwowych, które jednak obrazują dotąd nieznaną rzeczywistość społeczności żydowskiej Bolesławca.

W pewnym stopniu, dzięki pracy Marii i Floriana Rojków, którzy wydali drukiem wspomnienia *Ocalić od zapomnienia. Szkice z dziejów Bolesławca*, można poznać relacje żydowsko-chrześcijańskie panujące w omawianej miejscowości [Juszczak, 2014; 2014a; Rojkowie, 2007]. Zamieszczone tam fragmentaryczne informacje na temat społeczności wyznawców mozaizmu zostały uzupełnione archiwaliami z sieradzkiego oddziału Archiwum Państwowego w Łodzi.

Ludność żydowska w Bolesławcu w okresie międzywojennym nie cieszyła się zbyt dużą sympatią Polaków. Było to konsekwencją konspiracyjnej działalności starozakonnych w czasie I wojny światowej. Tuż przed wejściem wojsk niemieckich i austrowęgierskich na teren powiatu wieluńskiego w sierpniu 1914 r. pruski wywiad wojskowy korzystał z donosów dwóch żydowskich szpiegów z okolic Bolesławca, którzy relacjonowali nastroje w nadgranicznych miejscowościach Królestwa Polskiego. Po rozpoczęciu wojny, kiedy

zamknięto grancie dla handlu, tylko Żydzi z Bolesławca mogli udawać się w celach zarobkowych do niemieckiej Byczyny i dalej w głąb Prus. Ten fakt zaważył na niezbyt dużej aktywności wyznawców judaizmu w tej okolicy po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 r. [sygn. KP 294. Kronika parafii Wójcin 1908-1923]. Ponadto w celu ochrony Polaków przed lichwą bankową ze strony starozakonnych ks. Stanisław Nuskiewicz – proboszcz parafii w Bolesławcu do 1919 r., prowadził działalność Kasy Stefczyka, która nie pobierała wysokiego procentu pożyczkowego. Ta aktywność stała się wówczas źródłem konfliktów pomiędzy Polakami i Żydami [Rojkowie, 2007].

2. Charakterystyka ludności i zarząd gminy

Bolesławiecki okręg bożniczy należał do tzw. gmin małych, których zadania sprowadzały się tylko do organizowania i zaspakajania podstawowych potrzeb religijnych ludności żydowskiej. Zakres ich kompetencji ograniczał się do organizowania kultu, działalności dobroczynnej, zarządzania szkolnictwem religijnym, utrzymywania rabinatu i budynków z urządzeniami służącymi potrzebom religijnym i opieki nad cmentarzem [sygn. SPW 1857. Pismo z dn. 13 marca 1933 r. Do Urzędu Wojewódzkiego Wydział Administracyjny w Łodzi; DzPPP, 1919; 1919a; 1931].

Gmina wyznaniowa żydowska w Bolesławcu swoim zasięgiem obejmowała następujące miejscowości: Ameryka, Bolesławiec, Chotynin, Czastary, Dietrzkowice, Grzeški, Kamionka, Komorniki, Krupka, Nowy Kwiaton, Ożarów, Parlice, Piaski, Skomlin, Wójcin i Wójtostwo. W latach 30. XX w. liczba ludności tej społeczności ulegała zmniejszeniu. Gęstość zaludnienia kahału podlegała ciągłym zmianom z powodu ówczesnych procesów gospodarczych panujących w całym powiecie wieluńskim. W 1921 r. gminę zamieszkiwało 650 Żydów, w 1930 r. – 735, w 1931 r. – 674, a w 1939 r. – nieco ponad 500. Liczba katolików w parafii w Bolesławcu wynosiła wówczas 3 200 osób [Katalog kościołów i duchowieństwa diecezji częstochowskiej na rok 1939]. Do wpłacania składek wyznaniowych, ze względu na możliwości finansowe, było zobowiązanych 90 osób. Środki pochodzące z tego tytułu pozwalały na zapewnienie podstawowych usług religijnych w miejscowej bożnicy i uniemożliwiały prowadzenie innej działalności na dużą skalę [sygn. SPW 1845].

Zgodnie z obowiązującymi przepisami z 7 II 1919 r. i rozporządzeniami z 1927 r. i 1928 r., na czele dużych gmin (ponad 5 tys. mieszkańców) stały: rada i wybierany przez nią zarząd. Natomiast w gminach małych (poniżej 5 tys. osób) pracami instytucji kierował tylko zarząd wybierany w wyborach. Prawo wyborcze posiadali tylko mężczyźni, którzy ukończyli 25. rok życia i zamieszkiwali daną gminę. Nad organizacją i przebiegiem wyborów czuwała specjalna komisja, którą powoływał ustępujący zarząd gminy. Zatwierdzenie wyników głosowania należało do kompetencji starosty powiatowego, który ponadto rozpatrywał ewentualne skargi i mógł podjąć decyzję o nieważności wyborów [Kawski, 2008; Krasowski, 1988; Ringel, 1936; Świątkowski, 1937; Tomczak, 1998].

Do 1928 r. zarząd gminy składał się z 4 członków, a następnie z 8 członków wyłanianych na drodze wyborów i rabina (z urzędu). Członkowie posiadali również swoich zastępców, którzy także wchodzili do zarządu poprzez głosowanie [sygn. SPW 123; sygn. SPW 202; sygn. SPW 1850; sygn. SPW 1867].

Tabela 1. Skład zarządu gminy żydowskiej w Bolesławcu w II Rzeczypospolitej

Lp.	Przewodniczący	Okres pełnienia funkcji	Zarząd	Okres pełnienia funkcji
1.	Moszek Miller	do 1931 r.	Abram Princ, Majer Markowicz, Hersz Moszek Prętki, Herszko Russek, Jakób (Jankiel) Sztuhl	do 1931 r.
2.	Abram Princ	1931-1934	Fajwel Baumac (rabin), Herszko Russek, Moszek Majer Princ, Hersz Moszek Prętki, Jakób (Jankiel) Sztuhl, Majer Markiewicz, Icek Holc, Bencjon Fałka, Salomon Traurych	od 1931 r.
			Zastępcy członków zarządu: Moszek Szenk, Chaim Chaskiel Parcicki, Ujzyk Szmulewicz, Jakób Hersz Bolkowski, Majer Aleksandrowicz, Szmul Dawid Chalther, Dawid Princ, Iser Fuks	od 1931 r.

Źródło: APŁOS, sygn. SPW 1847, *Protokół No 6*; tamże, *Pismo z dnia 27 lipca 1931 r. Do Pana Starosty w Wieluniu*; tamże, *Wykaz członków i zastępców wybranych w dniu 20 maja 1931 r. do Zarządu Gminy Wyznaniowej Żydowskiej w Bolesławcu*.

O niektórych osobach, które wchodziły w skład zarządu gminy można podać więcej informacji, gdyż protokoły wyborcze z 1931 r. zawierają podstawowe wiadomości o kandydatach. Szczególne miejsce we wspólnocie gminnej zajmował rabin. Fajwel Baumac cieszył się dużym autorytetem i szacunkiem w miejscowej społeczności. Funkcję rabina pełnił w kahale bolesławieckim od 1931 r. Był żonaty, nigdy nie został ukarany przez prawo, a politycznie przynależał do partii Ortodoksów. Jednym z nowo wybranych członków zarządu był Icek Holc – syn Abrama i Antoniny (ur. 22 III 1874 r.). Powadził życie moralnie nienaganne. Nigdy nie był karany i należał do partii Ortodoksów. W Bolesławcu posiadał własny dom. Innym radnym był Moszek Majer Princ – syn Abrahama i Szejwy (ur. 26 IX 1896 r.), który także nie był karany i nie wysuwano wobec niego zastrzeżeń dotyczących postępowania moralnego, a pod względem politycznym należał do Syjonistów. Nie posiadał na własność żadnego majątku, zajmował się handlem obuwem. Mieszkał w Bolesławcu, ale określono go pod względem praktyk pobożnościowych jako „mniej religijnego”. Z kolei Herszko Russek (ur. 7 I 1889 r.) był dość religijny, a ponadto żonaty i tak jak pozostali nie wszedł w kolizję z prawem. Posiadał na własność dom i zajmował się handlem zbożem. Pod względem politycznym utożsamiał się z Ortodoksami [sygn. SPW 40; sygn. SPW 276; sygn. SPW 950; sygn. SPW 1116; sygn. SPW 1847. Pismo z dn. 22 lipca 1931 r. Posterunku Policji

Państwowej w Bolesławcu do Starostwa Powiatowego w Wieluniu; Wykaz członków i zastępców wybranych w dniu 20 maja 1931 r. do Zarządu Gminy Wyznaniowej Żydowskiej w Bolesławcu].

Lata 30 XX w. były interesujące w zakresie kwestii żydowskiej w Bolesławcu. Jego nadgraniczne położenie wpływało na zwiększoną aktywność handlową na tym obszarze. Podstawowym zajęciem wyznawców judaizmu w okresie międzywojennym był szeroko pojęty handel. Pod zarządem tej grupy społecznej znajdowały się m.in. następujące obszary gospodarki:

- handel zbożami (Herszko Russek i Moszek Szenk),
- handel obuwem (Moszek Majer Princ i Jankiel Sztuhl),
- szteperstwo – wyrób części obuwia (Szmul Dawid Chalther),
- handel łokciówką (Chaim Chaskiel Parcicki),
- handel jajami (Icek Fuks),
- handel końmi (Ujzyk Szmulewicz),
- handel drobiem (Majer Aleksandrowicz),
- piwiarnia (Jakób Hersz Bolkowski),
- galanteria (Icek Hola),
- manufaktura (Salomon Traurych),
- transport autobusowy (Majer Markiewicz i Dawid Princ),
- szmuglerka niemiecką walutą (Zelkowicz) [sygn. SPW 1847. Wykaz członków i zastępców wybranych w dniu 20 maja 1931 r. do Zarządu Gminy Wyznaniowej Żydowskiej w Bolesławcu; Rojkwie, 2007].

2. Majątek gminy

Sprawne funkcjonowanie kahału wymagało specjalnych nieruchomości, w którym możliwe było wykonywanie praktyk religijnych i prowadzenie nauczania. Opis synagogi bolesławieckiej z 1931 r. podaje, że był to obiekt murowany od frontu ogrodzony płotem betonowym, a w pozostałej części – drewnianym. W synagodze znajdowało się 12 miejsc w przedziale męskim oraz 7 miejsc w przedziale żeńskim. Wyposażenie bożnicy stanowił szereg przedmiotów spełniających funkcje sakralne i użytkowe.

Tabela 2. Wyposażenie synagogi w Bolesławcu w 1931 r.

Lp.	Przedmiot	Liczba
1.	Rodały opravione	16
2.	Lichtarze srebrne	4
3.	Srebrna blacha z łańcuszkiem	1
4.	Rączki srebrne	2
5.	Dzwonki srebrne	2
6.	Kielich srebrny	1
7.	Dzban miedziany	1
8.	Lichtarze żyrandolowe	7
9.	Lampy (żyrandole miedziane)	2

Źródło: APŁOS, sygn. SPW 1847, *Protokół Nr 6*.

Pod zarządem gminy wyznaniowej, poza synagogą, na placu bożniczym znajdowały się: drewniany przytułek dla biednych podróżujących Żydów oraz nowy, murowany dom kąpielowy. Inną nieruchomością nadzorowaną przez zarząd była stara drewniana mykwa z mieszkaniem dla usługującego znajdująca się na ogrodzonym drewnianym płotem placu o powierzchni 1 morgi. Przy synagodze znajdowała się murowana szkoła kahalna *Bet Hamidrasz* wraz z mieszkaniem dla rabina składającym się z 4 pokoi. Gmina posiadała również cmentarz założony w XIX w., który został zlokalizowany przy drodze prowadzącej do Chróścina. Zajmował on powierzchnię 4 mórg; w połowie ogrodzono go płotem drewnianym [sygn. SPW 1847. Protokół No 6; Rojtkowie, 2007].

Każda gmina dysponowała budżetem, na który składały się składki wyznaniowe od rodzin zamieszkujących dany okręg bożniczy, a także niewielkie subwencje rządowe. Zarząd gminy określał wysokość datków (po zatwierdzeniu przez władze państwowe), które każdy członek gminy musiał uiszczać na potrzeby wspólnych instytucji. W przypadku problemów finansowych członkowie wspólnoty mogli prosić o zmniejszenie wysokości podatku bądź wnosić o całkowite zwolnienie ze świadczeń na rzecz gminy. W 1930 r. składki wynosiły od 5 zł do 250 zł. Średnio było to 5-10 zł od osoby [sygn. SPW 1847]. Środki wpływające do budżetu pozwalały na planowanie wydatków, które nie mogły przekraczać przychodów. Zrównoważony plan finansowy był zatwierdzany przez instytucje państwowe, które czuwały nad jego właściwym kształtem i posiadały kompetencje do jego nieprzyjmowania i zwracania do ponownego opracowania [Borecki, 2010; Krasowski, 1988; Mierzwa, 2012].

Kształtowanie się budżetu gminy żydowskiej można uchwycić na przykładzie tabeli poglądowej, która zestawia realia finansowe bolesławieckiego kahału w 1929 r. i 1930 r. W dostępnych sumariuszach rocznych związanych z przychodem i rozchodem gminy bolesławieckiej przedstawione zostaną te dwa zestawienia:

Tabela 3. Budżet gminy żydowskiej w Bolesławcu za rok 1929

Lp.	Dochody	Kwota	Wydatki	Kwota
1.	Składki awizo na 1930 r.	1 768 zł	Zaległe podatki dla gmin Chotynin i Bolesławiec	2 zł
2.	Zaległe składki	1 455 zł	Pensja rabina Fajwela Baumaca	3 626 zł
3.	Opłaty za ubój bydła i drobiu	5 496 zł	Wynagrodzenie rzeźnika Noecha Galanternika	2 976 zł
4.	Ofiary składane w synagodze	182 zł	Materiały piśmiennicze i wynagrodzenie pracownika biurowego	68 zł
5.	Dzierżawa gruntów	342 zł	Oświetlenie bożnicy	235 zł
6.	-	-	Nieprzewidziane wydatki	342 zł
Suma:		9 243 zł	Suma:	7 249 zł

Źródło: APŁOS, sygn. SPW 1845, 115-116.

Tabela 4. Budżet gminy żydowskiej w Bolesławcu za rok 1930

Lp.	Dochody	Kwota	Wydatki	Kwota
1.	Zaległe składki	556 zł	Zaległa pensja rabina Fajwla Baumaca	461 zł
2.	Składki wyznaniowe	1 375 zł	Wynagrodzenie pracowników synagogałnych: Noecha Galanternika, Majera Józefowicza i Arona Bułki	271 zł
3.	Opłaty za ubój bydła i drobiu	6 494 zł	Zaległe składki na Kasę Chorych	135 zł
4.	Dochód z bożnicy	190 zł	Wynagrodzenie za pracę biurową Millera Charzela i opłaty za materiały piśmiennicze	75 zł
5.	Pożyczka pieniężna od U. Millera	49 zł	Dług zaciągnięty u Abrama Princa	55 zł
6.	-	-	Dług zaciągnięty u Moszka Millera	280 zł
7.			Pensja rabina Fajwela Baumaca	3 671 zł
8.			Pensja rzeźnika Noecha Galanetnika	2 850 zł
9.			Utrzymanie domu kąpielowego	352 zł
10.			Utrzymanie biura kahalnego	6 zł
11.			Rajskie jabłka	55 zł
12.			Bieżąca składka na Kasę Chorych	105 zł
13.			Oświetlenie synagogi	200 zł
14.			Nieprzewidziane wydatki	148 zł
Suma:			8 664 zł	Suma:

Źródło: APŁOS, sygn. SPW 1845, 57-58.

Na przełomie lat 20. i 30. XX w. oraz w kolejnych latach okresu międzywojennego wysokość dochodów i rozchodów była podobna. Do opłacania składek wyznaniowych było zobowiązanych ok. 100 osób. W 1930 r. na 735 mieszkańców gminy wpłaty przekazało 90 osób o łącznej sumie 2 130 zł [sygn. SPW 1845]. W kolejnych latach nastąpiło pogorszenie sytuacji finansowej wspólnoty żydowskiej. W 1932 r. zaległości wynosiły 5 301,42 zł wpływy ze składek bożniczych wyniosły jedynie 1 735 zł [sygn. SPW 1857. Pismo z dn. 13 marca 1933 r. Do Urzędu Wojewódzkiego Wydział Administracyjny w Łodzi].

Wpłynęło to na wydanie decyzji władz państwowych. 21 VII 1933 r. Urząd Wojewódzki w Łodzi zatwierdził wysokość opłat za miejsce na cmentarzu i opłaty pomnikowe w gminie wyznaniowej w Bolesławcu, które zostały zasugerowane przez zarząd gminy. Zgodnie z rozporządzeniem Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z 9 IX 1931 r. ustalono, że za miejsce na cmentarzu można było pobierać na rzecz kahału od 10 zł do 500 zł, natomiast za wzniesienie pomnika od 10 zł do 1000 zł [sygn. SPW 1857. Pismo z dn. 23 sierpnia 1933 r. Do Zarządu gminy wyzn. żyd. w Bolesławcu]. Doregulowano również opłaty za ubój rytualny, które kształtowały się w następujący sposób: za ubój wołu i krowy – 7 zł, cielęcia, owcy i barana – 2 zł, indyka – 1,40 zł, gęsi – 1 zł, kaczki – 0,50 zł, kury 0,40 zł, kurczęcia – 0,20 zł, a gołębia – 0,10 zł [sygn. SPW 1857. Pismo z dn. 4 maja 1933 r. Do Pana Starosty Powiatowego w Wieluniu]. Ingerencja władz wojewódzkich wpłynęła na dokonanie zmian w budżecie na 1932 r.

Tabela 5. Budżet gminy żydowskiej w Bolesławcu za rok 1932 (do września)

Lp.	Dochody	Kwota	Wydatki	Kwota
1.	Opłaty bożnicze na 1933 r.	1 158 zł	Pensja rabina Fajwela Bauamca	2 047 zł
2.	Ofiary składane przy czytaniu rodaków	46 zł	Druki i materiały piśmiennicze	28 zł
3.	Opłaty za ubój bydła i drobiu	3 516 zł	Podtrzymywanie ognia w synagodze i jej oświetlenie	199 zł
4.	Sprzedaż miejsc na cmentarzu	294 zł	Pensja rzeźnika Noecha Galaneternika	1 482 zł
5.	Dzierżawa gruntów gminnych	80 zł	Asygnaty do uboju	14 zł
6.	-	-	Podatki pogrzebowe	100 zł
7.	-	-	Nieprzewidziane wydatki	260 zł
Suma:		5 094 zł	Suma:	4 130 zł

Źródło: APŁOS, sygn. SPW 1857, 312.

4. Zakończenie

Ponad trzywiekowa obecność Żydów w Bolesławcu przeżywała swój ostatni etap rozwoju, który odznaczał się współpracą z miejscowymi katolikami, w okresie międzywojennym. Następnie doszło do niemieckiej eksterminacji Żydów i Polaków podczas rozpoczętej w 1939 r. II wojny światowej. W tym czasie bolesławiecki kahał był jednym z 7 żydowskich gmin wyznaniowych w powiecie wieluńskim. Nomenklatura ówczesnego prawodawstwa określała go jako gminę wyznaniową małą, co miało swoje odzwierciedlenie w skali i zakresie prowadzonej przez niego działalności. Ze względu na zmniejszającą się liczbę mieszkańców przez cały okres dwudziestolecia międzywojennego aktywność religijna i społeczna były dość skromne w porównaniu do innych gmin żydowskich powiatu, jednak adekwatna do możliwości i liczby wyznawców judaizmu. W miarę możliwości dbano o: utrzymanie rabinatu, synagogi, cmentarza, łaźni i rzeźni rytualnej oraz szkoły. Na uznanie zasługuje pomoc dobroczynna w postaci utrzymywania przytułku dla ubogich i pielgrzymów. W źródłach archiwalnych nie występują żadne wzmianki o działalności społecznej i zaangażowaniu starozakonnych w ruchach religijnych i społecznych. Jednak ze wspomnień małżeństwa Rojków wiadomo, że w okresie międzywojennym w Bolesławcu działały: *Agudas Israel* (48 członków), Ogólna Organizacja Syjonistyczna (10 członków), *Hechaluc* „Pionier” (celem tej partii było przygotowanie młodzieży żydowskiej do osiedlenia się w Palestynie) (10 członków) i organizacja sportowa *Hasmonea*. Żydowskie stowarzyszenia w Bolesławcu posiadały nawet własną pieśń, którą wielokrotnie wykonywali wyznawcy judaizmu w okresie międzywojennym. Poniżej zostanie przytoczony jej fragment:

„Nie stracona nasza nadzieja,
Nie zachwiała się w Żydach wiara,
Że powrócimy do naszej Ojczyzny
I żyć będziemy w Palestynie”.

Działalność społeczna była źródłem współpracy młodzieży katolickiej z żydowską. Niestety, starsze pokolenia ludności polskiej ciągle miały w pamięci wspólne animozje polsko-żydowskie na tle politycznym i handlowym, do których dochodziło w okresie I wojny światowej [Rojkowie, 2007].

Bibliografia:**I. Źródła****Rękopiśmienne**

1. przy sygn. KP 294.
Księgi parafialne
sygn. KP 294 Kronika parafii Wójcin 1908-1923.

Archiwum Państwowe w Łodzi. Oddział w Sieradzu
Starostwo Powiatowe Wieluńskie
2. sygn. SPW 40 Zatwierdzone statuty stowarzyszeń.
3. sygn. SPW 123 Akta wyborów do gmin wyznaniowych żydowskich w powiecie Wieluń.
4. sygn. SPW 202 Wykazy osób wyjeżdżających na sezonowe roboty rolne do Niemiec
gmina Mokrsko.
5. sygn. SPW 276 Wykazy zarejestrowanych stowarzyszeń.
6. sygn. SPW 950 "Hechaluc-Pionier" w Polsce Oddział Praszka.
7. sygn. SPW 1116 Związek Sjonistów Rewizjonistów Praszka.
8. sygn. SPW 1845 Sprawy wyznania mojżeszowego.
9. sygn. SPW 1847 Wybory organów gminy wyznaniowej żydowskiej w Bolesławcu.
10. sygn. SPW 1850 Wybory organów gminy wyznaniowej żydowskiej (małej) w Praszce.
11. sygn. SPW 1852 Wybory organów gminy wyznaniowej żydowskiej w Wieruszowie.
12. sygn. SPW 1857 Wyznanie mojżeszowe.
13. sygn. SPW 1867 Wyznanie mojżeszowe.

Drukowane

14. (1880), Bolesławiec. W: Sulimierski, Chlebowski, Walewski (red.), Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, 1. Warszawa: Druk „WIEKU” Nowy Świat. 299.
15. Dziennik Praw Państwa Polskiego (DzPPP), 1919 nr 14, poz. 175.
16. DzPPP, 1919a nr 75, poz. 592-593.
17. DzPPP, 1931 nr 89, poz. 698.
18. Katalog kościołów i duchowieństwa diecezji częstochowskiej na rok 1939. Częstochowa: F. D. Wilkoszewskiego.

II. Opracowania

19. Borecki P. (2010). Uwagi o statusie prawnym wyznawców judaizmu na ziemiach polskich. Czasopismo Prawno-Historyczne, 2, 49-89.
20. Juszczak J. (2014), Rojek Florian. W: Szczerbik, Włodarczyk (red.), Wieluński Słownik Biograficzny, 1-2. Wieluń: Zakład Poligraficzny „kolor-Druk” Bogusław Wcisło. 250-251.
21. Juszczak J. (2014a), Rojek Maria. w W: Szczerbik, Włodarczyk (red.), Wieluński Słownik Biograficzny, 1-2. Wieluń: Zakład Poligraficzny „kolor-Druk” Bogusław Wcisło. 251-252.

22. Kawski T. (2008). Funkcjonowanie struktur biurokratycznych gmin żydowskich centralnej i zachodniej Polski w latach 1918-1939. W: Górak, Łuć, Magier (red.), *Dzieje biurokracji na ziemiach polskich*, 1. Lublin – Siedlce: Radzyńskie Stowarzyszenie Inicjatyw Lokalnych, 491-526.
23. Kęsik K. (2019). Żydowska gmina Skahev (Osjaków) w latach trzydziestych XX w. Na Sieradzkich Szlakach, 4, 15-18.
24. Krasowski K. (1988). *Związki wyznaniowe w II Rzeczypospolitej. Studium historycznoprawne*. Warszawa – Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
25. Mierzwa J. (2012). *Starostowie Polski międzywojennej. Portret zbiorowy*. Kraków: Towarzystwo Wydawnicze „Historia Iagellonica”.
26. Olejnik T. (1996). *Przeszłość administracyjna ziemi wieluńskiej*. Wieluń: Druk poligrafia Spółka z o.o. w Sieradzu.
27. Ringel M. (1936). Ustawodawstwo Polski Odrodzonej o gminach żydowskich. W: Schiper, Tartakower, Hafftk (red.), *Żydzi w Polsce Odrodzonej. Działalność społeczna, gospodarcza, oświatowa i kulturalna*, 2. Warszawa: Żydzi w Polsce Odrodzonej. 242-248.
28. Rojtkowie M i F (2007). *Ocalić od zapomnienia. Szkice z dziejów Bolesławca nad Prosną*. Kraków: Wydawnictwo Auerus.
29. Świątkowski H. (1937). Wyznania religijne w Polsce ze szczególnym uwzględnieniem ich stanu prawnego, cz. 1. Wyznania i związki religijne. Warszawa: Biblioteka Prawnicza.
30. Tomczak J. (1998). *Słownik geograficzny gminy Praszka*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
31. Widera M. (2019). Gmina wyznaniowa żydowska w Działoszynie w okresie międzywojennym. W: Bogusz, Wojcieszak, Rachwał (red.), *Poszerzamy horyzonty*, 16. Słupsk: Mateusz Weiland Network Solutions, 370-379.
32. Widera M. (2019a). Gmina wyznaniowa żydowska w Wieluniu w II Rzeczypospolitej w dokumentacji Archiwum Państwowego w Łodzi. *Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego*, 39, 2, 211-230.
33. Widera M. (2019b). Wspólnoty wyznaniowe w powiecie wieluńskim w II Rzeczypospolitej. *Veritati et Caritati*, 2, 661-703.
34. Widera M. (2020). Gmina wyznaniowa żydowska w Lututowie w okresie międzywojennym. W: Bogusz, Wojcieszak, Rachwał (red.), *Poszerzamy horyzonty*, 17. Słupsk: Mateusz Weiland Network Solutions, 256-264.
35. Widera M. (2020a). Gmina żydowska w Praszce w II Rzeczypospolitej. *Przyczynek do dziejów*. *Rocznik Wieluński*, 20, (oddany do druku).
36. Widera M. (2020b). Stan majątkowy gminy wyznaniowej żydowskiej w Wieruszowie w latach 30. XX w. W: Bogusz, Wojcieszak, Rachwał (red.), *Poszerzamy horyzonty*, 18, 1. Słupsk: Mateusz Weiland Network Solutions, 612-621.

11. INSPIRACJE TEREZJAŃSKĄ *GŁOSĄ* W WYBRANYCH STAROPOLSKICH PIEŚNIACH O ŚW. TERESIE Z ÁVILA

Klara Frąkała

Katolicki Uniwersytet Lubelski

Kodeksy rękopiśmienne z XVII i XVIII wieku, znajdujące się w zbiorach Biblioteki Karmelitanek Bosych w Krakowie, kryją w sobie wiele pieśni dotyczących życia i duchowości św. Teresy od Jezusa. Teksty te, stanowiąc osobną kategorię klasztornych utworów, w dużej mierze nawiązują do *Glosy* – wzniosłego kantyku Świętej. Są przy tym lirycznym hołdem złożonym Reformatorce. Spośród bogatej twórczości karmelitańskiej warto zwrócić uwagę na te wiersze, które w wyjątkowy sposób imitują hiszpański liryk. Oczywiście tym podobnych pieśni zachowało się bardzo wiele w manuskryptach polskiego Karmelu. Ze względu na obszerny materiał badawczy, a także rozległość zagadnienia, jakim są inspiracje znamioną *Głosą* w barokowych utworach karmelitanek, temat ten zasługuje zapewne na odrębną rozprawę naukową. W niniejszym artykule poddam analizie jedynie trzy wybrane teksty zachowane w staropolskich kancjonałach: *Inwektywę ś[więtej] m[atki] n[aszej] Teresy na seraficzny postrzał* (zawartą w rękopisach: BJ, 3643 I, BJ 3640 I, BJ 3644 I, BJ 3645 I, BJ 3646 I, BJ 3648 I, BJ 3650 I, BKB 45, BKB 93, BKB 136, BKB 141, BKB 156), *Żywot seraficznej panny i matki naszej Teresy świętej wierszem polskim* (występujący w manuskryptach: BJ 3648 I, BKB 245) oraz *Żywot serafickiej Panny Teresy Świętej* (składający się z ponad trzydziestu osobnych pieśni, odnaleziony w rękopisach: BKB 4, BKB 38). Wspomniane kantyki mają niejako charakter hagiograficzny. Skupione są zatem wokół najważniejszych wydarzeń z biografii hiszpańskiej mistyczki, upamiętniają jej niezwykle doświadczenia duchowe, a także zachęcają do naśladowania jej świętego życia. Istotne elementy życiorysu mistyczki znane były polskim czytelnikom już od 1608 roku, wtedy bowiem powstała pierwsza przeróbka autobiograficznej *Księgi życia* [Hanusiewicz, 1998, s. 343]. W przywołanych pieśniach Karmelu można dopatrywać się również licznych odwołań do najśłynniejszego liryku św. Teresy. *Glosa* niezaprzeczalnie stanowi kwintesencję tereziańskiego mistycyzmu, dlatego też staje się inspiracją do wielu twórczych imitacji, parafraz czy też przeróbek. Najistotniejsze przesłanie duchowości Reformatorki doskonale wyraża zawarty w hiszpańskim utworze paradoks żywej śmierci; mistyczny przekaz wzmacniają również: motyw życia w Bogu, metaforyka więzienna, język erotyki, a także obraz oblubieńczej miłości wraz z motywem całkowitego zjednoczenia z Jezusem. Wiele z tych elementów widocznych jest także w karmelitańskich lirykach wysławiających mistyczkę z Ávila.

Zanim omówię jednak nawiązania do *Glosy* w staropolskich pieśniach Karmelu, poświęcę słów kilka samemu kantykowi Świętej. Mistyczny liryk, jak przyjmują badacze, powstał w czasie niezwyklego stanu ekstazy, jakiego doznała Święta w kwietniu 1571 roku. Tekst napisany pod wpływem duchowego uniesienia, składa się z otwierającej całość tercyny zwanej *letrilla* oraz ośmiu siedmiowersowych strof. *Letrilla*, o jakiej mowa, zamknięta jest w trzech wersach i prezentuje się następująco:

Vivo sin vivir en mí
y tan alta vida espero,
que muero porque no muero¹.
[Żyję bez życia w sobie
i tak mając nadzieję życia na wysokościach,
umieram, bo nie umieram²].

Dwa pierwsze wersy wyszły najpewniej spod pióra samej św. Teresy. Zdanie „*Muero porque no muero*” zostało jednak zaczerpnięte z utworów średniowiecznych trubadurów. Fraza ta nie występuje bowiem w twórczości współczesnych karmelitanek poetów, istnieją za to wyraźne przesłanki, iż wywodzi się z tradycji starohiszpańskiej poezji miłosnej. W *Glosie* antytetyczne zestawienie śmierci i życia eksponuje inną treść niż średniowieczne romanse. Zamiast relacji miłosnej dwojga kochanków mamy tutaj niezwykle, nadprzyrodzoną miłość Boskiego Oblubieńca i duszy; zamiast okowów ludzkiego pożądania pojawia się silna więź z Jezusem; prawdziwym zaś więzieniem okazuje się życie ziemskie, ciało człowiecze oraz świat zewnętrzny. Tęsknota za Bogiem wydaje się więc tym samym co tęsknota za śmiercią, która jawi się jako nie tyle kres życia, ile szansa na ujrzenie Umiłowanego. Figura paradoksu – opierająca się na grze znaczeń antonimicznych terminów życie–śmierć i stanowiąca konstrukcyjny rdzeń utworu – doskonale ilustruje wewnętrzne rozdarcie podmiotu. Wciąż zatracą się on bowiem w niegasnącym pragnieniu zjednoczenia się z Bogiem, z drugiej strony zaś nieustannie tęskni za śmiercią, gdyż wie, że tylko ona da mu gwarancję cudownej unii z Oblubieńcem.

Glosa pod względem formalnym nawiązuje do popularnego w szesnastowiecznej poezji hiszpańskiej ośmioletkowca – posiada od siedmiu do dziewięciu sylab w wersie. Dominują tutaj rymy pełne, gramatyczne, rzadziej występują również rymy przybliżone bądź asonansowe. Hiszpańska intonacja oraz akcentacja natomiast – odznaczające się niezwykle dynamicznym i dające wyraz barwnej emocjonalności – w sposób naturalny podkreślają charakter meliczny tekstu. Wrażenie pełnego napięcia wzmacnia zaś metaforyka więzienna. Często powtarzające się obrazy niewoli, jasyru (*cautivo*), więzienia (*carcél*, *prisión*), okowów (*hierros*), więźniów (*prisionero*), brzemienia (*carga*) odnoszą się do życia ziemskiego, w którym zamknięta jest dusza, a także ukazują Boga jako więźnia miłości. Cały kanyk okazuje się błagalnym wołaniem do życia, aby osiągnęło swój kres i skróciło tym samym mękę duszy stęsknionej za Oblubieńcem.

Utwór mistyczki można nazwać również pieśnią miłosną odwołującą się do konwencji erotyku. Terminologia erotyczna pozwala na ekspresję głębokiej, żarliwej miłości człowieka do Stwórcy. W *Glosie* znajdziemy zatem wiele sformułowań takich jak: *dulce el amor* (słodczy miłości), *muero de amor* (umieram z miłości), *prisión del amor* (więzienie miłości), *libre mi corazón* (wolne moje serce), *pasión* (pasja), *Amado* (umiłowany), *quiero* (pragnę, kocham). Jak twierdzą badacze, Grün i Riedl, w książce *Mistyka i Eros*, przenikanie się języka erotyki z językiem doświadczeń mistycznych, jest zjawiskiem naturalnym, na co wskazuje chociażby biblijny tekst Pieśń nad Pieśniami. Uczeni wyjaśniają:

¹A. C. Vega, *La poesía de Santa Teresa*, Madrid 1972. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie fragmenty poezji św. Teresy w języku hiszpańskim, cytowane przeze mnie, pochodzą z tego wydania.

²Tłum. własne.

Eros i mistyka należą do obszaru tych samych doświadczeń. Eros, jako namiętne pragnienie zespolenia i zjednoczenia, musi przenikać miłość do Boga, aby człowiek mógł całkiem Jemu się poddać i w ten sposób zjednoczyć z Nim. [...] Wszystkie uczucia, które w czasie kontaktu erotycznego mężczyzny i kobiety przenikają serce, są także obecne w doświadczeniu mistycznym, lecz są zarazem przemienione [...] [Grün i Riedl³, 1998 s. 71].

Najwcześniejsze polskie przekłady miłosnego kantyku św. Teresy zaczęły pojawiać się niecałe pięćdziesiąt lat po jej śmierci, zyskując szczególną popularność około roku 1622, w którym to odbyła się kanonizacja Teresy Sánchez de Cepeda y Ahumada. Karol Estreicher w swojej *Bibliografii* odnotowuje, iż najwięcej edycji, przekładów i dzieł dotyczących hiszpańskiej mistyczki ukazało się w latach 1608-1769 [Estreicher, 104-110]. Pierwsze translacje *Głosy* związane są, jak się zdaje, z okolicznością przybycia karmelitów bosych do Polski za sprawą Konstancji z Myszkowskich Badzyńskiej, starościny dobrzyckiej. Mirosława Hanusiewicz sformułowała hipotezę, iż tekst będący podstawą dla karmelitańskich tłumaczeń mogły przywieźć do Rzeczypospolitej karmelitanki z Niderlandów, po które posłała Konstancja z Myszkowskich w celu utworzenia zakonu żeńskiego w Krakowie. Najwięcej przekładów mistycznego kantyku powstało bowiem w środowisku krakowskiego Karmelu. Były to zapewne translacje pośrednie z języka francuskiego, włoskiego bądź też łaciny. Temat staropolskich parafraz i tłumaczeń *Głosy* zainteresował już wielu wybitnych badaczy³. W literaturoznawczych badaniach przeoczono natomiast fascynującą kwestię, jaką są nawiązania do hiszpańskiej pieśni w staropolskich utworach o św. Teresie.

Karmelitański kantyk o tytule *Inektywa ś[więtej] m[atki] n[aszej] Teresy na seraficzny postrzał* (zob. Aneks) zainicjowany jest słowami: „Zranione serce bez winy/ skarży się”. Składa się na niego pięć jedenastowersowych strof o skomplikowanej strukturze: 8a5b6b6aa6ccc7d4d3e, która może nawet wskazywać na jakiś obcy (romański) pierwowzór. Treść pieśni koncentruje się wokół duchowej wizji św. Teresy, podczas której doznała ona cudownego stanu ekstazy w wyniku przebicia serca strzałą Serafina. To jeden z najsławniejszych epizodów życia mistycznego Świętej, opisany w *Księdze życia*, ale i uwieczniony w sztuce, m.in. w sławnej rzeźbie Gian Lorenza Berniniego z kaplicy rodziny Conrari w rzymskim kościele Santa Maria della Vittoria. Opis mistycznego lotu duszy jako rzeczywistości niepojmowalnej dla rozumu i niewyrażalnej słowami stanowi prawdziwe wyzwanie dla poetek Karmelu. Nie dziwi to jednak, gdyż nawet sama Święta miała trudności z właściwym nazwaniem owego duchowego uniesienia. Jak przedstawia *Żywot Świętej Matki Teresy. Niektóre łaski od Pana Boga jej dane...*, mistyczka pisze, iż chciałaby dowieść, „co za

³Zagadnienie to omówili m.in.: S. Ciesielska-Borkowska (*Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim*, Kraków 1939), K. Niklewiczówna (*Piśmiennictwo hiszpańskie w Polsce w okresie staropolskim*, w: *Literatura staropolska w kontekście europejskim. Związki i analogie. Materiały konferencji naukowej*, red. T. Michałowska, J. Śląski, Wrocław 1977), M. Hanusiewicz (*Zachwycenia polskich karmelitanek*, w: *też, Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, Lublin 1998 oraz *Polskie barokowe przekłady i adaptacje Głosy*, w: *Barok polski wobec Europy. Sztuka przekładu. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w Warszawie, 15-17 września 2003 roku*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Prejs, Warszawa 2005), K. Kaczor-Scheitler (*Mistycyzm hiszpański w piśmiennictwie polskich karmelitanek XVII i XVIII wieku*, Łódź 2005), M. Nawrocka-Berg (*Pieśni adwentowe, pasyjne, wielkanocne i przygodne z kanticzek karmelitanek bosych XVII i XVIII wieku – edycja krytyczna*, Warszawa 2007), J. Partyka (*Kobiety a hiszpańska obecność w kulturze dawnej Rzeczypospolitej. Wybrane aspekty*, w: *W przestrzeni Południa. Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej wobec narodów romańskich: estetyka, prądy i style, konteksty kulturowe*, red. M. Hanusiewicz-Lavallee, Warszawa 2016).

różność jest między zjednoczeniem a zachwyceniem, albo co jest podniesieniem lub wylatowaniem (jak pospolicie zowią) ducha”, jednak powyższe określenia zdają się oznaczać to samo. Zdaniem Świętej „te wszystkie i różne imiona są jedną rzeczą: co się też nazywa *extasis* albo odejście od siebie”⁴. Omdlenie wraz z innymi zjawiskami psychosomatycznymi takimi jak: sztywność mięśni, utrata przytomności, lewitacja, czy napływ krwi do oczu okazuje się jednym z zewnętrznych objawów głęboko uwewnętrznionych, niewyraźnych doznań. Ekstaza bowiem jako „tajemniczy, paradoksalny stan zespolenia bólu i rozkoszy, zmysłów duchowych i cielesnych”, jest – jak to trafnie ujmuje Mirosława Hanusiewicz w książce *Święte i zmysłowe* – „tym elementem wewnętrznych doświadczeń mistyka, który dla otoczenia pozostaje najbardziej widoczny i nadzwyczajny, stąd tak częste przedstawianie <zachwycień> w sztuce, zwłaszcza barokowej, ze szczególną wrażliwością tropiącej wszelkie zetknięcia transcendencji i natury” [Hanusiewicz, 1998 s. 297]. Artyści, pragnący uchwycić istotę uniesienia duchowego, skazani są na pewną bezradność i niemoc wobec rzeczywistości niewyraźnej. Topika niewyraźności bowiem „uprzywilejowuje tropy pozwalające sygnalizować *extremum* – poznania intelektualnego (a zatem odwołuje do paradoksu i oksymoronu) oraz zmysłowego” [Hanusiewicz, 1998 s. 300]. Ekstremalne, mistyczne doznanie, o jakim mowa, autorzy przekładów karmelitańskich werbalizują za pomocą – tak często pojawiających się w poezji ekstazy – zestawień oksymoronicznych, swoistego nadmiaru oraz figury paradoksu.

Takie rozwiązania można zauważyć również u autorki *Inektywy ś[więtej] m[atki] n[aszej] Teresy na seraficzny postrzał*. Trzy strofy staropolskiego liryku opowiadają o wyjątkowym wydarzeniu przebicia serca strzałą miłości z perspektywy obserwatora, dwie kolejne natomiast stanowią wzniosłą i gorliwą apostrofę do św. Teresy. W centrum utworu widnieje zaś zwrotka zawierająca znamieny dla terecjańskiego mistycyzmu paradoks żywej śmierci. Odnosi się on tutaj przede wszystkim do stanu wewnętrznego Świętej, szczególnie zaś do jej serca, które:

[...] kochając, zgrzeszyło,
 Że miłość płaci
 Tym, co żywot traci;
 Ranę zasłużyło,
 Że się poślubiło.
 Umiera z miłości,
 Miłość od miłości;
 Nie było litości
 Na serce ukochanej
 Poślubionej
 Teresy.

Serce Świętej z powodu „popelnionej” miłości musi ponieść karę śmiertelną. „Śmierć” zaś okazuje się w istocie ekstazą, *la muerte dulce*, chwilowym wymknięciem się z kajdan

⁴*Żywot Świętej Matki Teresy. Niektóre łaski od Pana Boga jej dane [...]*, w: *Księgi duchowne Świętej Matki Teresy od Pana Jezusa Fundatorki Karmelitanek i Karmelitów Bosych z włoskiego na polskie, częścią przez W.X. Sebastiana Nuceryna, kościoła katedralnego krakowskiego kaznodzieię, częścią przez ojców tegoż zakonu przełożone*, na dwa tomy rozdzielone, druk. Balcera Śmieszkwica: Kraków 1664, t. I, s. 80.

doczesnego życia, które uciskają skołataną duszę. Dopiero utraciwszy żywot ziemski, może ona połączyć się z umiłowanym i poślubionym Oblubieńcem. Zranienie strzałą anioła jest więc tutaj ukazane jako łaska udzielona przez Boga:

Łaska to sprawiła,
 Że-ć serce zraniła,
 Ogień zapaliła,
 Na wieczne ukochanie
 I mieszkanie
 Z Jezusem.

Śmiertelne przekłucie serca ostrzem miłości – przedstawione w ostatniej strofie – przyniesie Teresie największe błogosławieństwo, jakim jest życie w niebie i „mieszkanie z Jezusem”.

Próbą zawarcia w wierszu całej historii hiszpańskiej karmelitanki, bez skupienia się na jednym konkretnym fakcie czy wizji, jest *Żywot seraficznej panny i matki naszej Teresy świętej wierszem polskim* (zob. Aneks) o incipicie: „Esterę lub Teresę, kto nazowie snadnie...”. Utwór ten ma charakter narracyjny. Pisany jest stychicznym, parzyście rymowanym trzynastozgłoskowcem. W siedemdziesięciu trzech wersach ukazuje on najistotniejsze wydarzenia z życia Teresy takie jak: narodziny („[...] w niebie zrodzona dziecina,/ Mlekiem bowiem bojaźni Boskiej, lecz z miłości/ Piersi, karmiona była”), strata matki („Opłakuje, lecz nie śmierć swej zmarłej rodzicy,/ Płacz był żyć, a nie umrzeć Teresy dziewicy”), śluby zakonne („[...] ślubną się Chrystusowi stała”), reformę karmelitów („Bo jak zakon, tak domy zakonne stawiała”), śmierć („W gołębiczy dusza jej postaci/ Wyleciała, gdy się już z ciałem swym nie braci”), a także kanonizacja będąca ukoronowaniem jej duchowych zasług („W świętych policzona jest w świętym katalogu/ Z woli Grzegorza, toż się podobało Bogu”).

Wiele wersów poświęconych jest również antagonizmowi życia i śmierci – stanowiącego konstrukcyjny rdzeń *Glosy* – co można zauważyć chociażby w początkowych wersach wiersza:

Stąd serce godne było, boską wychowane
 Bojaźnią, by poniosło z tej miłości ranę,
 Poczula bowiem po nim, które naprzód żyje,
 Na ostatku umiera, że na śmierć jej bije [...].

Zarówno epizod ekstazy wywołanej przebicciem serca przez Serafina, spopularyzowany przez sztukę, jak i sama *Glosa*, często kojarzona z tym właśnie wydarzeniem, w zbiorowej wyobraźni religijnej traktowane były jako emblematy duchowości terezańskiej, wzmacniały bowiem paradoksalne napięcia między światem naturalnym i nadprzyrodzonym. Mistyczka z Ávila ukazana jest więc w utworze *Żywot seraficznej panny i matki naszej Teresy świętej wierszem polskim* jako dziecko, które już w pierwszych latach życia było szczególnie wybrane przez Boga – naznaczone „miłości raną” oraz nieustanną świadomością śmierci („serce [...] na śmierć jej bije”). Teresa, według klasztornej poety, z biegiem czasu dorastała i rozwijała się wewnętrznie, osiągając dojrzałość duchową.

Skutkiem tego były zaś podejmowane przez nią decyzje („nie mogąc życia, wszystko dla ubogich zbyła”, „płacz był żyć, a nie umrzeć Teresy dziewicy”). Jej życie – pełne doznań mistycznych, wymagającej ascezy i pragnienia cierpienia – stało się przykładem dla innych, zaś doświadczenie bólu i trosk codziennych, jakich doznawała, okazało się drogą do świętości:

[...] oprócz chorób ciało martwieniem troskała,
A gdyby za ochroną boską nie cierpiała,
Obierała z chęci swej, żeby umierała,
Bo cierpieć zdało się być w niebie, a przy życiu
Śmierć była, która w niebie stawia w dobrym byciu.

„Umieranie za życia” zostaje zatem zinterpretowane przez autorkę kantyku przede wszystkim jako umartwienie, asceza, czyli model duchowości, który – choć trudny i wymagający – okazywał się także bardziej dostępny dla tych, którzy chcieliby go naśladować.

Interesujące nawiązania do hiszpańskiej *Glosy* odnaleźć można w *Żywocie serafickiej Pannej Teresy świętej* (zob. Aneks), który w znacznie obszerniejszej formie opisuje wszystkie ważne elementy biografii Teresy od Jezusa. Obejmuje on trzydzieści sześć osobnych pieśni, spośród których można wyróżnić dwie, oznaczone liczbami VII i XXXV, ciekawie realizujące Terezański paradoks żywej śmierci. Struktura utworów tego cyklu, w którym elegijne liryki zawsze poprzedzone są łacińską inskrypcją odnoszącą się do różnych sytuacji z życia mistyczki i zdają się charakteryzować nieistniejące (lub nieznane) *images*, każe przypuszczać, że mamy tu do czynienia z cyklem emblematycznym, a poszczególne liryki to subskrypcje. Pieśń VII to wiersz stychiyczny zwarty w dwudziestu czterech wersach pisany trzynastozgłoskowcem. Otwiera go łacińska inskrypcja nawiązująca do stanu ekstatycznego mistyczki: „Sancta Teresia, Virgo Seraphica, caelestium contemplationi vacans, in aera seapius elevatur” [Święta Teresa, panna anielska, oddając się oglądaniu niebian, coraz częściej unosi się w powietrzu]. Podmiot liryczny, wykreowany na duchową córkę Teresy, wydaje się doświadczać podobnego mistycznego uniesienia w tęsknocie za umiłowanym Bogiem i pragnieniu zjednoczenia z Nim. W przeciwieństwie do Świętej jednak nie może doznać zewnętrznych objawów tej niezwyklej ekstazy, jak chociażby omdlenie czy lewitacja. Z pewnym zalem i pretensją zadaje więc samej sobie niecierpliwe pytania: „[...] Mnie czemu trzymają/ Ciężary ciała mego, a wolnie nie dają/ Podnieść serca ku niebu?”. Gorzkie słowa pełne wyrzutu i bezradności kieruje również w stronę Pana: „O Boże mój, czemuż mię ciało w ziemie tłoczy,/ Do Ciebie łzami smutne zalewając oczy?”. Błagając Go o miłosierdzie, a nawet „stękając” w boleści, posyła ku Niemu swoje „smutne głosy”:

[...] Obacz utrapioną,
W śmiertelnym ciele nędzną duszę osadzoną.
Właśnie jak w ciemnej turmie, smrodliwym więzieniu,
W ciele żyjąc – umieram w ciężkim udręczeniu,
Łzami się tylko karmię i smutne łzy piję,
A na każdą godzinę umierając – żyję.
Usycham uteskniona w niezmiiernej tęskności,

oczy we łzach pływają, a serce w gorzkości.

Zafrasowana dusza w swoim lamencie do Stwórcy wyraża żal, iż życie w więzieniu ciała stanowi dla niej niekończące się źródło udręki. Owszem, z jednej strony ma świadomość, że umierając w owej okrutnej niewoli, zbliża się do upragnionego momentu połączenia z Bogiem; z drugiej strony jednak „usycha utęskniona” za Ukochanym i nie może doczekać się „podniesienia od ziemi, od nędznego ciała”. Dlatego też zwraca się do św. Teresy jako orędowniczki i zarazem tej, która tak dobrze rozumie udrękę ziemskiego więzienia, o jej szczególne wstawiennictwo:

[...] żebym się duchem Bogu jak nablížszą stała,
Żebym się z Bogiem moim cale zjednoczyła,
Samym jedynie Bogiem, w Bogu zawsze żyła.

Mając w pamięci wszystkie niezwykle stany duchowego zachwycenia i uniesienia nad ziemią, jakich doświadczała hiszpańska mistyczka, podmiot – córka Karmelu – pragnie razem z nią wzlecieć ku górze i prawdziwie spotkać Stwórcę. W ostatnim wersie znajdujemy odniesienie do jednego z najkrótszych liryków św. Teresy, stanowiącego wierszowaną sentencję – *Nada te turbe*: „*Quien a Dios tiene/ nada le falta./ Sólo Dios basta*” [Temu, kto ma Boga,/ niczego nie brakuje,/ Bóg sam wystarcza]. Wydaje się, iż zdania te były szczególnie ważne dla Reformatorki, skoro też „nosiła je z sobą wypisane na zakładce brewiarza”, jak odnotował Henryk Kossowski w wydaniu poezji Świętej⁵. Poetka klasztorna również podkreśla wartość owej złotej myśli, czyniąc z niej ukoronowanie swojego kantyku.

Przedostatnią część *Żywotu serafickiej Panny Teresy świętej* stanowi utwór trzydziesty piąty, opatrzony łacińską inskrypcją: „*Sancta Teresia Divini amoris incendio aestuans, cum in adstantem sponsum Christum Jesum ferventius reperetur animam sub specie candidissimae columbae efflavit*” [Święta Teresa, płonąca żarem Bożej miłości, gdy żarliwie śpieszyła do swego oblubieńca Jezusa Chrystusa, wyzionęła ducha w postaci śnieżnobiałej gołębicy]. Inskrypcja ta nawiązuje do tradycji, zgodnie z którą w chwili śmierci mistyczki jej dusza opuściła ciało pod postacią gołębicy⁶. Po tym więc jak Teresa Wielka odeszła z tego świata, „z ziemi dusza jej święta w niebo leciała skrzydły gołębiami”, aż wreszcie „w Bogu żywot odnalazła bezpieczny,/ Żywot błogosławiony”, „wiecznie nieteskliwy”. Podmiot liryczny, wspominając o szczęśliwej śmierci hiszpańskiej świętej i jej przejściu do radosnej wieczności, sam podejmuje pieśń Teresy. Choć jej droga się już zakończyła, pielgrzymka jej duchowych córek wciąż trwa i wciąż trwa również dramat „żywego umierania”. Z tego też powodu podmiot zanosí do Boga swoją tęskną modlitwę:

Ach, mnie któż duszy swojej skrzydeł dodać może,
Oprócz samego Ciebie, dobrotliwy Boże?
Ty ją racz wyprowadzić z śmiertelnego ciała,

⁵Św. Teresa od Jezusa, *Podniety miłości Bożej, Wołania duszy do swego Boga, Sprawozdania duchowe, Sposób wizytowania, Poezje, Listy*, przeł. Henryk Piotr Kossowski, Kraków 1944.

⁶Pisze o tym Magdalena Nawrocka-Berg w niepublikowanej rozprawie doktorskiej *Pieśni adwentowe, pasyjne, wielkanocne i przygodne z kantyczek karmelitanek bosych XVII i XVIII wieku – edycja krytyczna*, Uniwersytet Warszawski 2007, t. 2, s. 478.

Żeby Cię jak najrychlej w chwale Twej widziała,
Potargaj więzy moje, które mię trzymają,
Skrusz okowy, które mię w swej niewoli mają.
Wyprowadź nędzną duszę z śmiertelnego cieniu,
Która ku niebu w swoim codziennie więzieniu
Łzami zalanych oczu wznosić nie przestawa,
A w serdecznym do Ciebie pragnieniu ustawa.

Dusza zwierza się Bogu w sposób bezpośredni i przejmująco szczery. Umierając w „okowach” i „więzach” śmiertelnego ciała, pragnie wolności – wiecznej unii z Jezusem. Ponosi śmierć za życia już w samym oczekiwaniu oraz intensywnym pragnieniu Boga. Najbardziej wyeksponowano tę pozorną sprzeczność życia i śmierci w poniższych wersach:

Jedyny mój żywocie, Boże, bez którego
śmiercią mi jest żywot mój, a świata wszystkiego
uciechy i rozkoszy, ciężkim utrapieniem,
wolność jest mi niewolą, a chwała zelżeniem,
gorzką mi są trucizną światowe słodkości,
omierzę bez Ciebie są wszelakie piękności.

Autorka, aby wzmocnić pełne paradoksu główne przesłanie mistyki Świętej, posłużyła się oksymoronicznymi zestawieniami – nie tylko podstawowym: życie-śmierć, ale również innymi: rozkosz-utrapienie, wolność-niewola, chwała-zelżenie, gorzkość-słodycz, obmierzłość-piękno. Wszystkie pojęcia, zazwyczaj wartościowane pozytywnie, tutaj – jako element świata doczesnego – zasługują na naganę i odrzucenie. W żywocie ziemskim bowiem, pozbawionym realnej obecności Boga, to, co pozornie przynosi szczęście, nie zaspokaja rzeczywistych pragnień człowieka. Wciąż pozostaje on nieszczęśliwy, niespełniony. Podmiot kieruje więc do Boskiego Adresata kolejne dręczące pytania, które dotyczą tym razem subtelnej sfery duszy:

Długoż ją trzymać w tym więzieniu
Będziesz? Długoż narzekać w moim utrapieniu?
Długoż się łzami karmić i pić gorzkiemi
Będę? Długoż, o Boże, między okropnemi
Cieniami śmierci będę do Ciebie wołała,
A żyjąc, dożywotnie będę umierała
Bez Ciebie? Mój żywocie, żywocie mój drogi,
Nie dajże nędznej dusze mej trapić tak srogiej
Śmierci. Niechże umrę, a choćbym cierpiała
I tysiąc razem śmierci, byłem oglądała
Ciebie, Boże mój, rychło, ale według Twego
Upodobania, wszystko niech będzie Boskiego.
Nie dbam, choć i nadłuższą śmierć będę cierpiała,
Za jedyne to sobie szczęście będę miała,
Jeżeli w mym do Ciebie pragnieniu ustanę,
A śmiercią się z śmiertelnym żywotem rozstanę.

Rozpoznajemy w tym fragmencie tak charakterystyczną dla *Glosy* retorykę natrętnych poliptotonów, podkreślających wieloznaczność podstawowych leksemów i zarazem bezradność podmiotu usiłującego rozerwać zarówno więzy ziemskiego życia, jak i ograniczenia języka. Śmierć nie jest tutaj postrzegana pozytywnie jako szczyt pragnień oczekującej Boga duszy, ale jawi się niczym „okropne cienie”, utrapienie niezwykle „srogie” i „nadłuższe” ze wszystkich cierpień. Negatywny obraz kresu życia można było dostrzec także w jednej ze strof *Kontynuacji Glosy*: „*Estando ausente de ti,/ que vida puedo tener?/ Sino muerte padecer/ la mayor que nunca vi*” [Gdy Ciebie nie ma,/ jakież życie mogę mieć?/ Tylko śmierć ponoszę/ najsroższą, jakiej nigdy nie widziałam]. Zdaje się, iż treść hiszpańskiej stanzas znana była poetce Karmelu z przekładów współsióstr. Zakonne tłumaczenia zawierają w sobie swoistą interpretację powyższych wersów jak np. wersja E: „Jeśli co nad śmierć gorszego,/ Co się najdzie smętniejszego,/ Chcę i pragnę to cierpieć”. Zarówno w owej translacji, jak i w przywołanej pieśni z omawianego cyklu emblematycznego podmiot – mimo strachu przed okrutną śmiercią – nie dba o to, w jaki sposób umrze, byle tylko mógł rozstać się z doczesnym żywotem i oglądać najdroższego Oblubieńca.

Jak mogliśmy zauważyć na podstawie choćby kilku wybranych pieśni o św. Teresie znajdujących się w manuskryptach karmelitańskich z XVII i XVIII wieku, odwołania do *Glosy* są zjawiskiem nader częstym w klasztorным środowisku Karmelu. W lirykach komponowanych przez zakonne poetki nietrudno doszukać się znamion najistotniejszych myśli mistyki św. Teresy, ale również prób naśladowania jej lirycznej ekspresji, obrazów i motywów pojawiających się zwłaszcza w słynnej *Glosie*. Szczególnie zwraca uwagę paradoks życia i śmierci, będący osią poetyckiej konstrukcji hiszpańskiego kantyku. Terezańskie zestawienie skrajnych sprzeczności stało się inspiracją dla wielu staropolskich autorek. Wydaje się, iż teksty Karmelu wyrastają z fundamentalnego, rozległego rozpoznania mistyki terezańskiej, zaś „ich <mistyczny> charakter jest po prostu funkcją postępu klasztornych poetek na drodze kontemplacji”⁷. Z literackiego punktu widzenia istotna wydaje się również ujawniająca się w tej poezji intencja przedstawienia stanów mistyczno-ekstazy, w czym *Glosa* okazywała się ważnym wzorem.

Różne imitacje hiszpańskiej pieśni odnalezione w rękopisach Karmelu, można ponadto odnieść do szerszego zjawiska, jakim jest „zmysłowa wyobraźnia” w polskiej literaturze religijnej doby baroku [Hanusiewicz, 1998]. Utwory klasztornych poetek wiążą się nierzadko z sensualnym językiem poezji mistyków. Karmelitańscy autorzy starają się niejednokrotnie opisać stan duchowej ekstazy poprzez odwołanie do jej zewnętrznych objawów (omdlenia, zawieszenia zmysłów, lewitacji), wykorzystanie topiki niewyraźności, motywów strzał miłości oraz żywej śmierci, a także posługiwanie się synestezją, antytezą rozkosz-cierpienie i obrazami erotycznej miłości Oblubieńców z Pieśni nad Pieśniami. Córkę duchową św. Teresy, zafascynowaną jej mistyczną duchowością – łączącą w sobie zarówno cichą kontemplację, radykalną ascezę jak i miłosne zjednoczenie z Bogiem – znalazły własną drogę religijnego rozwoju. Ich ekspresja poetycka wpływała bowiem z pragnienia naśladowania religijnej ścieżki świętego życia Reformatorki Karmelu. Dlatego też zakonnice, poza licznymi kantykami, komponowały tak wiele utworów przedstawiających biografie

⁷*Ibidem*, s. 348.

mistyczki, które można uznać za hołd jej złożony. Klasztorne dzieła miały upamiętnić chwalebny żywot Teresy oraz zachęcić członków zgromadzenia do wypełniania jej doktryny duchowej – zapanowania nad naturą zmysłów oraz konsekwentnego wzrostu w pobożnej kontemplacji aż do całkowitego zespolenia z Jezusem.

Bibliografia:

1. Ciesielska-Borkowska S., *Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim*, Kraków 1939.
2. Estreicher K., *Bibliografia staropolska*, t. XXXI.
3. Grün A., Riedl G., *Mistyka i eros*, tłum. M. Ruta, Kraków 1998.
4. Hanusiewicz M., *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, Lublin 1998
5. Hanusiewicz M., *Polskie barokowe przekłady i adaptacje* Głosy, w: *Barok polski wobec Europy. Sztuka przekładu. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w Warszawie, 15-17 września 2003 roku*, red. A. Nowicka-Jezowa, M. Prejs, Warszawa 2005.
6. Kaczor-Scheitler K., *Mistycyzm hiszpański w piśmiennictwie polskich karmelitanek XVII i XVIII wieku*, Łódź 2005.
7. Niklewiczówna K., *Piśmiennictwo hiszpańskie w Polsce w okresie staropolskim*, w: *Literatura staropolska w kontekście europejskim. Związki i analogie. Materiały konferencji naukowej*, red. T. Michałowska, J. Ślaski, Wrocław 1977.
8. Vega A. C., *La poesía de Santa Teresa*, Madrid 1972. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie fragmenty poezji św. Teresy w języku hiszpańskim, cytowane przeze mnie, pochodzą z tego wydania.
9. *Żywot Świętej Matki Teresy. Niektóre łaski od Pana Boga jej dane [...]*, w: *Księgi duchowne Świętej Matki Teresy od Pana Jezusa Fundatorki Karmelitanek i Karmelitów Bosych z włoskiego na polskie, częścią przez W.X. Sebastiana Nuceryna, kościoła katedralnego krakowskiego kaznodzieję, częścią przez ojców tegoż zakonu przełożone*, na dwa tomy rozdzielone, druk. Balcera Śmieszkowica: Kraków 1664, t. I.

Aneks

1.

Inektywa ś[więtej] m[atki] n[aszej] Teresy na seraficzny postrzał
Zranione serce bez winy...

[1]

Zranione serce bez winy
 skarży się, Boże,
 niechaj sąd przemoże;
 na Twe serfiny
 wysłuchaj przyczyny,
 że kochała Twego
 Syna Najświętszego,
 Jezusa miłego
 Teresa postrzelona

i zraniona
śmiertelnie.

[2]

Święta niewinność panieńska
zraniona ręką,
która z wielką męką
utkwiała niebieska
w sercu moc anielska.
Przypatrz się tej ranie,
serafin Twój, Panie,
zranił ukochanie
najmilszego Jezusa –
tak Teresa
umiera.

[3]

A zaś kochając, zgrzeszyło,
że miłość płaci
tym, co żywot traci;
ranę zasłużyło,
że się poślubiło,
umiera z miłości,
miłość od miłości,
nie było litości
na serce ukochanej
poślubionej
Teresy.

[4]

Słuchaj, Tereso, Boskiego
dekretu w niebie,
Bóg osadził ciebie
do więzienia twego
serca zranionego,
serca-ć nie ranili,
tylko otworzyli,
pokój rozświecili
na mieszkanie twojemu
kochanemu
Jezusowi.

[5]

Masz w sercu więźnia miłego,
Tereso, Boga,

nie mów, iże sroga
ręka wszechmocności,
znak to życzliwości,
łaska to sprawiła,
że-ć serce zraniła,
ogień zapaliła,
na wieczne ukochanie
i mieszkanie
z Jezusem.

Podstawa transkrypcji: BJ 3643 I.

Tekst ten widnieje również w rękopisach: BJ 3640 I, BJ 3644 I, BJ 3645 I, BJ 3646 I, BJ 3648 I, BJ 3650 I, BKB 45, BKB 93, BKB 136, BKB 141, BKB 156.

2.

Żywot seraficznej panny i matki naszej Teresy świętej wierszem polskim
Esterę lub Teresę, kto nazowie snadnie...

Esterę lub Teresę, kto nazowie snadnie,
odjąwszy literę, to imię na nią spadnie,
tessera to jest hasło cnót, Teresa była,
trzeba, by spowszedniałe imię nie nosiła,
bo lub onej Abula ojczysta dziedzina
była, przecież jak w niebie zrodzona dziecina,
mlekiem bowiem bojaźni boskiej, lecz z miłości
piersi, karmiona była do swojej starości.
Stąd serce godne było, boską wychowane
bojaźnią, by poniosło z tej miłości ranę,
poczuła bowiem po nim, które naprzód żyje,
na ostatku umiera, że na śmierć jej bije,
Afryka – plac był śmierci, w której do męczeństwa
z męczeństwa czytanego dojść pragnęła z męstwa.
„Dosyć chcieć – rzekła miłość – w miłości pozorze
nie udasz się, Tereso, ty w krwawym kolorze,
bo twej kandyd jest duszy jak śnieg gołębiczy,
chęć, niech twoja śmierć w żywym kandydacie się liczy”.
Z przedsięwziętej drogi ta namowa wróciła,
nie mogąc życia, wszystko dla ubogich zbyła,
nic więcej nie zostało za to, że nie lała
krwie, tylko płakać – krwawa z oczu łza padała.
Opłakuje, lecz nie śmierć swej zmarłej rodzicy,
płacz był żyć, a nie umrzeć Teresy dziewicy,
bo nie straciła matkę, ale odmieniła,
za prośbą Matkę Boską sobie przywłaszczyła.

Już była, lecz dla Boga, w swym wieku dorodna,
ślubną się Chrystusowi stała, była zgodna;
przykry jej Oblubieniec ten był przez lat wiele,
twarde duszy dał raczej przymiększe pościele,
bo których z pierwia uczył, a było potrzeba
pociech dusznych, to nadał, jakie mają nieba.
A jak wielkie staranie swojego zbawienia
miała w pospolitości tegoż stanowienia:
karmelitów reguła z dawnych czasów trwała,
ale w statku swym pierwszym była osłabiała,
zmocniona, Bogiem wsparta, oboja uznała
pleć, że pannę za matkę swoją równie miała,
z tej pomocy dosyć się onej poszczęściło,
gdyż na ludzkiej, jak bywa, całe jej schodziło,
bo jak zakon, tak domy zakonne stawiała,
pomoc jedną w tym boską, a nie ludzką miała,
a że za siebie płakać nie miała przyczyny,
cudze na ustawiczne łzy przyjęła winy,
lecz ten płacz był z miłości i tak się godziło
ślubnej Chrystusowej, bo krwią płakać Mu miło,
górne nazbyt Teresę pociągają śluby,
równą drogą Bóg wie, który był jej luby.
Dokument zostawiła swojej pobożności
w księgach, które prowadzą do tejże jedności,
lecz przykład dla się jednaj i na sobie miała,
by oprócz chorób ciało martwieniem troskała,
a gdyby za ochroną boską nie cierpiała,
obierała z chęci swej, żeby umierała,
bo cierpieć zdało się być w niebie, a przy życiu
śmierć była, która w niebie stawia w dobrym byciu,
lecz gdy ku niebu bliższą śmierć do niego wprasza,
na ziemi jeszcze niebo dla niej się unasza,
by tedy te ustały z nieba dane dary,
prosi przecie z wdzięczności, nie wykracza miary.
Trudno było rugować, sama się ruguje
z łóżka ku niebu, w łóżku, lecz gniazdo znajduje,
z którego w gołębiczy dusza jej postaci
wyleciała, gdy się już z ciałem swym nie braci;
więc że ślubną lub panną Chrystusowi była,
był przy śmierci, ślubna się z tym wiara stwierdziła,
gdy idzie w niebo, drzewo, które martwe było
przy celi, dziwnie śmiercią bogini ożyło.
Nieskazitelne ciało, że zmazy nie znało,
zostaje, za panieństwo ten dar odebrało,

w świętych policzona jest <w> świętym katalogu
z woli Grzegorza, toż się podobało Bogu.

Podstawa transkrypcji: BJ 3648 I.

Tekst ten widnieje również w rękopisie BKB 245.

3.

Żywot serafickiej Pannej Teresy Świętej

VII

Sancta Teresia, Virgo Seraphica, caelestium contemplationi vacans, in aera sepius elevatur.

O panno, nieba godne twoje ciało święte,
aniołowie, wielokroć od ziemi podjęte,
gdy się modlisz, piastują. Mnie czemu trzymają
ciężary ciała mego, a wolnie nie dają
podnieść serca ku niebu? O mizerne ciało,
Czemu żeś nędznej duszy tak się ciężkie stało?
O Boże mój, czemuż mię ciało w ziemię tłoczy,
do Ciebie łzami smutne zalewając oczy?
Pod ciężkościami memi z padła ziemińskiego
stękając, smutne głosy, Boże, do Twojego
posyłam miłosierdzia. Obacz utrapioną,
w śmiertelnym ciele nędną duszę osadzoną.
Właśnie jak w ciemnej turmie, smrodliwym więzieniu,
w ciele żyjąc – umieram w ciężkim udręczeniu,
łzami się tylko karmię i smutne łzy piję,
a na każdą godzinę umierając – żyję.
Usycham uteskniona w niezmiernej tęskności,
oczy we łzach pływają, a serce w gorzkości.
Ratuj, Tereso święta! Serce me znížone
za tobą wzdycha, z tobą niech będzie wzniesione,
podniesione od ziemi, od nędnego ciała,
żebym się duchem Bogu jak najbliższą stała,
żebym się z Bogiem moim całe zjednoczyła,
samym jedynie Bogiem w Bogu zawsze żyła.

Podstawa transkrypcji: BKB 4.

XXXV

*Sancta Teresia Divini amoris incendio aestuans, cum in adstantem sponsum Christum Jesum
ferventius reperetur animam sub specie condidissimae columbae efflavit.*

Bliska śmierci Teresa, gdy na przytomnego

sobie Chrystusa patrzy, z serca ognistego
w postaci gołębice Oblubienicowi
swemu ducha oddawa, w ręce Jezusowi.
Tak się z śmiertelnym ciałem Teresa rozstała
z ziemi dusza jej święta tak w niebo leciała,
skrzydły gołębicami obojej miłości,
i Boga i bliźniego, do onej wieczności
szczęśliwej się przeniosła. Tam już odpoczęła
po dożywotnich pracach i nagrodę wzięła
zasług swoich od Boga w onej chwale wiecznej.
Umarszy, w Bogu żywot odnalazła bezpieczny,
żywot błogosławiony i nader szczęśliwy,
wesołych uciech pełny, wiecznie nieteskliwy.
W towarzystwie anielskim, w naszczęśliwszej onej
kompanij z świętymi, gdzie złote korony
wszyscy na głowach noszą wesela wiecznego,
gdzie smutku znać nie będą na wieki żadnego.
Ach, mnie któż duszy swojej skrzydeł dodać może,
oprócz samego Ciebie, dobrotliwy Boże?
Ty ją racz wyprowadzić z śmiertelnego ciała,
żeby Cię jak najrychlej w chwale Twej widziała,
potargaj więzy moje, które mię trzymają,
skrusz okowy, które mię w swej niewoli mają.
Wyprowadź nędzną duszę z śmiertelnego cieniu,
która ku niebu w swoim codziennie więzieniu
łzami zalanych oczu wznosić nie przestawa,
a w serdecznym do Ciebie pragnieniu ustawa.
Ustawa dusza moja do Ciebie samego,
Boże mój, o Boże mój, o jedyne mego
pragnienie serca, wdzięczna o moja śliczności,
Boże mój, serca mego jedyna miłości.
Jedyny mój żywocie, Boże, bez którego
śmiercią mi jest żywot mój, a świata wszystkiego
uciechy i rozkoszy, ciężkim utrapieniem,
wolność jest mi niewolą, a chwała zelżeniem,
gorzką mi są truczną światowe słodkości,
omierze bez Ciebie są wszelakie piękności.
W czymkolwiek świat się kocha, to u mnie wzgardzone
są śmieci, z serca mego na gnój wyrzucone.
Boże mój, chwało moja, o moje kochanie,
rychłóż w pragnieniu moim do Ciebie ustanie
dusza moja? Długoż ją trzymać w tym więzieniu
będziesz? Długoż narzekać w moim utrapieniu?
Długoż się łzami karmić i poić gorzkiemi

będę? Długoż, o Boże, między okropnemi
cieniami śmierci będę do Ciebie wołała,
a żyjąc, dożywotnie będę umierała
bez Ciebie? Mój żywocie, żywocie mój drogi,
nie dajże nędznej dusze mej trapić tak srogiej
śmierci. Niechże umrę, a choćbym cierpiała
i tysiąc razem śmierci, byłem oglądała
Ciebie, Boże mój, rychło, ale według Twego
upodobania, wszystko niech będzie Boskiego.
Nie dbam, choć i nadłuższą śmierć będę cierpiała,
za jedyne to sobie szczęście będę miała,
jeżeli w mym do Ciebie pragnieniu ustane,
a śmiercią się z śmiertelnym żywotem rozstanę.
Kiedykolwiek przecie ja, czego zawsze żądam,
Ciebie w Twej chwale wesoło oglądam,
przywitam i Boskie Twe – które mię stworzyły,
które dla mnie do krzyża przykowane były –
naświetsze ręce Twoje, mole pocałuję
i nawdzieczniejszą słodkość z ran Twoich uczuję.
Ta jest nadzieja moja, którą ja stroskana,
w smutkach się moich cieszyć będę sfrasowana,
dokąd mię nie przypuścisz do naszcześniejszego,
Boże mój, szczęście moje, widzenia Twojego.

Podstawa transkrypcji: rkps BKB 4.

Tekst ten widnieje również w rękopisie BKB 38.

12. „MÓWICIE O MNIE, ŻE SZALONA”. ESTETYKA SZALEŃSTWA W UTWORACH JACKA KACZMARSKIEGO

Katarzyna Jachymek

Katolicki Uniwersytet Lubelski

Wydział Filozofii, Kolegium Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistyczno-Społecznych

Koło Naukowe Studentów MISHuS KUL

Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin

E-mail: jachymek.kasia@gmail.com

1. Wstęp

„Poprzez nazywanie świata stwarza się ten świat. I to od początku było dla mnie najważniejsze (cytat)” [Kaczmarek 1995, s. 23] tak o procesie twórczym mówił Jacek Kaczmarek, jeden z bardziej znanych przedstawicieli polskiej piosenki poetyckiej. Jego dorobek artystyczny stanowi 656 uporządkowanych i opublikowanych w *Antologii poezji utworów*, z których ponad 400 to wykonane piosenki [Kaczmarek 2012]. Opis emocji własnych i zbiorowych w języku kultury – a więc przekazie uniwersalnym i ponadczasowym – był celem twórczości artysty, który niestety często do dziś odczytywany jest zbyt jednoznacznie i błędnie, zgodnie z powszechnym mitem o Kaczmarcu – bardzie opozycji, pieśniarzu politycznym [Gajda 2012, s. 9].

Celem artykułu jest przedstawienie analizy motywu szaleństwa w twórczości Jacka Kaczmarcu pod kątem odzwierciedlenia tej problematyki w języku. Sam motyw szaleństwa w twórczości barda przedstawił Piotr Wiroński w książce *Wbrew, pomimo i dlatego. Analiza twórczości Jacka Kaczmarcu* [Wiroński 2011]. W wymienionej pracy Wiroński omawia dziewięć utworów, w których dostrzegł motyw szaleństwa, jednak jego krótkie interpretacje nie uwzględniają aspektów stylistycznych, budowy kompozycyjnej ani funkcji aranżacji muzycznej towarzyszącej tekstom. Pominięcie ostatniej kwestii jest w przypadku twórczości Kaczmarcu szczególnie znaczącym brakiem, ponieważ bard świadomie wybierał piosenkę jako sposób wypowiedzi artystycznej [Gajda 2013, s. 13] – a więc poza tekstem w odczytaniu utworów ważne jest ich otoczenie muzyczne. Ze względu na ograniczenia wymiarów tekstu osią niniejszego wywodu będzie utwór pt. *Krzyk* [dalej Krz], który jest najwyraźniejszą realizacją wspomnianej problematyki. Wskazane w nim tendencje zostaną odniesione do trzech innych utworów Kaczmarcu: *A my nie chcemy uciekać stąd*, *Starość Piotra Wysockiego* [dalej SPW] oraz *Ballada paranoika* [dalej Bp].

2. Materiały i metody

Przyjęta w analizie definicja szaleństwa odnosi się do odbiegania od szeroko pojętej normy. Jak wskazuje Marta Kasprówska w *Słowie wstępnym* do publikacji *Zjawisko szaleństwa w kulturze*, dominują dwa podłoża rozpatrywania zjawiska szaleństwa: psychiatryczne (medyczne) i kulturowe (humanistyczne). W pierwszym przypadku jako powody występowania szaleństwa wskazuje się geny, hormony, zakłócenia w neuroprzekaznictwie. Zaś w drugim ujęciu przyczyn szuka się w środowisku, otoczeniu

społecznym – a tym samym winę ponosi system, nie jednostka [Kasprowicz 2010]. Obie te koncepcje są obecne w twórczości Kaczmarek.

Pokrótkę przybliżę najpierw charakter omawianych utworów. *Krzyk* to tytułowa piosenka pierwszej solowej płyty Kaczmarek. Kanwę utworu stanowi ekspresjonistyczny obraz Edvarda Muncha o tym samym tytule – interpretacje, zarówno dzieła malarskiego, jak i piosenki, rozwijają koncepcję kreacji szalonej postaci.

Ballada paranoika to utwór, którego już sam tytuł sugeruje, że w jego treści możemy odnaleźć nawiązania do objawów szaleństwa, w tym przypadku konkretnie jest to mania prześladowcza, czyli jeden z psychiatrycznych objawów obłąkania.

A my nie chcemy uciekać stąd to opis, który – jak twierdzi Wiroński – powstał na bazie prawdziwej tragedii z 1980 roku, kiedy w szpitalu psychiatrycznym w Górnej Grupie na skutek pożaru zginęło aż 55 chorych. W obrazie szaleńców (tutaj w sensie medycznym) dominuje irracjonalność zachowań oraz opis ekspresji gwałtownych emocji (także z motywem krzyku).

Starość Piotra Wysockiego natomiast to piosenka oparta o dzieje historycznego bohatera – patrioty, Piotra Wysockiego: inicjatora powstania listopadowego, walczącego z gen. Sowińskim w obronie Warszawy w 1831 r. Upadek reduty skutkował procesem i 26-letnim zesłaniem Wysockiego na Syberię. Utwór – jak sugeruje tytuł – obrazuje końcowy etap życia bohatera, kiedy już wrócił do Polski, jednak piętno katorgi odcisnęło się na jego funkcjonowaniu.

3. Wyniki i dyskusja

3.1. Kształt literacki utworów

Większość wymienionych utworów to monologi pojedynczych bohaterów: postaci z obrazu Muncha, chorego umieszczonego w zakładzie psychiatrycznym oraz przedstawiciela społeczeństwa nazwanego paranoikiem. Ujęcie monologowe stanowi dobrze dobraną formę, ponieważ – jak wiemy – szaleństwo jest zjawiskiem jednostkowym i przeważnie uwypukla zderzenie jednostki z pozostałą częścią społeczeństwa.

Jedyny spośród omawianych utworów niemający formy monologu to *Starość Piotra Wysockiego*. Zachowania inicjatora powstania listopadowego są relacjonowane przez kogoś z zewnątrz, jednak ta osoba ma możliwość obserwacji zachowań bohatera, o czym świadczą opisy, np.:

Nocą pali światła w oknach
I krzyczy (matki straszą nim dzieci) (SPW).

Jest to zatem jedyny przypadek wśród analizowanych utworów, kiedy szaleństwo w całości jest zauważane i opisywane przez postronnego obserwatora. Opisy przeplatane są wtrąceniami z wypowiedzi bohatera, które szerzej omówię później.

W utworach Kaczmarek zawsze nadrzędną funkcję pełni słowo, dlatego warto przyjrzeć się stosowanym przez niego zabiegom stylistycznym i dobieranemu słownictwu.

Szaleństwo w twórczości barda często wiąże się z uwypukleniem gwałtownych emocji, czemu sprzyja zastosowanie wykrzykników. *Krzyk* jest przykładem utworu, w którym

większość zdań jest zakończona wykrzyknikiem¹. Zatem w treści odzwierciedlany jest sposób przekazu – nie da się spokojnie mówić o tak intensywnych emocjach, jakie targają bohaterką. Dwukrotnie wykrzyknienie jest połączone z pytaniem retorycznym („A czy ktoś zrozumie to?!”, Krz), co podkreśla jeszcze wyraźniej pragnienie uzyskania odpowiedzi na nurtującą kwestię.

Istotne w *Krzyku* jest także znaczenie kompozycji – tekst jest zbudowany na zasadzie kontrastu między regularnymi 13-zgłoskowymi zwrotkami a nieregularnym ukształtowaniem refrenów. Taki zabieg sprawia wrażenie krzyku wdzierającego się między rozwijaną akcją monologu lirycznego, jest emocją nie do opanowania. W ten sposób bardzo obrazowo podkreślony jest brak możliwości spokojnego mówienia o krzyku i jego przyczynach wtedy, gdy się krzyczy.

Wprowadzenie do utworu stanowią cztery pytania retoryczne, składające się na pierwszą zwrotkę. Wszystkie są zbudowane za pomocą anafory „dlaczego”, co – moim zdaniem – podkreśla niezrozumienie przez bohaterkę otaczającego ją świata. Pytając o przyczyny, kobieta próbuje pojąć, co się dzieje. Niestety, nie udaje jej się to, nie uzyskuje żadnej odpowiedzi. Kobieta zauważa, że „wszyscy ludzie mają zimne twarze”, co natychmiastowo łączy się z brakiem jakiegokolwiek wyrazu: twarzą bez emocji, obojętną. Określenie innych ludzi w taki sposób uświadamia nastawienie otoczenia wobec bohaterki – nie może liczyć na żadną reakcję, współczucie, zainteresowanie, zrozumienie; czuje się wyobcowana [Por. Wiroński 2011, s. 86], co stanowi jeden z elementów wspólnych szaleńcom. Inne, równie typowe dla osób szalonych, to brak kontroli nad sobą, brak świadomości celu – ponieważ kobieta nie rozumie swojego zachowania: „Dlaczego ciągle muszę biec nad samym skrajem?”. Taki bieg kojarzy się z ucieczką na oślep, z tak wysokim stopniem przerażenia, że stan lękowy sam zmusza do pędu. Usytuowanie postaci na skraju przywołuje atmosferę niepokoju i zagrożenia: ze skraju łatwo spaść [Wiroński 2011, s. 86], zwłaszcza podczas niekontrolowanego biegu. Ostatnie pytanie w pierwszej zwrotce: „Dlaczego z mego głosu mało tak zostaje?” odnosi się do czynności, jaką wykonuje kobieta (również podobnie jak postać na obrazie) – krzyczenia. Bohaterka zauważa, że „mało tak zostaje” z jej głosu, jakby to, co krzyczy zostało wytłumione, nie docierało do odbiorcy w takiej ilości, w jakiej chciała. Nie jest jednak w stanie zidentyfikować przyczyny tego stanu.

Powtórzenie zostało wykorzystane także w ostatniej zwrotce: wers „Mówicie o mnie, że szalona, że szalona!” obrazuje nastawienie zbiorowości do kobiety – uważają ją za szaleńca. Określenie zostaje tu zaakcentowane nie tylko przez powtórzenie, ale również przez kolejne wykrzyknienie. Jednak bohaterka nie dostrzega swojej odmienności od standardów zachowań [Por. Wiroński 2011, s. 86]. Utożsamia się ze zbiorowością, do której mówi; wszystkich, także siebie, uważa za szaleńców („to samo krzyczę o nas”, Krz). Własne zdanie kobiety także jest zapisane jako wykrzyknienie, co sprawia wrażenie wzajemnej klótni, przekrzykiwania się, by udowodnić, czyje zdanie jest słuszne. Moim zdaniem, niewątpliwie świadczy to także o silnie emocjonalnym stosunku osoby mówiącej do wypowiedzianej kwestii.

Ciekawe rozwiązanie muzyczne pojawia się w tym miejscu w wykonaniu Jacka Kaczmarskiego: obok melodii głosu głównego pojawia się głos towarzyszący, tworzący

¹ Wyjątek stanowi pierwsza zwrotka, składająca się z pytań retorycznych, które zostaną omówione później.

wrażenie echa. W powiązaniu z semantyką fragmentu zabieg ten buduje wrażenie wypowiedzania kwestii przez wiele osób, wzmacnia dramaturgię przekazu; jakby dookoła inni krzyczeli o szalone bohaterce.

Każdy refren dodatkowo rozpoczyna się od wykrzyknienia akcentującego czasownik „krzyczeć” przez czterokrotne powtórzenie, obrazujące nieustanność tej czynności. Krzyk został dookreślony przez sformułowanie „wniebogłosy”, które potocznie oznacza „przenikliwie, donośnie, na cały głos”. Takie zestawienie podkreśla silne emocje towarzyszące wypowiedzi. Wyraz „wniebogłosy” wyróżnia się także w wykonaniu wokalnym – w przeciwieństwie do szybko artykułowanych powtórzeń „krzyczeć” – jest rozciągnięty na kilka dźwięków o zwiększającej się wysokości. Taki zabieg uwypukla znaczenie wyrazu i potęguje jego przekaz w kontekście całej sytuacji lirycznej. Krzyk w refrenie, poza barwą i tonem głosu wykonawcy, jest wyrażany przez onomatopeiczne „A!”, które uderza odbiorcę swoją intensywnością, a także obrazuje faktycznie niekontrolowany upust emocji. Szybkie tempo muzyczne wpływa na zastosowanie w klauzulach wersów rymów oksytonicznych (tym razem o układzie abba), co dodatkowo dynamizuje fragmenty refreniczne.

Puenta – zawarta w ostatnim wersie – to tylko dwa słowa, wyodrębnione dzięki przerzutni i podkreślone przez potrójny wykrzyknik („Za swój!!!”), co przeciwstawia się mocnym klauzulom całego wiersza. W wykonaniu muzycznym także występuje podkreślenie ostatniego wersu przez rozwiązanie zwodniczo na akord molowy. Wszystkie wykorzystane chwytły wzmacniają emocjonalny ładunek apelu bohaterki do odbiorców, podobnie jak trzykrotne powtórzenie „ten krzyk”. Może to wpływać także na realnego odbiorcę wykonania – wszakże gdy słucha się piosenki, czasowniki w drugiej osobie mogą być odebrane osobiście, skłaniając do przemyślenia kwestii pod swoim kątem.

Ciekawa obserwacja dotyczy występowania tego samego środka wyrazu (wykrzyknień) w utworze *A my nie chcemy uciekać stąd*. Wykrzykniki (poza jednym pytajnikiem) są jedynymi znakami przestankowymi w tym tekście. Brak interpunkcji wywołuje w czytelniku jeszcze większe wrażenie bezładu wypowiedzi, co pasuje do kreacji podmiotu-szaleńca. Warto zauważyć, że kwestie zakończone wykrzyknikiem to najkrótsze wersy w całym utworze (8 i 9 sylab w wersie). Powoduje to dodatkowe wybijanie się ich spośród całości utworu, co jeszcze raz zwraca uwagę na treści przez nie przekazywane: pożar oraz brak zrozumienia niebezpieczeństwa przez mieszkańców, którzy dodatkowo szpital nazywają „domem”. W tym utworze, podobnie jak w *Krzyku*, zwracają uwagę dobrane do wypowiedzi słowa. Semantyka domu odnosi się zwyczajowo do miejsca bezpiecznego, przystani – z jednej strony zaskakuje zatem, że został w ten sposób nazwany szpital, z drugiej zaś można domniemywać, iż mieszkańcy nie mają innego domu, a cały czas spędzają w tym miejscu, które już zaadaptowali na swój azyl. Może to stanowić przyczynę, dla której uważają, że z płonącego szpitala nie chcą uciekać. Przekaz emocji jest dodatkowo spotęgowany poprzez wykorzystanie czasu teraźniejszego. Zabieg ten sprawia, że odbiorca obserwuje sytuację niejako „na bieżąco”, zostaje postawiony w jej centrum, co zarówno zwiększa dynamikę utworu, jak i pozwala przedstawić perspektywę podmiotu lirycznego.

Natomiast w interpretacji *Ballady paranoika* także należy zwrócić uwagę na układ kompozycyjny. Piosenka składa się z trzech czterowersowych zwrotek o nieregularnej budowie (od 9 do 12 sylab w wersie, jedynie każdy ostatni wers ma po 9 sylab). Początek każdej zwrotki stanowi informacja o tym, co społeczeństwo dostało: lampy, telefony, gry.

W dwóch ostatnich wersach każdej zwrotki zauważamy analogiczną budowę: trzeci wers zaczyna się od „Lecz nie po to, byśmy my (...)”, zaś początkiem czwartego zawsze jest „Lecz po to, by ktoś mógł (...)” (Bp). Taki zabieg stanowi przewrotne ukazanie celów danych działań – zanegowany zostaje cel dla ludzi, zaś uwypuklony cel ukryty: telefony nie są po to, żeby ludzie wzajemnie się słyszeli, lecz by ktoś mógł ludzi podsłuchiwać. Korzyść więc nie jest po stronie „naszej” (wypowiedź w imieniu zbiorowości), tylko po stronie tajemniczego „kogoś”. Mamy tu do czynienia z jedną z cech charakterystycznych dla kreacji bohatera szalonego – opozycją „ktoś vs. my”. Zastosowanie zaimka nieokreślonego wprowadza atmosferę niepewności co do sprawcy opisywanych działań – przez co staje się on jeszcze groźniejszy, bo nieznajomy².

Z kolei utwór *Starość Piotra Wysockiego* jest skomponowany regularnie, składa się z 3 ośmiowersowych zwrotek, po każdej z nich występuje dystych będący przytoczoną wypowiedzią bohatera. Każda zwrotka także składa się z części opisowej (refleksji kogoś z zewnątrz o Wysockim) oraz z wtrąceń. Z części opisowej wynika sposób zachowania mężczyzny po powrocie ze zsyłki – jest to obraz oczami społeczeństwa, w którym przyszło mu żyć.

Wtrącenia w końcówkach zwrotek i refrenach można przypisać Wysockiemu – występuje tam zwrot do generała Sowińskiego, z którym walczył w ostatnim szturmie Rosjan podczas powstania listopadowego. Wysocki relacjonuje Sowińskiemu marny stan reduty, w drugim wtrąceniu mówi o sile, jaką wykazywali się zesłańcy („to masło, nie pień”, SPW), zaś w ostatnim oznajmia niechybną klęskę obrony. Wplecione w opis refleksje Wysockiego rozbijają jedność przekazu, wprowadzając dwutorowość przekazywania informacji do odbiorcy. O ile w tekście widać myślniki poprzedzające wypowiedzi bohatera, o tyle w wersji jedynie słuchanej można mieć wątpliwość, do czego dane kwestie się odnoszą³. Można więc powiedzieć, że jest to swego rodzaju przełożenie szaleństwa na kompozycję utworu.

Wyróżniającym się w tekście środkiem stylistycznym jest powtórzenie, które zostało wykorzystane do przedstawienia traumatycznych głosów, nieustannie towarzyszących Piotrowi Wysockiemu, mimo upływu wielu lat od zakończenia zsyłki. Początek trzeciej zwrotki charakteryzuje Wysockiego, jako osobę podejrzliwą, nieufną („i zagląda ludziom w oczy // Jakby w każdym widział wroga albo zdrajcę”, SPW). W obrazie bohatera ujawnia się jedna z cech szaleńców – popadanie w paranoję. Wysocki cierpi na bezsenność, cały czas żyjąc przeszłością. Ostatnie cztery wersy ujawniają ową przeszłość, która stale kłębi się pod postacią obrazów i głosów:

- Ich głosy, generale, są o krok,
 Ich głosy, generale, są o krok.
 Śmieje się Moskal nade mną pochyłony,
 Śmieje się Moskal nade mną pochyłony.

Wykorzystanie powtórzenia w tym miejscu potęguje wrażenie nieprzerwanie powracających głosów, które determinują dalsze życie bohatera.

² Podobny zabieg występuje w *Krzyku* – bohaterka również nie wie, kto obserwuje jej działania.

³ Por. tekst vs. muzyka: J. Kaczmarek, *Starość Piotra Wysockiego* [w tegoż:] *Antologia poezji*, red. K. Nowak, Warszawa 2012 i [dok. dźwiękowy] dostępny w Internecie: <https://www.youtube.com/watch?v=kgT7gtGsoz0> [dostęp 4.05.2017].

Jak wynika z powyższej analizy utwory Kaczmarzkiego są organizowane dookoła wiodących środków stylistycznych, wśród których najczęstszymi i najbardziej istotnymi są powtórzenia i wykrzyknienia. Dobór takich środków wyrazu oddziałuje bezpośrednio na odbicie tematyki szaleństwa także w sposobie wyrażania zawartym w całym tekście. Wykorzystane zabiegi zwracają uwagę odbiorcy na chaos wewnętrzny wpływający z wypowiedzi postaci. Zjawisko dodatkowo jest wzmacnianie przez zastosowanie leksyki współgrającej z kreacją szalonego świata – np. sytuacja krzyku czy opozycja semantyczna między domem a szpitalem psychiatrycznym.

Biorąc pod uwagę charakter twórczości Kaczmarzkiego, można zauważyć, że zazwyczaj w konkretnym utworze mamy do czynienia z jednym głównym chwytem, za pomocą którego podkreślany jest „szaleńczy” charakter wypowiedzi. W *A my nie chcemy uciekać stąd* jest to monolog w czasie teraźniejszym; w *Starości Piotra Wysockiego* – przeplatanie opisu z wtrąceniami Wysockiego; *Balladzie paranoika* – konstrukcja zestawiająca dwie opozycyjne grupy (my – oni), zaś w *Krzyku* – upodobnienie wypowiedzi do nastroju wzburzonych jak krzyk emocji.

3.2. Kategoria melosemii

Melosemia to pojęcie stworzone przez Kamila Dźwinela na potrzeby omawiania piosenek literackich. Autor zauważa, że w tym przypadku nie ma możliwości opisywania utworu tylko według reguł poetyki, zaś traktowanie jej wyłącznie z muzykologicznego punktu widzenia też stanowi zubożenie przekazu [Dźwinel 2012]. Zjawisko zostało przez Dźwinela zdefiniowane następująco: „melosemia jest świadomym wzbogaceniem tekstu poetyckiego przez powiązanie jego struktur semantycznych z melodią lub technikami wykonawczymi (cytat)” [Dźwinel 2012, s. 111]. Potwierdza to więc moją początkową tezę, że brak wspomnienia aspektów muzycznych przy analizie twórczości Kaczmarzkiego jest rażącym zaniedbaniem⁴. Twórczość Kaczmarzkiego jest bardzo dobrym przykładem do tego typu analizy, ponieważ w większości bard sam komponował muzykę do swoich tekstów, a więc z tego uwydatnienia znaczeń korzystał świadomie [Dźwinel 2012, s. 112].

Cechą charakterystyczną wykonywania *Krzyku* oraz *A my nie chcemy uciekać stąd* jest wykorzystanie krzyku jako sposobu wydobywania dźwięku. Nie można powiedzieć, że Kaczmarzski te utwory „śpiewa”, Kaczmarzski te utwory „krzyczy”. Taka prezentacja podkreśla duży ładunek emocjonalny, charakterystyczny dla piosenek, w których zagubieni bohaterowie znajdują się w trudnej sytuacji i to wzmaga w nich silne reakcje.

W wykonaniu muzycznym *Krzyku* słyszeć akompaniament gitary klasycznej i fortepianu (Zbigniew Łapiński), co nie jest typowe dla piosenki popularnej, przeznaczonej do szerokiego odbioru [Gajda 2013, s. 219]. Jednak w przypadku tekstów wymagających dużego skupienia na treści (a do takich należą utwory Kaczmarzkiego) jest to zaletą: nie rozprasza odbiorcy, a pozwala skoncentrować się na semantyce piosenki. Rytm gitary jest stały i szybki w całym utworze, podparty szesnastkami fortepianu (w większości oktawowymi w basie), które brzmią jak uporządkowane tremolo. Takie połączenie wydobywa ukryty charakter utworu – jako nieustannego biegu. Chwyt ten jest typowym przykładem retoryki

⁴ Konsultacja w kwestiach merytorycznych związanych z teorią muzyki: Marta Misztal, Akademia Muzyczna w Gdańsku im. Stanisława Moniuszki.

muzycznej, mającej wpływać na lepsze przyswojenie utworu przez odbiorców. Jednocześnie harmonijny akompaniament pomaga skupić się na istocie poezji śpiewanej, czyli semantyce.

Figuracja pasażowo-akordowa, czyli delikatne, pojedynczo grane dźwięki gitary, występuje w *Balladzie paranoika*, wspomagana jest dodatkowo przez równe w całym utworze tempo oraz jeden ton głosu wykonawcy. Sprawia to wrażenie przemyślanej wypowiedzi, przedstawianej z perspektywy czasu, ponieważ nie wybijają się w niej żadne emocje. Jedyna zmiana słyszalna jest w końcówce, kiedy zwalnia się tempo utworu. Podkreśla to wyraźnie ostatnią refleksję: „Lecz po to, by ktoś mógł – nami grać” (Bp), czyli świadomość podmiotu, że stanowi niejako pionek w grze, nie jest samodzielny, ale jego działaniami ktoś próbuje sterować.

Natomiast gra *staccato* występuje w *Starości Piotra Wysockiego*. Napięcie w tym utworze regularnie wzrasta (w kierunku środka zwrotki), a następnie jest łagodzone, kiedy przytaczane są wypowiedzi Wysockiego. Wyjątek stanowi trzecia zwrotka, w której od wypowiedzi bohatera („ich głosy...”) zwiększa się głośność akompaniamentu fortepianowego a głos przechodzi w krzyk, co dodatkowo podkreśla traumatyzm powracających głosów. Klęska obrony podkreślona jest również przez zdecydowane zakończenie pojedynczym akordem na „stracony”.

Powyższy fragment wskazuje, że nawet krótka analiza najbardziej charakterystycznych zjawisk muzycznych pozwala ubogacić interpretację oraz poprzeć wnioski wynikające z analizy tekstowej. Świadczy to o konieczności uwzględnienia melosemii w badaniach nad piosenką literacką.

4. Podsumowanie

Powyższa analiza stanowi próbę wskazania na charakter obecności motywu szaleństwa w twórczości Kaczmarek. Zostały w niej uwzględnione poza aspektem czysto treściowym także zjawiska dotyczące kompozycji i stylistyki oraz istotność melosemii dla badania znaczenia piosenki literackiej.

Warto na koniec wskazać jeszcze, jakie funkcje może pełnić w utworach ten motyw. Stanisław Kukurowski, analizując motyw szaleństwa w literaturze różnych epok, wskazuje na funkcje, które wspomagają jego zastosowanie w utworze. Po pierwsze, uatrakcyjniam i dynamizuje akcję; po drugie, przeczy jednoznaczności świata, wprowadza zagadkę; po trzecie, stanowi szansę pełniejszego poznania; po czwarte, przez nietłumienie spontanicznych odruchów jest głównie przywilejem młodości [Kukurowski 2012, s. 126]. Wśród omawianych utworów funkcję dynamizującą znajdziemy w *Krzyku* i *A my nie chcemy uciekać stąd*; elementy niejednoznaczności świata zdecydowanie obrazuje *Starość Piotra Wysockiego* i *Ballada paranoika*, zaś przedstawicielem pełniejszego poznania staje się paranoik.

Funkcje motywu szaleństwa, podobnie jak sam motyw, występują także w wielu innych utworach Kaczmarek, co łącznie stanowi szerokie pole badawcze dla pracy o większym zakresie.

Bibliografia:**Literatura podmiotu:**

1. Kaczmarowski J., *A my nie chcemy uciekać stąd* [w tegoż:] *Antologia poezji*, red. K. Nowak, Warszawa 2012; [dok. dźwięk.] dostępny w Internecie: <https://www.youtube.com/watch?v=ubEvODY4j1M> [dostęp: 1.06.2020].
2. Kaczmarowski J., *Ballada paranoika* [w tegoż:] *Antologia poezji*, red. K. Nowak, Warszawa 2012; [dok. dźwięk.] dostępny w Internecie: <https://www.youtube.com/watch?v=0ssw4MRwZN0> [dostęp: 1.06.2020].
3. Kaczmarowski J., *Krzyk* [w tegoż:] *Antologia poezji*, red. K. Nowak, Warszawa 2012; [dok. dźwięk.] dostępny w Internecie: <https://www.youtube.com/watch?v=8IaWemVjIhY> [dostęp: 1.06.2020].
4. Kaczmarowski J., *Starość Piotra Wysockiego* [w tegoż:] *Antologia poezji*, red. K. Nowak, Warszawa 2012; [dok. dźwięk.] dostępny w Internecie: <https://www.youtube.com/watch?v=kgT7gtGsoz0> [dostęp: 1.06.2020].

Literatura przedmiotu:

5. Dźwinel K. (2012). *Piosenki Jacka Kaczmarowskiego w aspekcie zagadnienia melosemii*. Acta Universitatis Lodzensis, Folia Litteraria Polonica, 2.
6. Gajda K. (2013). *Jacek Kaczmarowski w świecie tekstów*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
7. Gajda K. (2012). *Próba całości, czyli o problemach z porządkowaniem*. W: J. Kaczmarowski, K. Nowak (red.), *Antologia poezji*. Warszawa: Demart.
8. Kaczmarowski J. (1995). *Pożegnanie barda*. Koszalin: Nitrotest.
9. Kaczmarowski J., (2012), *Antologia poezji*. Warszawa: Demart.
10. Kasprzowicz M. (2010) *Słowo wstępne*. W: M. Kasprzowicz i in. (red.), *Zjawisko szaleństwa w kulturze*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
11. Kukurowski S. (2012). *Motyw szaleństwa w literaturze różnych epok*. Acta Universitatis Wratislaviensis, Kształcenie językowe, 10.
12. Wiroński P. (2011). *Wbrew, pomimo i dlatego. Analiza twórczości Jacka Kaczmarowskiego*. Kraków: Księgarnia Akademicka.

13. JEZUICCY BADACZE BLISKIEGO WSCHODU

Klaudia Mularczyk

Akademia Ignatianum w Krakowie

Wydział Filozoficzny

ul. M. Kopernika 26, 31-501 Kraków

E-mail: klaudia.weronika.mularczyk@gmail.com

1. Wstęp

Cechą wyróżniającą Towarzystwo Jezusowe na tle innych zakonów jest specjalny stosunek do kwestii nauki. Dwoma priorytetami (prócz bezwzględnego posłuszeństwa papieżowi) były działalność misyjna oraz praca intelektualna. Każdy zakonnik winien posiadać, oprócz wykształcenia teologicznego, także formalne wykształcenie w zakresie innego obszaru wiedzy, a jeśli jest taka potrzeba, starać się prowadzić własne badania z wybranej dyscypliny na możliwie wysokim poziomie akademickim. Jezuici bywali więc wybitnymi historykami, lingwistami, lekarzami, prawnikami, biologami, astronomami, inżynierami itd. Szczególną uwagę poświęcali jednak studiom teologicznym oraz biblijnym. Skądinąd połączenie tychże studiów z historią, niejednokrotnie kierowało naukowe zainteresowania jezuitów ku bardziej szczegółowym badaniom nad obszarem starożytnego Wschodu, także z aspektem archeologicznym. Działalność misyjna stanowi drugi znaczący aspekt w życiu jezuitów. Dawała ona możliwość objętych nią misjonarzom rozwijania się na podłożu zarówno duchowym, jak i naukowym.

Charakterystyczną postacią był o. Athanasius Kircher SJ (1602- 1680), uważany za jednego z czołowych uczonych swoich czasów, między innymi pionier nowoczesnych badań nad cywilizacjami starożytnymi. Jako niemiecki jezuita, interesował się filozofią, lecz przede wszystkim był orientalistą i „egiptologiem”. Podjął próbę odczytania hieroglifów, co zaowocowało pracami „Prodromus Coptus sive Aegyptiacus” oraz „Oedipus Aegyptiacus”, zwiększając znacząco europejskie zainteresowanie omawianymi obszarami. Nigdy nie zdołał odwiedzić wymarzonej krainy, lecz dzięki swojemu krytyczno-dedukcyjnemu podejściu do problemu, zapoczątkował nowe podejście w archeologii, jakiego dotąd świat mu znany nie był w stanie przyjąć (Stolzenberg, 2013).



Źródło 1:
https://egipt.fandom.com/wiki/Athanasius_Kircher

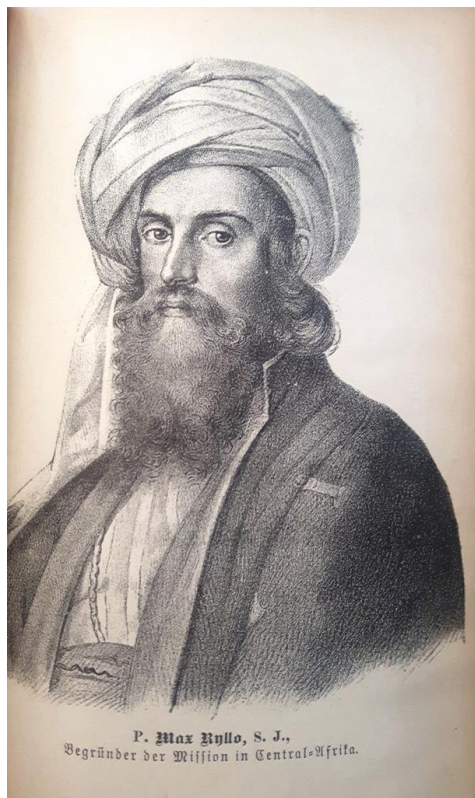
2. Polscy jezuicki badacze orientu

Zarówno polskich jak i światowych miłośników antyku orientalnego w czasach XIX w. cechowało zastane i skostniałe podejście do problemu wykopalisk. Niewielu badaczy posługiwało się nowatorskimi metodami, a odkrycia często przez długie lata pozostawały jedynie opowiadaniem, bez uzasadnionego podłoża naukowego

w literaturze. Na uwagę zasługują zatem pionierzy polskiej orientalistyki, jakimi bezsprzecznie są jezuici Maksymilian Ryłło, Marcin Czermiński, a także Władysław Szczepański. Nie są to oczywiście jedyne postacie, które charakteryzuje znaczący wkład w archeologię, lecz bliższe scharakteryzowanie trzech sylwetek pozwoli na ich nieco dokładniejsze omówienie.

Ad maiorem Dei gloriam jako przewodnia idea wplatająca się w codzienną pracę ojców jezuitów, na każdej podejmowanej płaszczyźnie owocowała godnym uwagi dorobkiem. Myśl ta kierowała także istotną dla zakonników działalnością misyjną. To właśnie ten aspekt jezuickiej posługi pozwolił księżom takim jak Ryłło, Szczepański czy Czermiński na odbywanie podróży po interesujących z punktu widzenia Kościoła obszarach geograficznych, gdzie mogli oddać się krzewieniu wiary, a także innej, nieco odmienniej działalności. To dzięki takim praktykom, prócz biskupstw, nowych diecezji, powstawały w owych czasach uczelnie wyższe, jak również szkoły podstawowego kształcenia, a ludność zyskiwała wspańiałych nauczycieli – jezuitów.

Jedną z takich postaci jest bez wątpienia Maksymilian Stanisław Ryłło. Urodził się 31 grudnia 1802 roku w małej wsi, Podorsku, znajdującej się na terenach dzisiejszej Białorusi.



Rodzice, jakkolwiek nie znani bliżej z żadnych zapisków, posłali młodego Maksymiliana do szkoły przyklasztornej w Łyskowie. Otrzymał tam kompleksowe wykształcenie, ponieważ w tej niewielkiej miejscowości działała powiatowa szkoła średnia, umożliwiającą absolwentom wstęp na studia uniwersyteckie. Uczyli w niej księża lazaryści, wykładając przedmioty m.in. matematykę, fizykę, historię, geografę, prawo, gramatykę, literaturę polską, katechizm i nauki moralne, a także języki, wśród których znalazł się rosyjski, łaciński, niemiecki czy francuski. Następnie kontynuował naukę w jezuickiej Akademii Połockiej, by następnie na Uniwersytecie Wileńskim podjąć studia na wydziale medycznym. Po przygodzie z czaszką¹, młody chłopiec uświadomił sobie swoje prawdziwe powołanie, miał ciał pragnął „leczyć dusze” (Karol, 1992).

Źródło:

https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Maksymilian_Ry%C5%82%C5%82o,_missionaire.jpg

Konstatując, tu zaczyna się jego właściwa historia, ponieważ postanowił udać się

¹Jak wynika z zapisków o Sica, podczas studiów medycznych, kolega Ryłły przyniósł do pokoju znaną na cmentarzu ludzką czaszkę, by móc uczyć się na niej anatomii. Jednak jej pochodzenie nie dawało chłopcom spokoju, a litewskie legendy o zjawach przyczyniły się do koszmarów sennych, co w konsekwencji doprowadziło następnego dnia do zwrócenia kości, pochowania ich na jezuickim cmentarzu i oddania im należytego szacunku. Przygoda ta we wspomnieniach o Ryłły jawi się jako jeden z ważniejszych momentów odnośnie decyzji wstąpienia do zakonu.

z wygnanymi jezuitami do Rzymu, gdzie w 1820 wstąpił do nowicjatu Towarzystwa Jezusowego, a także podjął dalsze studia. W latach 1824-26 studiował filozofię, następnie 1830-34 teologię (Jujeczka, 2018). W międzyczasie sam zajmował się nauczaniem. Podczas praktyk w Novarze uczył przedmiotów klasycznych *humaniora*, oraz był prefektem uczniów - konwiktorów. Po roku został przeniesiony do Turynu, co można traktować jako wyróżnienie (Karol, 1992). W 1833 roku przyjął święcenia kapłańskie. Jego osobowość i umiejętne podejście do człowieka pozwoliły mu zyskać sławę wybitnego kaznodziei (Zinkow, 2014). Pozostając niespokojnym duchem, zainteresował się Bliskim Wschodem i podjął naukę języka arabskiego, by, gdy tylko nadarzy się okazja, skorzystać z planowanej wyprawy misyjnej do Chaldei i Syrii (Czermiński, 1911). Zaangażował w to przedsięwzięcie ojca Paolo Riccadonnę i w 1836 roku wyruszył jako misjonarz do Libanu. Celem wyprawy była ocena możliwości zawarcia unii kościelnej, a także otwarcie katolickiej akademii w tychże stronach (Chudzio, 2002), by móc lepiej kształcić zakonników do pracy na Bliskim Wschodzie. Uważał bowiem, iż młodzi mężczyźni oderwani od swoich rodzinnych stron i przeniesieni w związku z edukacją do Rzymu po powrocie, jeśli w ogóle będą chcieli wrócić, nie będą potrafili się odnaleźć. Postulował także, iż europejscy zakonnicy nie posiadają właściwego podejścia do złożonej problematyki mentalności miejscowej ludności krajów orientu (Karol, 1992; Zinkow, 2014). Styczeń 1837 roku przyniósł nieoczekiwane spotkanie z Juliuszem Słowackim, który służył Rylle do mszy przy grobie pańskim (Karol, 1992, Zinkow, 2014). Spotkanie to zaowocowało umieszczeniem „księdza Ryłły jezuitę” w utworze „Preliminaria peregrynacji do Ziemi Świętej J.O. Księcia Radziwiłła Sierotki”. Podczas podróży przeprowadził odkrywcze rozpoznanie ruin Niniwy, skąd przesłał do Rzymu kilka artefaktów²(Janocha, 1999 za: Czermiński, 1911). Ówczesny papież, Grzegorz XVI w podziękę za odkrycia nadał mu stopień stowarzyszonego Papieskiej Akademii Archeologicznej, kilka lat później został także uhonorowany tytułem członka paryskiego Towarzystwa Orientalistycznego (Janocha, 1999). Pod koniec roku 1837 wrócił do Rzymu, gdzie podjął próbę przekonania Kongregacji Propagandy Wiary o utworzeniu wspomnianego już uniwersytetu w Bejrucie, bądź w Aleppo (Kryński, 2004). W latach 1839-1841 ponownie wrócił do Syrii, jako superior jezuickiej misji. Następnie, do roku 1843 pracował jako duszpasterz na Malcie, gdzie najczęściej był spowiednikiem (Karol, 1992), a w latach 1843 i 1844 jako kaznodzieja i rekolekcionista na Sycylii. Kolejne dwa lata przyniosły mu godność rektora Collegium Urbanum w Rzymie (Zinkow, 2014). W październiku 1846 roku udał się na ostatnią już wyprawę misyjną, jako prowikariusz apostolski Afryki Centralnej (Karol, 1992). Kierując ekspedycją, płynął wzdłuż Nilu, w głąb Afryki. Zmarł na czerwone, 17 kwietnia 1848 roku w Chartumie, lecz jego szczątki ostateczny spoczynek znalazły w zakonnym grobie w Kairze, po ekshumacji 1900 roku (Zinkow, 2014, za: Czermiński 1911).

²Wśród nich znalazły się m.in.: fragmenty tabliczek z pismem klinowym, odłamek dekorowanej ceramiki, elementy alabastrowej wazy, figurki z masy szklanej, czy ryte kamienie pokryte pismem klinowym. Pierwotnie ofiarowane Muzeum Watykańskiemu, obecnie przechowywane są w Museo Profano, w Bibliotece Watykańskiej (Janocha, 1999).

Kolejnym godnym szczególnej uwagi jezuickim badaczem był Marcin Czermiński SJ. Urodzony 7 stycznia 1860 roku w Glińsku. W 1878 ukończył gimnazjum św. Jacka w Krakowie, a następnie w latach 1878-1885 poświęcił się studiom w Rzymie na Uniwersytecie Gregorianum. Ukończywszy je, zyskał doktorat z filozofii oraz licencjat z teologii (Sędlak, 2016, za: Krzyszkowski, 1938; Urbanik, 1989; Gregorczyk, 2007, Dziekan, 2011). 24 marca 1883 roku przyjął, podobnie jak Ryłło, święcenia kapłańskie w Rzymie (Jujeczka, 2018). Rok 1885 pozwolił mu na powrót do ojczyzny, a także dał możliwość wstąpienia do nowicjatu Towarzystwa Jezusowego w Starej Wsi. Krakowski kościół św. Barbary pozwolił mu na realizację działalności kaznodziejskiej, natomiast krakowskie kolegium jezuickie umożliwiło działalność dydaktyczną. Wykładał bowiem historię Kościoła. (Sędlak, 2016). Był zakonnikiem cechującym się znamienitą pobożnością, a także nieprzeciętną inteligencją, nienaganną kulturą osobistą, czy erudycją. Dlatego również



Zródło 3: <https://polska-org.pl/8462854,foto.html>

zainteresował się pracą redakcyjną³. W latach 1889 – 1919 był redaktorem popularno-naukowego czasopisma „Missye Katolickie”, pozyskując do współpracy licznych misjonarzy (Sędlak, 2016, za: Urbanik, 1985; Grzebień 2004). Jego zainteresowanie misjami skutkowało osobistą działalnością misyjną⁴, również na ziemiach polskich. Pełnił rolę

kapelana w szpitalu św. Łazarza w Krakowie, gdzie oprócz odprawiania mszy, starał się przynosić ulgę konającym jako spowiednik. Znając bowiem kilka języków, słuchał spowiedzi m.in. w czeskim, słowackim, rosyjskim, niemieckim, węgierskim, czy też słoweńskim i serbsko-chorwackim (Sędlak, 2016). Poświęcił się pracy naukowej o tematyce misyjnej, hagiograficznej, lecz także etnograficznej. Kochał sztukę i w prawdziwie poetycki sposób pozwalał sobie zachwycać się zabytkami antycznych kultur podczas swoich podróży, co dokumentował w swoich zapiskach. Interesowała go również archeologia chrześcijańska. Liczne opracowane dzieła pozwalają upatrywać go w kontekście badacza, natomiast „W Dalmacyi i Czarnogórze” wprowadza czytelnika w świat prawdziwej osoby jezuity. Był człowiekiem o niezwykłej inteligencji emocjonalnej oraz wrażliwości na piękno, jego poetycki, często także żartobliwy język dodawał kazaniom wiarygodności, by trafić do

³Można wymienić choćby pracę z „Rocznikami Rozkrzewiania Wiary, Naszymi Wiadomościami”, „Czas”, a także własną rubrykę pn. „Sprawy Kościoła” w „Przeglądzie Powszechnym” (Sędlak, 2016, za: Grzebień, 1981)

⁴Warto wspomnieć choćby o misji podlaskiej wśród unitów, czy ogólnej działalności w Bułgarii, Bośni i Hercegowinie, Turcji, na krecie, a także w Rosji i we Francji (Sędlak, 2016).

ludzkich serc. Koniec jego życia przysporzył mu chorób serca. Zmarł 7 stycznia 1931 roku we Lwowie, otoczony modlitwą współbraci. Był autorem ponad 116 dzieł 5056 spisanych kazań (Sędlak, 2016, za: Grzebień, 2004). Każda podróż poprzedzona była dokładnym rekonesansem miejsca, które planował odwiedzić. Czas poświęcony na poznanie sytuacji politycznej, historii, czy kultury, a także kwerendy archiwalne i biblioteczne umożliwiały późniejszą pracę naukową. Wyjątkową uwagę poświęcał w swoich pismach charakterystyce odwiedzanych miejsc. Opisywał skrupulatnie endemiczne zwyczaje i kulturę, zgiełk codzienności, stroje ludowe, świąteczne obrzędy, jak również religijność, i wierzenia.



Źródło 4:

https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AAND9GcQ7_jnzMGLh7DQ0J-FdBdu3hdUDKPXZ4PH3oNupfeNg0QTO0hi3&usqp=CAU

Ostatnią jakże istotną postacią był Władysław Szczepański SJ. Przyszedł na świat 20 maja 1877 roku we wsi Biała. Po wstąpieniu do zakonu jezuitów, w 1898 roku rozpoczął w Nowym Sączu studia filozoficzne, ukończone dwa lata później. Studia teologiczne ukończył w Krakowie w roku 1904. Następnie podjął studia na jezuickim Uniwersytecie w Bejrucie, gdy tylko otworzono tam kierunek orientalny. Został tam skierowany jako jedyny Polak przez przełożonych, którzy spostrzegli talent młodego zakonnikaw tejsze dziedzinie (Klawek, 1928). Już wówczas dostrzec można było jego głębokie zainteresowania Bliskim Wschodem. Zajmowała go szczególnie historia i języki orientu, geografia, a także archeologia biblijna (Nowak, 1983). Jego liczne podróże w rejony Syrii, Egiptu, czy Palestyny wzbudzały coraz to większy głód wiedzy i sprzyjaływ tworzeniu prac badawczych (Klawek, 1928).

W 1909 roku został powołany do roli wykładowcy w Papieskim Instytucie Biblijnym w Rzymie i jako najmłodszy spośród ówczesnych profesorów realizował zajęcia w katedrze Palestynologii i Archeologii Biblijnej. Rok 1915 i poprzedzający go początek wojny austriacko-włoskiej wywarł konieczność powrotu do ojczyzny. Zarówno Kraków jak i Warszawa dały Szczepańskiemu możliwość kontynuowania pracy naukowej, by m. in. poprzez organizację fakultetu teologicznego, uzyskać w 1918 r. tytuł profesora na Uniwersytecie Warszawskim. Jego zapał do pracy oraz doskonałe zdolności pedagogiczno - dydaktyczne przysporzyły mu wielu słuchaczy na organizowanych tzw. wieczorach biblijnych. Prócz tego wykładał palestynologię oraz orientalistykę. Odbýwał liczne naukowe podróże na obszar Bliskiego Wschodu, które owocowały pracami o charakterze zarówno kulturoznawczym, jaki archeologicznym. Po I wojnie światowej, w latach 1921-1923 odbył podróż do Palestyny oraz na Bliski Wschód, by przeprowadzić rekonesans zmian, jakie przyniosła ze sobą wojna. (Klawek, 1928). W efekcie ukazało się dzieło „Palestyna po wojnie światowej” (Szczepański, 1923). Rok 1925 przyniósł mu możliwość prowadzenia zajęć w Instytucie Papieskim w Rzymie. Po tejsze podróży, w październiku wrócił do Warszawy, by znów cieszyć słuchaczy Uniwersytetu Warszawskiego. Podupadając na zdrowiu, wyjechał na urlop leczniczy do Innsbrucka, gdzie miał poddać się zabiegowi związanemu z układem

moczowym (Klawek, 1928). Zmarł 30 maja 1927 roku tamże, przed objęciem stanowiska profesora palestynologii na nowo utworzonym w Jerozolimie Instytucie Biblijnym (Nowak, 1983). Autor licznych tłumaczeń, m.in. Ewangelii i Nowego Testamentu z języka greckiego. Wybrał języki oryginalne, ponieważ jego zdaniem wykorzystanie tu Wulgaty⁵ nie pozwoliłoby na rzetelne tłumaczenie (Szczepański, 1914). Warto także zauważyć, jak wiele w ówczesne badania orientalistyczne wniosły prace Szczepańskiego. Prócz dzieł popularno-naukowych, był autorem wielu prac, o których naukowości nie musiał rozpisywać się w przedmowach. Już jego pierwsza książka „W Arabii Skalistej”, wydana w 1907 roku opisuje jego podróż odbytą dwa lata wcześniej. Autor przedstawił w niej nie tylko realia geograficzne, z jakimi muszą zmagać się mieszkańcy tychże stron, lecz również historię, bardziej szczegółowe warunki życia, lecz przede wszystkim opisując to, ujął znacznie ważniejszy, kulturoznawczy aspekt badań archeologicznych (Szczepański, 1907). Rok 1906 zaowocował kolejną podróżą i wydaną w dwa lata później nową pracą, „Na Synaju”. Tekst poświęcony był w znacznej mierze badaniom wspólnot ludzkich, ich zwyczajów, trapiących problemów, warunków bytowych czy codziennych zajęć (Szczepański, 1908). Był również autorem trzytomowej publikacji „Najstarsze cywilizacje Wschodu klasycznego” (Szczepański, 1923). Dziś można śmiało użyć określenia, iż podjął się badań nad kulturą. Jego znamienne prace przyczyniły się do popularyzacji zainteresowań orientalistyką na ziemiach polskich. Świadczyć mogą o tym choćby referaty wygłaszane do współczesnych osób kręgu inteligencji katolickiej, które pozwoliły już nie tylko specjalistom poznawać bliżej „kolebkę kultury” (Nowak, 1986, za: Klawek, 1923). Prócz zainteresowań orientalistyką, był znany również jako biblista. Autor licznych rozpraw oraz pionierskich przekładów, energicznie angażował się w recenzje wydawanych wówczas publikacji (Nowak, 1983).

5. Metodologia pracy

Orientacje badawcze zostały skierowane ku archeologii jako formie nauki historycznej o kulturze. Archeologia w takim rozumieniu powinna być interpretowana jako metafora. Ułatwia to bowiem postrzeganie jej nie tylko w kontekście akademickiej dyscypliny, badającej materialne pozostałości po dawnych cywilizacjach. Metafora ułatwia postrzeganie tegoż terminu w szerszym spektrum problematycznym. Za sprawą odejścia od literalnego znaczenia słowa, inicjuje możliwość stosowania metod badawczych archeologii właściwej, wykopaliskowej uzupełniając warsztat badawczy w humanistyce (Mamzer, 2001). Archeologa można zatem traktować jak historyka (Ostoja-Zagórski, 2002), który bada nie tylko to, co materialne, lecz także pozostałości kultury. Wyłania się przeto kolejna metoda pracy, jaką jest analiza historyczno-kulturowa. Uświadamiając sobie, iż znaczenia, czy też sensory kulturowe nie są nacechowane w jednoznaczny sposób, wymykając się równobrzmiącej percepcji, możemy manipulować pojęciami w obrębie ich racjonalnej klasyfikacji. Metoda historyczno-kulturowa pozwala właśnie na dokonanie konstruktywnego wyboru konkretnego modelu interpretacji badań (Pałubicka, 2000). Dodatkowym modelem badawczym wykorzystanym w niniejszej pracy była biografistyka kulturowa, jak również metoda analizy i interpretacji tekstów.

⁵Jest to fakt w istocie przełomowy, ponieważ Sobór Trydencki orzekł, iż to właśnie Wulgata stanowi jedyny i jak najbardziej autentyczny tekst Kościoła (Nowak, 1986).

6. Podsumowanie

Skupiając się głównie na XIX oraz początkach XX wieku, niniejszy tekst nie wyczerpuje rozległej tematyki badawczej z zakresu jezuickiej działalności naukowej związanej z orientem. Zwracając swoje zainteresowania ku krajom orientu, wyżej wspomniani zakonnicy zachęcili do zgłębiania tejże tematyki nie tylko badaczy naukowych, lecz także osoby z kręgów inteligenckich. Stanowiąc często jedyny dostępny przekaz informacji o obszarach Bliskiego Wschodu, stali się niezwykle interesującymi źródłami, zarówno pod względem osobowości, w których nie brak charyzmy oraz inteligencji, jak również odznaczają się szczególnymi zasługami na polu naukowym. Będąc autorami przekładów, prac naukowych, licznych badań oraz wykopalisk, ich niebagatelny wkład w rozwój takich dyscyplin badawczych, jak choćby archeologia, biblistyka, czy orientalistyka nie wymaga szerszego komentarza. Wskazując tu na ogrom materiału, niemożliwym byłoby przedstawienie mnogości ich zasług, niezwyklej życiorysów, czy dokonań na tle naukowym w tak krótkiej pracy. Przedmiotem niniejszej pracy był zamysł krótkiego przedstawienia tychże sylwetek na tle ich badań, ponieważ zostaną one poddane dogłębnej analizie w o wiele bardziej szczegółowej rozprawie doktorskiej.

Bibliografia:

1. Bystroń J. S., Polacy w Ziemi Świętej, Syrii i Egipcie, 1147-1914, Kraków 1932.
2. Chudzio H., Ojciec Maksymilian Ryłło (1802-1848) – działalność w Syrii i Libanie, w: Duchowieństwo polskie w świecie, Materiały VII Międzynarodowego Sympozjum Biografistyki Polonijnej: Rzym, 17-18 października 2002, red. A. i Z. Judyckich, Toruń 2002, s.42-50 Czermiński M., Ojciec Maksymilian Ryłło, Towarzystwa Jezusowego misjonarz apostołski, t.1-2, Kraków 1911-1912.
3. Dziekan M., Islam na Bałkanach w relacji z podróży po Bośni i Hercegowinie ks. Marcina Czermińskiego SJ (1860-1931), w: Południowosłowiańskie Zeszyty Naukowe. Język – Literatura – Kultura, 8 (2011), s. 133-164 Ejsmont M., Czterdziesta rocznica śmierci ks. prof. Władysława Szczepańskiego TJ, „Ruch Biblijny Liturgiczny”, Tom 20, Numer 1 (1967) Findlen P.(red.), Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything, New York 2004 Grzebień L., Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564-1995, Kraków 2004 Janocha M., Wykopaliska archeologiczne Ojca Maksymiliana Ryłły w zbiorach Watykańskich, „Warszawskie Studia Teologiczne”, Tom 12, Numer 1 (1999) s. 63-69.
4. Jujeczka S., Klerycy z ziem polskich, litewskich i pruskich święceni w Rzymie (XVI – pocz. XX w.), Wrocław 2018.
5. Karol A., Jezuita romantyczny: o Maksymilian Ryłło, Kraków 1992.
6. Klawek A., ks. Władysław Szczepański, w: Rocznik Orientalistyczny, Lwów 1928.
7. Kryński A., Uniwersytet św. Józefa w Bejrucie: dzieło Ojca Maksymiliana Ryłły, Częstochowa 2004.
8. Mamzer H., Archeologia jako metafora, w: Kultura jako przedmiot badań. Studia filozoficzno-kulturoznawcze. Prace ofiarowane Profesorowi Jerzemu Kmicie w siedemdziesiątą rocznicę urodzin, red. B. Kotowa, J. Sójka, K. Zamiara, Poznań 2001, s. 103-121 Nowak P., Ks. Władysław Szczepański – prekursor współczesnych badań biblijnych, „Przegląd Powszechny”, 7/8 (743/744), 1983.

9. Ostoja-Zagórski J., Archeologia wobec humanistycznych koncepcji badań nad kulturą, w: Kwartalnik Historii Kultury Materialnej, r. 50, 2002, nr 2-4, s. 277-286.
10. Pałubicka A., Archeologia jako nauka historyczna o kulturze. O badaniu formy i funkcji znalezisk archeologicznych, w: Archeologia w teorii i praktyce, red. A. Buko, P. Urbańczyk, Warszawa 2000, s. 75-114.
- Reychman J., Podróżnicy polscy na Bliskim Wschodzie w XIX w., Warszawa 1972.
- Sędłak M., W Dalmacyi i Czarnogórze Marcina Czerwińskiego jako przykład zainteresowania antykiem chrześcijańskim w drugiej połowie XIX wieku, w: Starożytność chrześcijańska. Materiały zebrane, red. Józef Cezary Kałużny, t. 4, Kraków 2016.
11. Stolzenberg D., Oedipus in Exile, w: Egyptian Oedipus. Athanasius Kircher and the Secrets of Antiquity, Chicago-Londyn 2013, s.1-35.
12. Szczepański W., Bóg – człowiek w opisie ewangelistów. Nowy, synoptyczny przekład czterech ewangelii w jednej na podstawie tekstu greckiego z objaśnieniami., Rzym, 1914.
13. Szczepański W., Palestyna po wojnie światowej, Kraków 1923.
- Wawrzynkiewicz M., Władysław Szczepański (1877-1927) – podróż polskiego jezuitę do Arabii Skalistej, „Nowy Filomata” 2016/1.
- Zinkow L., Lewantyńskie misje ojca Maksymiliana Ryłło SJ i problem transkulturowości, w: Itinera clericorum, red. D. Quirini-Popławska, Ł. Burkiewicz, Kraków 2014.

14. „WIELBIĆ CHRYSTUSA PO SŁOWIAŃSKU“. O PRÓBIE POGODZENIA SŁOWIAŃSKIEGO POLITEIZMU Z CHRZEŚCIJAŃSTWEM W TWÓRCZOŚCI LITERACKIEJ I MALARSKIEJ ZOFII STRYJEŃSKIEJ

mgr Anna Nadrowska

Filologiczne Studia Doktoranckie

Uniwersytet Gdański

E-mail: annanadrowska@gmail.com

1. Wstęp

Choć Zofia Stryjeńska uważała się za żarliwą katoliczkę, jej stosunek do religii można nazwać nieortodoksyjnym. Z jednej strony – w pamiętnikach wielokrotnie opisywała swoje gorliwe modlitwy, wspominała o regularnym uczestnictwie we Mszach Świętych (nie tylko niedzielnych), co dowodziłoby instytucjonalnego podejścia do praktyk religijnych, z drugiej strony – dwa razy się rozwiodła, a żeby poślubić drugiego męża – Artura Klemensa Sochę, zmieniła wyznanie na ewangelicko-reformowane¹ (choć tylko na około 10 lat; po rozwodzie wróciła na łono Kościoła Katolickiego). Jej wiara raz przypominała bezrefleksyjne podążanie za tradycjami przodków, czysto formalne praktykowanie rytuałów religijnych, innym razem była żarliwa, wręcz mistyczna, a jeszcze innym – krytyczna, połączona z racjonalnym podejściem do obrzędów i instytucji kościelnych. Za przykład tego ostatniego spojrzenia niech posłużą oskarżenia rzucane przez Stryjeńską w 1945 roku pod adresem duchowieństwa angażującego się w wojenną zawieruchę: „Albo taki obrazek: ksiądz święci armaty, odprawia msze polowe przed rzezią, krzyżem żegna bombowce na starcie – okropność mi mówić o tym. To już czyste drwiny z religii, z religii przebaczenia i miłości bliźniego, której są przecież księża przedstawicielami. Nie pojmuję, jak papież może pozwalać na coś podobnego. A gdzież przykazanie «nie zabijaj»?” [Stryjeńska, 2016, s. 342].

Tematyka religijna była też ważną częścią twórczości artystycznej Stryjeńskiej. Warto zwrócić uwagę, że chyba jednymi z najczęściej kupowanych obrazów artystki były dzieła przedstawiające postacie biblijne, między innymi przedstawienia Madonny z Dzieciątkiem. Poza tym motywy religijne obecne były między innymi na pocztówkach z serii *Z kolęd*, na ilustracjach w książce *Kolędy* (w tym wypadku chodzi oczywiście o motywy bożonarodzeniowe), w cyklu obrazów *Siedem sakramentów*, czy na pojedynczych dziełach malowanych na zamówienie w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, na przykład *Powrót syna marnotrawnego*, *Św. Dominik Savio*, *Zmartwychwstanie*. Jednak najbardziej intrygujące realizacje wątków religijnych to obrazy, na których motywy chrześcijańskie połączone zostały z motywami słowiańskimi. Konkretyzacją takiego mariażu – na pierwszy rzut oka kontrowersyjną – są bożki słowiańskie. Stanowią one swoisty leitmotiv w twórczości Stryjeńskiej. Pojawiają się już w notatkach młodej Zosi i przewijają

¹ Stryjeńska zmieniła wyznanie na ewangelicko-reformowane w 1928 roku. W pamiętnikach wiele razy wspominała o chęci oficjalnego powrotu do katolicyzmu. Prawdopodobnie formalności zostały załatwione jesienią 1937 roku lub wiosną 1938.

Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie daty i fakty biograficzne podaję za: Z. Stryjeńska (2016). Chleb prawie że powszedni. Kronika jednego życia. Oprac. M. Budzińska, A. Kuźniak. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

w wielu jej dziełach przez kilkadziesiąt lat – albo jako temat główny, albo jako jeden z motywów.

2. Materiał i metody

W poniższym artykule poddam analizie i interpretacji fragmenty pamiętnika Zofii Stryjeńskiej oraz wybrane dzieła plastyczne jej autorstwa², na których pojawiają się motywy czy postacie inspirowane mitologią słowiańską oraz religią katolicką. Przede wszystkim przyjrę się wizjom bożków słowiańskich przedstawionym przez Stryjeńską w trzech tekach: z 1917, 1922 i 1934 roku (ostatnia teka nie została wydrukowana). Wspomnę również o innych pracach, na których pojawiają się słowiańskie bóstwa, między innymi *Pochodach bogów słowiańskich*, *Łowach bogów*, *Świt (Poranek)* oraz *Zmierzch (Wieczór)*. Nawiążę też do cyklu *Pascha* pochodzącego z lat 1917–1918, w skład którego wchodziły obrazy: *Zmartwychwstanie*, *Trzy Marie u grobu*, *Noli me tangere*, *Ukazanie się Apostołom* i *Spotkanie z Synem*. Ponadto odniosę się do jedynego projektu architektonicznego autorstwa malarki – Witezjonu, czyli świątyni, która miała służyć kultowi słowiańskich bóstw. Przykłady malarskie uzupełnię o wybrane fragmenty pamiętnika Stryjeńskiej.

3. Wyniki

„Ten słowiański Olimp, wyczarowany dosłownie z niczego, przekonuje artystyczną prawdą i narzuca widzowi swą osobliwą rzeczywistość z równą prawie siłą, jak np. Matejkowski *Poczet królów i książąt polskich*” [Dobrowolski, 1964, s. 173] – tak ocenia mitologiczną wyobraźnię Stryjeńskiej Tadeusz Dobrowolski. Trudno zaprzeczyć, że podobieństwa bóstw stworzonych przez „księżniczkę malarstwa polskiego” do postaci z podań ludowych, pieśni czy literatury pięknej są trudne lub wręcz niemożliwe do uchwycenia. Sięgając do dostępnych Stryjeńskiej badań naukowców dotyczących rekonstrukcji słowiańskich wierzeń, chociażby do publikacji Aleksandra Brücknera: *Mitologii słowiańskiej* z 1918 roku i *Mitologii polskiej* z 1924 roku, można się upewnić, że bóstwa odmalowane przez artystkę są w dużej mierze wytworem jej fantazji i poza imionami, miejscami kultu, atrybutami niewiele mają wspólnego z wierzeniami Słowian, które próbowali zrekonstruować historycy, religioznawcy, slawiści [Kolankiewicz, 1999, s. 265–266, 415–467]. Stryjeńska w jednym z wydań pierwszej teki *Bożków słowiańskich* zanotowała: „Uwaga. Dla uniknięcia nieporozumień zaznacza się, że autorka nie miała na celu odtworzenia postaci bóstw słowiańskich na podstawie badań naukowych. Jest to koncepcja artystyczna, dla której tłem do pewnego stopnia była, bardzo zresztą niewyczerpująca, literatura w języku polskim. Może jednak praca ta wzbudzi zainteresowanie się tym zapomnianym światem” [Grońska, s. 36]. Dopisek ten miał niejako potwierdzać artystyczny i imaginacyjny rodowód bóstw.

Z pewnością inspiracje do tworzenia słowiańskiego Panteonu czerpała artystka z literatury pięknej, podań ludowych, dzieł plastycznych innych twórców, ale żaden z jej

² Najbogatszy zbiór reprodukcji prac Stryjeńskiej znajduje się w albumie: Lenartowicz Ś. (2018). Zofia Stryjeńska 1891–1976. Olszanica: Wydawnictwo Bosz.

bożków nie jest ilustracją czy prostym nawiązaniem do mitologicznej opowieści albo tradycyjnego wizerunku danego bóstwa funkcjonującego w ludowej świadomości.

Mówiąc o możliwych źródłach inspiracji, do których sięgnęła Stryjeńska, komponująca kolekcję słowiańskich bogów, nie można nie wspomnieć o wpływie, jaki na artystkę wywarł polski mesjanizm. Próbując odtworzyć, czy raczej stworzyć na nowo, pogański Olimp, malarka szukała jednocześnie dowodów na odrębność i unikalność Polaków. Trzeba przy tym zaznaczyć, że recepcja mesjanizmu przez Stryjeńską nie polegała wyłącznie na eksponowaniu męczeństwa narodu, ale przede wszystkim na idealizacji prapoczątków państwa polskiego, poszukiwaniu powodów do narodowej dumy. Artystka żywiła przekonanie, że w czasach zagrożenia polskiej tożsamości i świeżo po odzyskaniu niepodległości potrzebujemy zwrotu w kierunku korzeni rodzimej tożsamości: korzenie te zaś Stryjeńska widziała – poza chrześcijaństwem – właśnie w mitologii słowiańskiej.

Malarka już w 1913 roku (czyli w wieku 22 lat) projektowała postacie bóstw, które kilka lat później wykorzystała w swoich pracach [Kuźniak, 2015, s. 143]. Szerokiej publiczności po raz pierwszy zaprezentowała bożki prawdopodobnie w 1917 roku – wtedy to powstały projekty bożków do dekoracji ściennych (fresków w Muzeum Przemysłowym w Krakowie i polichromii w Baszcie Senatorskiej na Wawelu, którą wykonała jako pierwsza kobieta). W 1917 roku powstała też pierwsza teka *Bożki słowiańskie* zawierająca piętnaście autolitografii³, które przedstawiają kolejno: Światowita, Dziedzilię, Radegasta, Tryglawa, Pogodę, Swaroga z Radogoszczy, Boha, Marzankę, Warwasa z Rugii, Dydka, Welesa, Kupalę, Lubina, Cycę i Lelum⁴.

Na litografiach z 1917 roku Stryjeńska przedstawiała swoich bożków jako uosobienia sił przyrody, postacie bliskie człowiekowi, żyjące wśród ludzi, parające się ludzkimi pracami. Wyglądem nie różnią się bardzo od polskich chłopów – noszą ludowe ubrania, posługują się wiejskimi narzędziami, towarzyszą im zwierzęta z polskich lasów. Wiele pomysłów z tego cyklu – ujęcia bożków, ich atrybuty, kolorystykę – „księżniczka malarstwa polskiego” wykorzystywała w przyszłości w innych projektach.

W 1922 roku Stryjeńska znów wróciła na słowiański Olimp – przygotowała drugą tekę zatytułowaną *Bożki słowiańskie*⁵. Tym razem znalazło się w niej szesnaście litografii dwu i trójkolorowych. Obrazy bożków z 1922 roku są bardziej „nowoczesne” formalnie w porównaniu z wizerunkami z teki poprzedniej. Stryjeńska śmiało nawiązuje do nowych prądów w sztuce, wykorzystując ostrą linię, odważne kształty, nadając bożkom sznyt surrealistyczny.

Ostatnia teka *Bożków słowiańskich* powstała w 1934 roku, ale nigdy nie została wydana. Choć wizerunki bożków z teki trzeciej oparte są na wcześniejszych pomysłach Stryjeńskiej, jednak to właśnie te realizacje uważane są przez krytyków za najciekawsze, najbardziej dojrzałe artystycznie. Gdy porówna się przedstawienia bóstw ze wszystkich cykli, można dostrzec ewolucję stylu artystki. Bożki Stryjeńskiej z 1934 roku są wyraziste,

³ Autolitografia tworzona przez artystę wprost na kamieniu litograficznym jest techniką pozwalającą na zachowanie indywidualnego stylu twórcy.

⁴ Wszystkie imiona bożków z dzieł Stryjeńskiej według pisowni artystki.

⁵ W wykazie wydanych dzieł Stryjeńskiej sporządzonym przez Warchałowskiego widnieje pozycja: *Les Idoles Slaves*, 1922 – francuskie wydanie teki. Niestety żaden jej egzemplarz nie jest dostępny. [Zob. Warchałowski, 1929, s. 31].

nowoczesne, mają żywe, nasycone barwy, szczegóły na grafikach są dobrze widoczne. Trzeba też dodać, że w rysunkach do ostatniej teki widać wyraźne, choć niezbyt głębokie, nawiązania do formizmu, kubizmu, futuryzmu.

Warto zasignalizować, że zainteresowanie religią Słowian widać nie tylko w litografiach ułożonych w tekach, ale również w innych dziełach Stryjeńskiej – między innymi na obrazach wielkoformatowych – dwóch tryptykach, które się nie zachowały: *Pochodach bogów słowiańskich* oraz *Łowach bogów*. Bożki można też rozpoznać na innych obrazach, na przykład *Świt (Poranek)* czy *Zmierzch (Wieczór)*.

Interesujące analogie między bożkami i postaciami przedstawionymi w dziełach o tematyce niemitologicznej widać również w cyklu *Pascha* – to pięć obrazów, które powstały w latach 1917–1918. Ich tematem są oczywiście epizody z życia Jezusa, które miały miejsce po Jego zmartwychwstaniu; sygnalizują je tytuły obrazów: *Zmartwychwstanie*, *Trzy Marie u grobu*, *Noli me tangere*, *Ukazanie się Apostołom* i *Spotkanie z Synem*. W sposób alegoryczny wydarzenia biblijne odnoszą się do historii odzyskania przez Polskę niepodległości⁶. Chrystus podobny do Światowida, Maria Magdalena przypominająca Marzannę, apostołowie wyglądający jak Radegast czy Kupała otwierają pole do nowych interpretacji *Paschy*. Na marginesie warto dodać, że w tę słowiańsko-chrześcijańską kontaminację dodatkowo wplecione zostały postacie współczesne Stryjeńskiej – widać to doskonale na obrazie *Spotkanie z synem*: trzej apostołowie – słowiańscy bogowie mają twarze Karola Stryjeńskiego, Wojciecha Jastrzębowskiego i Jerzego Warchałowskiego, czyli głosicieli zmartwychwstania sztuki polskiej po rozbiorach.

Wypada dodać, że do cyklu gwaszy *Pascha* ikonograficznie nawiązywać miały kostiumy, scenografia, rekwizyty widowiska baletowego o tytule *Pascha. Pieśń o zmartwychwstaniu Chrystusa*. Stryjeńska pracowała nad nim w 1934 roku, jednak nigdy nie udało jej się zrealizować tego wielkiego projektu-marzenia.

I wreszcie na koniec trzeba odnotować, że bożki pojawiły się też w jedynym, nigdy nie zrealizowanym projekcie architektonicznym Stryjeńskiej – Witezjonie. Miał to być kompleks budynków, z których najważniejszy – chram – byłby połączeniem muzeum etnograficznego, teatru i pogańskiej świątyni z kilkunastometrowymi posągami bóstw. Nad Witezjonem artystka pracowała w czasie drugiej wojny światowej – widać więc, że bożki nie tylko były stale obecne w jej wyobraźni, ale również – być może – były rodzajem panaceum na tragizm wojny.

Źródłem dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej fascynacji kulturą materialną i duchową Słowian było w dużej mierze łączenie prapoczątków państwa polskiego z podtrzymywaniem tożsamości narodowej⁷. W Drugiej Rzeczypospolitej mit idealnej Słowiańszczyzny był chętnie wykorzystywany przez polityków i ochoczo powielany przez nacjonalistyczną prasę [Luba, 2012, s. 81]. Po 1918 roku wątek ludowości i poszukiwania słowiańskich korzeni często pojawiał się w dyskusjach o sztuce narodowej i stylu narodowym. Nośnikiem wspólnej tradycji dla żyjącego pod zaborami społeczeństwa była literatura, a nie obraz – dlatego w dwudziestoleciu międzywojennym duży nacisk położono na budowanie (praktycznie od

⁶ Szeroko o takiej interpretacji obrazów pisze A. Manicka [Manicka, 2018, s. 284 – 285].

⁷ Odwrotną tendencją była antyslawistyczna propaganda niemiecka przed II wojną światową. W pogańskich początkach Słowian doszukiwano się dowodów na niższość i zacofanie tych ludów, co oczywiście uzasadniałoby ich podbój [Janion, 2006, s. 18–19].

podstaw) identyfikacji wizualnej narodu. Stryjeńska, odwołująca się do chrześcijaństwa, a jednocześnie sięgająca do słowiańskich korzeni znakomicie się w ten nurt odbudowy wpisywała. Stąd wielkie zainteresowanie jej malarstwem – zarówno ze strony publiczności, jak i władz państwowych. Krytycy z jednej strony zwracali uwagę na nowoczesny warsztat artystki – odważne posługiwanie się barwą, wyraziste linie, ruch, z drugiej – podkreślali, że Stryjeńska jest przede wszystkim „polskim malarzem rzeczy polskich” [Warchałowski, 1929, s. 13]. Styl Stryjeńskiej to połączenie nowoczesnej formy oraz tradycyjnych treści, dzięki czemu sztuka artystki może spełniać swoją funkcję społeczną [Suchocka, 1981, s. 431].

Harmonijne połączenie tradycji chrześcijańskiej i elementów kultury Słowian nie tylko cechowało twórczość Stryjeńskiej, ale również bezkonfliktowo funkcjonowało w jej życiu prywatnym – obecne było w jej sposobie myślenia, recepcji rzeczywistości. Oto przykład. Malarka relacjonuje w pamiętniku chwilę, gdy dowiedziała się, że zostanie matką, w następujący sposób: „Tymczasem coś źle się czułam, prof. Rosner bada mnie i oznajmia, że jestem w ciąży. Szaleję z radości! Zawsze pragnęłam mieć syna, który by wyśpiewywał poezję Słowiańszczyzny. I będzie torował drogę idei słowiańskiej – Odbudujemy gontyny – będziemy wielbić Chrystusa po słowiańsku!” [Stryjeńska, 2016, s. 27–28].

To marzenie Stryjeńskiej o mariażu kultury słowiańskiej i chrześcijaństwa nigdy się nie urzeczywistniło, co malarka najsilniej odczuła w czasie drugiej wojny światowej i po wojnie. Mesjanizm artystki przybrał wtedy na sile – Stryjeńska w pamiętnikach często wspominała o cierpieniu wielkiej Polski-Chrystusa narodów. Oto fragment rozdziału *Uwolnij Barabasa* – zapisków sporządzonych w Genewie we wrześniu 1946: „No i co będzie dalej z nami, z Polską? Nigdzie nie jesteśmy reprezentowani [...]. Nie istniejemy – kraj potężny o prasłowiańskich tradycjach, ogromny, sięgający od Bałtyku po Morze Czarne, Europa Centralna, Lechistan, przez który biegły najważniejsze trakty łączące Wschód z Zachodem – kraj przodujący wieki całe kulturą wśród narodów słowiańskich, **przedmurze chrześcijaństwa** wobec Tatarów, Dżyngis-chanów i Niagary dziczy walącej przez 900 lat na świat cywilizowany, kraj, który wydał Kopernika, kraj, który obecnie **najpotworniejsze, najkrwawsze męki i ofiary** poniósł w ubiegłej wojnie i bez przerwy walczył o swą i innych narodów niezależność – nigdzie nie istnieje!” [Stryjeńska, 2016, s. 415; podkreślenia Z.S.].

Można wywnioskować, iż patriotyzm Stryjeńskiej jest niezwykle emocjonalny, ale przy tym nie jest pozbawiony podwalin racjonalnych – widać jej dobrą orientację w historii i polityce. Mesjanizm w interpretacji artystki jest wyważony, wsparty na realiach historycznych, odnoszący się do czasów, kiedy Polska była terytorialnie rozległa i liczono się z nią na arenie międzynarodowej. Obecna sytuacja – zdaniem malarki – wynika z tragizmu wojny, której Polska stała się ofiarą.

W podobnym tonie utrzymane są zapiski Stryjeńskiej z Krakowa (z 1945/1946 r.): „Jest na naszym globie płynącym w przestworzu jedno miejsce promieniste – to kraj słowiański, wspaniały kraj słowiański – Polska. Kraj napadany od wieków przez zbrojnych bandytów, bezkarnie niszczycielsko eksploatowany, naród nieszczęśliwy w „ciągłej okupacji” zbrodniczo nękanym, udręczonym potwornie, łżonym, w dodatku zniesławionym i spotwarzonym przed amfiteatrem świata i wreszcie jeszcze wyszydzony – istny Chrystus wśród narodów [Stryjeńska, 2016, s. 349].

Dla Stryjeńskiej biblijne opowieści nie były wytworem fantazji czy elementem odległej przeszłości, lecz opowieścią ciągle żywą, obecną i powtarzającą się w dziejach

świata, w dziejach Słowiańszczyzny. Tak artystka objaśnia w pamiętniku tekst biblijny: „[...] Chrystus nigdy i ani razu nie użył jej [potęgi wewnętrznej – A.N.] dla swej obrony w czasie uwięzienia, przeciwnie – **gestapowcowi Malchusowi** ucho przylepił i biegowi procesu poddawał się, wszystkim udręczeniom, zniewagom i wyrokowi śmierci, z premedytacją” [Stryjeńska, 2016, s. 369–370; podkreślenia A.N.]. Albo stwierdza, że uważa Stary Testament za męczący, ponieważ za bardzo przypomina jej tragiczną współczesność: „Te dzieje plemion Judy, zażarte walki Moabitów, Ammonitów, Machabeuszów, epopea Samsona i Filistynów, zburzenie Jerycha, plagi egipskie, Herody, rzezie niewiniątek, młodzieńcy w piecu ognistym, uczty Baltazara, rozboje, mordy, pożary, **ten cały prahitleryzm** – może być, że ma to też swój urok – ale męczy już. **Za dużo tego ciągle w kółko, za dużo i dzisiaj tego pieprzu na świecie**” [Stryjeńska, 2016, s. 364; podkreślenia A.N.]. Dopiero Nowy Testament wydaje się artystce zajmujący, odświeżający.

Chrześcijaństwo, szczególnie w jej autorskiej słowiańskiej wersji, jest dla Stryjeńskiej również nieocenionym źródłem inspiracji artystycznych. Czytając Biblię, zachwyca się językiem archaicznym i ilustracjami Gustava Dorého. Słuchając w pociągu pieśni śpiewanych przez częstochowskich pielgrzymów, stwierdza z zachwytem: „Wspaniała historia! Kopalnia motywów” [Stryjeńska, 2016, s. 454]. Przed Wielkanocą, manifestując swoją niechęć do pójścia do wiejskiego kościoła, w którym jakoś głoszonych kazań jest niska (bo „Myć się trzeba, wdziawać świąteczne łachy, naciągać pończochy i ciasne buty, a w końcu słuchać klechy gładzącego z ambony” [Stryjeńska, 2016, s. 109].), zachwala jednocześnie bogactwo artystyczne kościołów krakowskich („W Krakowie co innego, do kościoła lubię iść, bo tam mogę słyszeć cudne pieśni wielkanocne, śpiewane na dobre głosy” [Stryjeńska, 2016, s. 109].). Modląc się, obdarza Boga nietypowymi przymiotami, celowo uwzniośla modły, nadając im charakter estetyczny: „Potężna siła wprawiająca w wir tesseracty i polidroidy⁸! Źródło dobra i najszlachetniejszego piękna! Sensie istnienia! Boże! dla którego nie ma niemożliwości [...]” [Stryjeńska, 2016, s. 331].

4. Podsumowanie

W twórczości Zofii Stryjeńskiej funkcjonują zgodnie słowiański politeizm i głęboki chrystianizm. Łączy je swoisty mesjanizm artystki, przekonanie, że w czasach zagrożenia polskiej kultury potrzebujemy zwrotu ku korzeniom rodzimej tożsamości, czyli ku mitologii słowiańskiej i chrześcijaństwu. Co fascynujące – artystka próbowała „Wielbić Chrystusa po słowiańsku” nie tylko w swojej twórczości artystycznej, ale również w życiu. Mariażu Nowego Testamentu i mitologii słowiańskiej nie traktowała jako wydumanego konceptu, artystycznego kolażu, lecz rzeczywiście była przekonana o słuszności i doniosłości takiego zestawiania dwóch na pozór różnych porządków. W tragicznych dziejach świata i w swoim niełatwym życiu starała się znaleźć ideę nadrzędną, dzięki której mogła przetrwać najtrudniejsze chwile, nadać sens dramatycznym wydarzeniom, okiełznać strach przed tym, co nieuniknione.

⁸ „Tesseract – czterowymiarowy analog sześciianu, polidroid – prawdopodobnie neologizm Stryjeńskiej mający oznaczać skomplikowaną wielościenną bryłę” [Stryjeńska, 2016, s. 698].

Bibliografia:

1. Dobrowolski T. (1964). Nowoczesne malarstwo polskie, t. 3. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, s. 173.
2. Grońska M. (1991). Zofia Stryjeńska. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, s. 36.
3. Janion M. (2006). Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 18–19.
4. Kolankiewicz L. (1999). Dziady. Teatr święta zmarłych. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 265–266, 415–467.
5. Kuźniak A. (2015). Stryjeńska. Diabli nadali. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, s. 143.
6. Lenartowicz Ś. (2018). Zofia Stryjeńska 1891–1976. Olszanica: Wydawnictwo Bosz.
7. Luba I. (2012). Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, s. 81.
8. Manicka A. (2018), Zmartwychwstanie Polski. Cykl „Pascha” Zofii Stryjeńskiej. W: Krzycząc: Polska! Niepodległa 1918. Katalog wystawy, red. nauk. P. Rypson. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, s. 284 – 285.
9. Stryjeńska Z. (2016). Chleb prawie że powszedni. Kronika jednego życia. Oprac. M. Budzińska, A. Kuźniak. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
10. Suchocka D. (1981). O sukcesie Zofii Stryjeńskiej. „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 4, s. 431.
11. Warchałowski J. (1929). Zofia Stryjeńska. Red. M. Treter. Warszawa, s. 13.

15. PLAKATY TEATRU BAGATELA JAKO PRZYKŁAD SZTUKI UŻYTKOWEJ W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ

Kinga Ziemińska

Akademia Ignatianum w Krakowie

Wydział Filozoficzny

E-mail: ziembinskakinga@gmail.com

1. Wstęp

Niniejszy artykuł zawiera analizę wybranych plakatów reklamowych Teatru Bagatela w Krakowie. Jego repertuar skupia się przede wszystkim na przedstawieniach rozrywkowych, z pominięciem spektakli poważnych. Dzięki takiemu repertuariowi Teatr operować może licznymi środkami wyrazu artystycznego, co sprawia, że stanowią one bogatszy materiał badawczy. Artykuł pokazuje także ewolucję, jaką przeszły plakaty Teatru w wybranym okresie 1999-2017.

2. Historia teatru Bagatela

W porównaniu do historii innych teatrów w Krakowie, historia teatru Bagatela jawi się jako niezwykle krótka, o późnym początku. Teatr ten powstał dopiero po odzyskaniu przez Polski niepodległości. Mimo jednak tak krótkiego istnienia Bagatela stała się trwałym punktem na kulturalnej mapie Krakowie. Co równie istotne, proces formowania obecnej tożsamości teatru trwa nieprzerwanie od samego jego powstania, a obecnie jest on powiązany z potrzebą transformacji, będącej odpowiedzią na kryzys i przewartościowanie pojęcia sztuki.

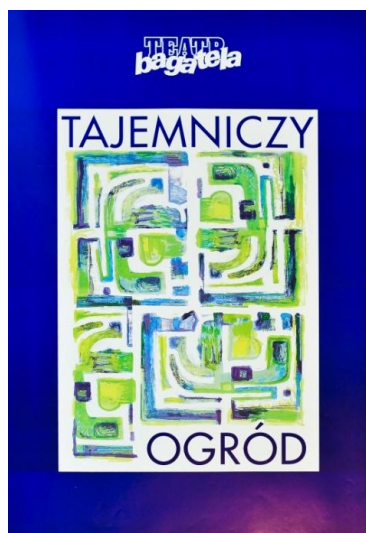
Należy także zaznaczyć istotną różnicę pomiędzy wizerunkami i programami artystycznymi Bagateli oraz innych teatrów krakowskich, zwłaszcza zaś Teatrem imienia Juliusza Słowackiego. Podczas gdy ten drugi nazwać można teatrem „poważnym”, przodującym w wystawianiu sztuk największych artystów i klasyków i w pełni wpisującym się w klasyczną definicję teatru jako miejsca rozrywki, ale także i krzewienie kultury, tak Bagatela od początku swojego istnienia miała zamiar być teatrem „lekkim”, miejscem rozrywki dla miejskiej publiczności. To wiązało się bezpośrednio z doбором odpowiedniego repertuaru, w którym dominowały przede wszystkim komedie. Ten zamiar widać już w samej nazwie teatru oraz w osobie jego patrona – Tadeusza Boy-Żeleńskiego.

Twórcą teatru Bagatela był Marian Dąbrowski, właściciel „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, poseł na Sejm II RP w latach 1921-1935 i największy magnat prasowy II RP (Majchrowski, Mazur, i Stepan, 1994). Prace rozpoczęły się pod koniec 1918 roku. Gmach teatru został zaprojektowany przez Janusza Zarzeckiego, a jego wnętrze – przez Henryka Uziembłę (znanego z „Zielonego Balonika”). Nazwę Bagatela zasugerował z kolei Tadeusz Boy-Żeleński. Otwarcie teatru nastąpiło 25 października 1919 roku, tego samego dnia odbyła się także pierwsza premiera. Wystawiono sztukę Zapolskiej „Kobieta bez skazy”, co wywołało skandal obyczajowy, z powodu jeszcze niedawnego pozostawiania tej sztuki na liście dzieł cenzurowanych. Na początku 1920 otwarto I Konserwatorium Sceniczne, oferujące naukę dykcji mimiki i gry scenicznej. Mimo licznych premier i inicjatyw skandal związany ze sztuką Zapolską doprowadził do stopniowego podupadania teatru i wycofania się

Dąbrowskiego z przedsięwzięcia. Właściciela budynku, Król i Lubelski, wynajęli go zespołowi Bagateli, co doprowadziło do utworzenia Zespołu Artystów Dramatycznych Bagateli. To jednak nie uchroniło teatru przed zamknięciem w 1926 roku i zamienieniem go na kinoteatr. W 1928 budynek teatru spłonął, a po odbudowie zorganizowano tam kino Scala. Po wojnie, w roku 1945 kino zamieniono w teatr dla dzieci, Wesołą Gromadkę. Dyрекcję objęła Maria Biliżanka. W roku 1948 teatr zmienił nazwę na Teatr Młodego Widza (TMW). Dzięki upaństwowieniu teatrów TMW miało wystarczająco fundusze, by zakupić autobus do przedstawień wyjazdowych, które odbywały się w całym ówczesnym województwie krakowskim. W 1957 roku rozszerzono ofertę sceny popularnej teatru, a jego nazwę zmieniono na Rozmaitości. Po zmianie dyrekcji, kiedy posadę tę objęła Halina Gryglaszewska, zmarginalizowano rolę przedstawień dziecięco-młodzieżowych. W roku 1971 dyrekcję objął Mieczysław Górkiwicz, umacniając ukierunkowanie teatru na scenę popularną. W roku 1972 przeprowadzono konkurs na nową nazwę teatru, dzięki czemu teatr zyskał obecną nazwę Teatru Bagatela im. Tadeusza Boy-Żeleńskiego. Symbolem tej zmiany było wystawienie „Balladyny” ze scenografią Tadeusza Kantora i muzyką Andrzeja Żaryckiego. Od roku 1976 teatr całkowicie zrezygnował z repertuaru dziecięco-młodzieżowego. W roku 1979 dyrekcję objął Jan Güntner, a w 1981 zastąpił go Kazimierz Wiśniak. Jego celem było stworzenie teatru dla młodzieży, wypełniającego lukę między Groteską a teatrem Słowackiego. Przyczynił się także do ożywienia kontaktów zagranicznych Bagateli, m.in. w Hiszpanii i Grecji. W 1985 roku nowym dyrektorem został Władysław Winnicki, a w 1986 dyrektorem artystycznym – Tadeusz Kwinta. Spowodowało to zmiany w repertuarze Bagateli, która skupiła się na musicalach. Upadek komunizmu wymusił na teatrach rewizję sposobów uzyskiwania funduszy, co w przypadku Bagateli doprowadziło do utworzenia w budynku teatru butiku i galerii „Magnus”. W latach 1990-1992 dyrektorem artystycznym teatru był Bogdan Grzybowicz. Krytycy tego okresu uważali Bagatelę za pozostałość po okresie socjalizmu, co doprowadziło do rezygnacji Grzybowicza w grudniu 1992 i objęcia jego stanowiska przez Ninę Repetowską. Jej dyrekcja zbiegła się w czasie z 75-leciem teatru. W roku 1997 Repetowska złożyła jednak rezygnację, a wraz z nią ze stanowiska odszedł Władysław Winnicki. Nowym dyrektorem został Krzysztof Orzechowski, którego w sezonie 1999/2000 zastąpił Henryk Jacek Schoen. Pierwszą premierą nowego dyrektora był „Tajemniczy ogród” w reżyserii Janusza Szydłowskiego, który został nagrodzony Złotą Maską (Koniarz, 2000). 7 maja 2004 utworzono scenę kameralną na ulicy Sarego 7 (Musialik-Furdyna, b.d.). Obecnie na tej scenie organizowane są także warsztaty dla młodzieży w ramach akcji „Lato w teatrze” (Michalska, b.d.). 25 października 2019 roku odbyły się oficjalne obchody 100-lecia teatru („W październiku na 100-lecie”, 2019).

3. Opis wybranych plakatów

Plakaty przedstawione w tej sekcji artykułu są uporządkowane chronologicznie i pochodzą z okresu od roku 1999 do roku 2017.



Plakat 1

Plakat „Tajemniczy ogród” został stworzony przez Agatę Stańczyk i Urszulę Czernicką. Zapowiadał sztukę Francesa Hodgsona-Burnetta pod tym samym tytułem w reżyserii Janusza Sztylowskiego, której premiera odbyła się 27 listopada 1999.

Pole obrazowe plakatu stanowi pionowy prostokąt. Na pierwszym planie znajduje się biały, pionowy prostokąt. Tło stanowi ciemnoniebieska przestrzeń z fioletową poświatą u dołu. Biały prostokąt zawiera rzut na gród z góry, ukazując go jako zielony labirynt. Przedstawienie ogrodu jest szkicowe, całość jest utrzymana w chłodnej tonacji – bieli, zieleni i błękitach. Na ilustracji znajduje się ponadto napis wersalikami, zawierający tytuł sztuki. Powyżej białego prostokąta znajduje się logo teatru.

Kompozycja całości jest zamknięta: niebieskie tło stanowi ramę dla rzutu ogrodu. Kompozycja jest statyczna, posiada jeden plan, bez wyraźnej dominanty. Gama kolorystyczna plakatu jest wąska, o chłodnej tonacji, sama kolorystyka zaś – delikatna i wysublimowana. Dominują złamane błękity, zielenie, biel oraz fiolet. Dominantę kolorystyczną stanowi barwa tła, podkreślająca niebieskie elementy w przedstawieniu ogrodu. Zastosowanie takiej kolorystyki stwarza nastrój tajemnicy, ale także spokoju.



Plakat 2

Do sztuki „Pies, Kobieta, Mężczyzna” w reżyserii Andrzeja Majczaka plakat stworzył Marcin Maciejowski. Spektakl miał swoją premierę 7 maja 2004 roku.

Pole obrazowe plakatu stanowi prostokąt podzielony na dwie części: górną (większą) oraz dolną (mniejszą). Górną część zajmuje obraz autorstwa Maciejowskiego. W dolnej części znajdują się informacje o sztuce, takie jak jej tytuł, autor, oraz logo Teatru Bagatela. Informacje te znajdują się na białej planszy.

Kompozycja obrazu jest zamknięta, jej ramy stanowią drzwi. Jest także wieloplanowa: pierwszy plan stanowi przedstawienie drzwi, drugi zaś oświetlony korytarz, w którym stoi pies. Plany nie są wyodrębnione, przechodzą płynnie w siebie. Kompozycja pozostaje statyczna, jest oparta na pionach. Dzięki temu przedstawiona scena jest niezwykle spokojna. Spokój ten jest podkreślany przez wąską, delikatną kolorystykę: odcienie bieli i szarości. Dominantę kolorystyczną stanowią kolory psa – czerń oraz brązy. Źródło światła znajduje się poza obrazem, za drzwiami po prawej stronie. Widać jedynie plamę światła w postaci refleksu na podłodze, tuż przed psem. Światło dodaje obrazowi głębi. Przedstawienie choć realistyczne, jest uproszczone.

Warto zauważyć, że autor plakatu jest jednym z założycieli słynnej Grupy Ładnie, grupy artystycznej, która działała w Krakowie w latach 1996-2001. W jej skład wchodził: Rafał Bujnowski, Józef Tomczyk, Marek Firek, Wilhelm Sasnal oraz Maciej Maciejowski. Nazwa grupy została zainspirowana komentarzami profesorów Akademii Sztuk Pięknych w stosunku do prac artystów, a sama grupa pozostawała w kontrze do Akademii (Sienkiewicz, b.d.).



Plakat 3

Do sztuki Stiga Larssona „Naczelný” w reżyserii Sławomira Sośnierzaka plakat stworzył Marcin Maciejowski. Premiera sztuki miała miejsce 17 grudnia 2004 roku.

Polem obrazowym plakatu jest jasnoszary, pionowy prostokąt. W jego prawym, górnym rogu znajduje się logo teatru wraz z informacją o tym, że przedstawienie odbędzie się na scenie na ulicy Sarego. Na dole plakatu umieszczono nazwisko autora sztuki i jej tytuł. Napis jest stylizowany na odręczne pismo techniczne. Na środku plakatu, pomiędzy logo teatru, a tytułem sztuki, znajdują się trzy postaci. Pierwsza z nich, od lewej, to wąsaty mężczyzna w garniturze. Postać ta wypowiada słowa umieszczone w dymku nad nią: „Masz

coś przeciwko temu?”. Na pytanie udziela odpowiedzi postać z prawej strony plakatu, mężczyzna w koszuli z krótkim rękawem, stojący tyłem do widza: „Nie, to przecież nic takiego”. Między obydwoma mężczyznami stoi kobieta w krótkiej sukience i rajstopach. Nogi wszystkich postaci nie są pokazane w całości, są ucięte mniej więcej na wysokości kolan. Postacie nie mają także twarzy. Kompozycja całości jest otwarta i statyczna.



Plakat 4

Do sztuki autorstwa Ireneusza Iredyńskiego „Seans” w reżyserii Włodzimierza Nurkowskiego plakat stworzył Marcin Maciejowski. Premiera odbyła się 28 czerwca 2005 roku.

Polem obrazowym plakatu jest czarny, pionowy prostokąt. Jest on podzielony na dwie części: górną (mniejszą) oraz dolną (większą). W górnej części znajduje się z lewej strony nazwisko autora oraz tytuł sztuki, z prawej – logo teatru oraz informacja o miejscu odbywania się przedstawienia. Dolna część plakatu jest stylizowana na komiks złożony z 6 kadrów. Przedstawia – w zależności od interpretacji – rozmowę lub kłótnię kobiety i mężczyzny. Postacie nie mają twarzy, zamiast nich widnieje pusta plama. Kolorystyka jest utrzymana w brązach i czerni, bez wyraźnej dominanty kolorystycznej.



Plakat 5

Do przedstawienia „Wesele by Czechow” w reżyserii Andrzeja Domalika plakat został stworzony przez Piotra Kubica i Piotra Panasiewicza. Premiera spektaklu miała miejsce 7 października 2006 roku.

Polem obrazowym plakatu jest czarny, pionowy prostokąt. Prawie całą jego powierzchnię zajmuje zdjęcie aktorów występujących w spektaklu. Zdjęcie ma tło w kolorze metalowym, który u góry przechodzi w czerń. Zdjęcie posiada dwa plany – na pierwszym znajduje się mężczyzna w białym kapeluszu, palący czarnego papierosa, na drugim znajduje się kobieta w czarnej, koronkowej sukni, trzymająca papierosa w cygarniczce. Postać mężczyzny wyłania się z lewego brzegu plakatu, podczas gdy postać kobiety znika za jego prawą krawędź. Tworzy to kompozycję otwartą. Postacie patrzą w dal. Na górze plakatu, na środku umieszczono logo teatru, pod nim zaś, wersalikami, tytuł sztuki oraz diagonalny napis „by Czechow, żart sceniczny”. Nazwisko dramaturga jest wyróżnione czerwonym kolorem. Na dole plakatu znajduje się, na czerwonym tle, informacja w sprawie rezerwacji biletów.

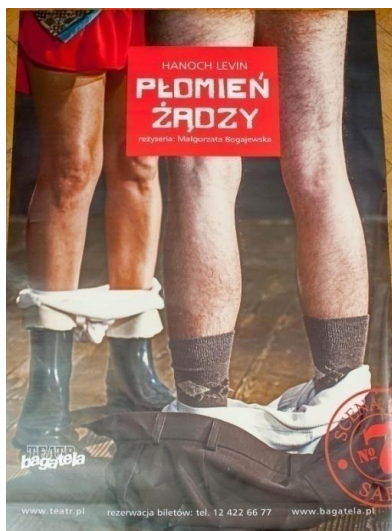
Zdjęcie do tego plakatu zostało wykonane przez Piotra Kubica w czasie próby kostiumowej.



Plakat 6

Do sztuki Artura Połygi „Tato” w reżyserii Małgorzaty Bogajewskiej plakat wykonali Piotr Panasiewicz oraz Piotr Kubic. Premiera spektaklu odbyła się 1 października 2014 roku.

Polem obrazowym plakatu jest pionowy prostokąt. Plakat stanowi przedstawienie wnętrza pokoju, które ściany są fioletowo-białe i dodatkowo ozdobione są regularnym wzorem geometrycznym. W pokoju znajduje się mężczyzna w białej koszuli. Na górze plakatu widnieje postać mężczyzny, który zagląda z góry do pokoju i gra na trąbce. Światło pada od przodu, od strony widza, tworząc wiele cieni. Postacie mężczyzn oraz fragment ścian są oświetlone, podczas gdy reszta plakatu pozostaje w cieniu. Półmrok powoduje dominację czerni i odcieni szarości na plakacie. W lewym górnym rogu plakatu znajduje się logo KRK, zaś w prawym, górnym rogu zamieszczono białe pole z liczbą 95 i logiem teatru. Na środku plakatu, z prawej strony znajduje się czerwona ramka z napisanymi białymi wersalikami nazwiskiem autora, tytułem sztuki oraz nazwiskiem reżysera. W lewym dolnym rogu plakatu znajduje się czerwona „pieczęć”, informująca, że spektakl odbędzie się na ulicy Sarego 7. Na samym dole plakatu zamieszczono dane kontaktowe Teatru Bagatela.



Plakat 7

Do sztuki Hanoha Levina „Płomień żądy” w reżyserii Małgorzaty Bogajewskiej plakat wykonali Piotr Panasiewicz oraz Piotr Kubic. Premiera spektaklu odbyła się 1 października 2015 roku.

Polem obrazowym plakatu jest pionowy prostokąt. Całą jego powierzchnię zajmuje zdjęcie przedstawiające nogi mężczyzn z opuszczonymi spodniami. Jeden z nich ma obute gumowce, buty drugiego zasłaniają opuszczone spodnie. Mężczyźni stoją na drewnianej, jasnobrązowej podłodze. Na górze, na środku, znajduje się napisany białymi wersalikami tytuł sztuki w czerwonej ramce. Nad nim zamieszczono nazwisko autora sztuki, a pod nim – nazwisko reżyserki. W prawym, dolnym rogu umieszczono z kolei czerwoną „pieczęć” z informacją o tym, że sztuka zostanie wystawiona na scenie na Sarego 7. W lewym, dolnym rogu znajduje się logo teatru, a na samym dole – dane kontaktowe.



Plakat 8

Do spektaklu „Jutro też jest dzień pełen miłości” w reżyserii Kamila Pieńkosa i Macieja Sajura plakat wykonali Magdalena Musialik-Furdyna oraz Dariusz Baran. Premiera przedstawienia odbyła się 20 stycznia 2017 roku.

Polem obrazowym plakatu jest pionowy prostokąt. Jego powierzchnię w całości zajmuje zdjęcie ciemnej ściany, na którą pada fioletowe światło. Źródło światła widoczne jest na plakacie, to tablica z jarzącym się żółto-fioletowym światłem neonem, zawierającym tytuł sztuki. Napis jest stylizowany na pismo odręczne. W słowie „miłości” literę „o” zastąpiono przebitym strzałą sercem. Górna część grota strzały jest równocześnie ogonkiem litery „p” ze słowa „pełen”. Pod neonem, po prawej stronie zamieszczono imiona i nazwiska autorów, pod nimi zaś nazwiska reżyserów i suflerów. Lista aktorów znajduje się w jednym rzędzie i każdy aktor reprezentowany jest przez białoczarne portret. Pod listą aktorów znajdują się także nazwiska muzyków. Po lewej stronie, pod neonem, znajduje się ukośny napis czerwonymi wersalikami „widowisko muzyczne”. Napis ten jest zamknięty w czerwonej ramce. W lewym, górnym rogu znajduje się logo teatru, a w prawym, górnym rogu – czerwona „pieczęć” z informacją, że spektakl odbędzie się na scenie na Sarego 7.

4. Wnioski

Spojrzenie na historię plakatu pokazuje, że od początku swojego istnienia pełnił rolę sztuki towarzyszącej innym dziedzinom sztuki, przede wszystkim teatrowi. Choć na przestrzeni lat był wykorzystywany także do wspierania innych dziedzin sztuki (przede wszystkim filmu), jego związek z teatrem pozostawał i wciąż pozostaje nierozzerwalny. Dowodem tego mogą być liczne plakaty reklamujące spektakle teatralne, a które obecne są na ulicach niemal każdego miasta. Równocześnie, choć zmieniały się dziedziny sztuki, którym plakat towarzyszył, tak samo jak jego forma, dostosowując się do bardziej masowego odbiorcy, jego funkcja pozostaje niezmienna od lat: wyrzucić wrażenie przypadkowego przechodnia i przekazać mu pewną informację (Wojtasik, 1987).

Teatr Bagatela w Krakowie stanowić może dobry przykład, jak plakat, mimo swej niezmienniej funkcji informacyjnej, dostosowywał się do zmieniającego się widza. Zmiany te można zauważyć nawet w tak krótkim okresie, jak ten opisywany w niniejszym artykule. Tę ewolucję widać już w samej liczbie plakatów reklamujących spektakle, jakie powstawały na potrzeby Teatru. W latach 1999-2017 wystawiono 91 spektakli, niemniej stworzono tylko 62 plakaty do 60 przedstawień. Sugeruje to, że plakat w przypadku teatru przestał być prymarnym środkiem informacji o jego repertuarze. Nie jest to bowiem już jedyny środek komunikacji z potencjalnym widzem, jak było to na początku dziejów plakatu. Obecnie istniejące środki komunikacji stały się umasowione i przekraczają wręcz obszar miasta, w którym znajduje się teatr. Dzięki dostępowi do Internetu i publikowaniu w nim przez teatry repertuarów, przypadkowi użytkownicy mogą dowiedzieć się o tym, co pojawi się wkrótce na scenie teatru w Krakowie, samemu pozostając w dowolnym miejscu na świecie – w tej samej dzielnicy co teatr albo po drugiej stronie świata. Dodatkowo strona internetowa teatru ma tę przewagę nad plakatem, że zapewnia o wiele większą interaktywność. Podczas, gdy plakat ma widzów, strona ma użytkowników. Dzięki temu można im zaproponować od razu, oprócz samych informacji, możliwość rezerwacji miejsc i kupienia biletów. Plakat tego nie umożliwia, stąd też jego rola w obecnym świecie została wyraźnie zmarginalizowana.

Warto również zaznaczyć, że plakaty reklamujące poszczególne spektakle budują u widza świadomość i markę tego konkretnego przedstawienia i aktorów w nim występujących (w przypadku plakatów zawierających fotografię), nie zaś samego Teatru. Markę Teatru buduje się obecnie głównie przez inne kanały reklamowe, np. rozdawanie

gadżetów promocyjnych – ołówków, długopisów, kubków, itp. Z tego punktu widzenia można uznać, że używanie plakatów jako jednego ze środków reklamy związane jest przede wszystkim z tradycją. Plakat od samego początku był związany z teatrem, stąd też teatr używa go jako sztuki towarzyszącej. Plakat stał się do pewnego stopnia nieodłącznym elementem atmosfery teatru.

Niemniej same plakaty z okresu 1999-2017 również wykazują zmiany, przede wszystkim w repertuarze wykorzystywanych środków stylistycznych oraz w mocy samego przekazu. Jedne z największych zmian zaszły w chwili otwarcia nowej sceny na Sarego 7. Scena ta miała prezentować bardziej poważny repertuar w porównaniu do spektakli na scenie głównej. Miało to odbicie w samych plakatach, które dla przedstawień na scenie na Sarego 7 były bardziej stonowane. W tym też okresie podjęto współpracę z Marcinem Maciejowskim, członkiem grupy Ładnie. Wybór ten wydaje się nieprzypadkowy, bo wówczas grupa ta zdobyła spore uznanie i rozgłos. Współpraca z tego typu artystą z punktu widzenia Teatru była bardzo dobrym ruchem marketingowym.

Przedstawione plakaty Teatru podzielić można na dwa główne okresy: czarny oraz fotograficzny. Obydwa te okresy wiązać należy ze ściśle określoną i realizowaną wizją dyrektora artystycznego. W pierwszym okresie plakaty były rysowane, a ich tło najczęściej stanowił czarny prostokąt. W drugim okresie rysunki zostały zastąpione zdjęciami przedstawiającymi aktorów w trakcie odgrywania ról w konkretnym przedstawieniu. Zmienia się także moc ekspresji. Podczas gdy starsze plakaty starają się być w miarę delikatne i subtelne, nowsze nie boją się prowokować i ocierać o tematy tabu.

Te dwa okresy pokazują także pewne zmiany społeczne, jakie zaszły w latach 1999-2017. Ludzie zaczęli zwracać większą uwagę na zdjęcia niż na grafikę. Plakaty teatralne zaczęły przypominać plakaty filmowe, hollywoodzkie, na których często pokazuje się aktorów. Jest to o tyle warte odnotowania, że w przeszłości sytuacja wyglądała odwrotnie: to plakaty filmowe starały się upodobnić do teatralnych. Widać tutaj, jak teatr zostaje powoli wyparty przez nowsze formy rozrywki, zwłaszcza kino. Może to być także przejaw makdonaldyzacji kultury – „hollywoodzkość” jest w końcu mocnym nawiązaniem do wzorców zachodniej popkultury. Jest to też świadome zastąpienie roli informacyjnej plakatu rolą reklamową. Twarz znanego aktora na plakacie działa bowiem podobnie do występu znanej osobistości w reklamie telewizyjnej. Na większą reklamowość nowszych plakatów wskazuje także fakt, że nowe plakaty są bardziej kiczowate, a równocześnie – nie boją się wulgarności czy dwuznaczności. To sprawia, że szokują, próbując w ten sposób przyciągnąć widza.

Wyraźnie widać, jak rola plakatu w teatrze zmienia się na przestrzeni czasu. Z jedyne go źródła informacji o spektaklu stały się obecnie drugorzędnym środkiem reklamowym. Zmienia się także odbiór dzieła graficznego w przestrzeni miejskiej. Plakaty stają się niezauważane, stąd muszą wyróżniać się coraz większą krzykliwością czy wulgarnością. Równocześnie plakaty z dzieł sztuki przeobrażają się w mniej agresywną – bo statyczną – formę ulotek, zatem – w wyrób rzemieślniczy. Zaznaczyć należy jednak, że przykład Teatru Bagatela nie jest reprezentatywny dla całego sektora teatralnego i należałoby przeprowadzić dalsze badania po rozszerzeniu listy analizowanych instytucji kultury.

Spis plakatów

1. Frances Hodgson-Burnett, „Tajemniczy ogród”, 1999, Agata Stańczyk i Urszula Czernicka, archiwum Teatru Bagatela, fot. autorki.
2. Sibylle Berg, „Pies, Kobieta, Mężczyzna”, 2004, Marcin Maciejowski, archiwum Teatru Bagatela, fot. autorki.
3. Stig Larsson, „Naczelný”, 2004, Marcin Maciejowski, archiwum Teatru Bagatela, fot. autorki.
4. Ireneusz Iredyński, „Seans”, 2005, Marcin Maciejowski, archiwum Teatru Bagatela, fot. autorki.
5. Antoni Czechow (na podstawie opowiadań), „Wesele by Czechow”, 2006, Piotr Kubic i Piotr Panasiewicz, archiwum Teatru Bagatela, fot. autorki.
6. Artur Połyga, „Tato”, 2014, Piotr Panasiewicz i Piotr Kubic, archiwum Teatru Bagatela, fot. autorki.
7. Hanoh Levin, „Płomień żądy”, 2015, Piotr Panasiewicz i Piotr Kubic, archiwum Teatru Bagatela, fot. autorki.
8. „Jutro też jest dzień pełen miłości”, 2017, Magdalena Musialik-Furdyna i Dariusz Baran Spektakl, archiwum Teatru Bagatela.

Bibliografia:

1. Koniarz, G. (2000). *Teatr na rogu. 75 lat Bagateli. Krakowski teatr rozrywkowy*. Kraków: Teatr Bagatela.
2. Majchrowski, J. M., Mazur, G., i Stepan, K. (Red.). (1994). Dąbrowski Marian. W *Kto był kim w Drugiej Rzeczypospolitej* (T. 2, s. 262). Warszawa: Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”.
3. Michalska, B. (b.d.). Od ’09. W *Historia teatru*. Pobrano z <https://www.bagatela.pl/historia-teatru>
4. Musialik-Furdyna, M. (b.d.). ’99-’09. W *Historia teatru*. Pobrano z <https://www.bagatela.pl/historia-teatru>
5. Sienkiewicz, K. (b.d.). Grupa Ładnie. Pobrano 4 wrzesień 2017, z Culture.pl website: <https://culture.pl/pl/tworca/grupa-ladnie>
6. W październiku na 100-lecie. (2019). Pobrano 1 czerwiec 2020, z Teatr Bagatela website: <https://www.bagatela.pl/aktualnosc/w-pazdzierniku-na-100-lecie>
7. Wojtasik, L. (1987). *Propaganda wizualna*. Warszawa: Książka i Wiedza.

16. CAMUSOWSKA REFLEKSJA CZŁOWIEKA W KONTEKŚCIE PESYMIZMU FILOZOFII XX WIEKU

Kinga Ziemińska

Akademia Ignatianum w Krakowie

Wydział Filozoficzny

E-mail: ziembinskakinga@gmail.com

1. Pesymizm filozofii XX wieku

Wiek XIX uznać można za okres względnego optymizmu. Po początkowym mistycyzmie i zdecydowanym zwrocie w kierunku metafizyki, jaki zaproponowały ruchy romantyczne, pojawiać się stopniowo zaczęły oznaki postępującej rewolucji industrialnej. Kult nieznanego został zmuszony do ustąpienia kultowi nauki. Świat wchodził w epokę technologii – i to trwale zmieniającej oblicze całych miast i cywilizacji. Maszyna parowa była tylko przedsmakiem innych, epokowych wynalazków, wśród których bez wątpienia wymienić należy samolot – tak upragniony od czasów Leonarda da Vinci.

Niemniej ten okres wiary w potęgę ludzkiego umysłu i wspaniałość postępu bardzo szybko się zakończył, wraz z wybuchem I wojny światowej. Wielkość poniesionych ofiar, spotęgowana wykorzystaniem w walce nowoczesnych technologii, sprawiła, że zaczęły rozwijać się nurty pesymistycznej filozofii, która nie tylko nie wierzyła już w potęgę i sens postępu, ale snuła wizje bezsensu i jałowości ludzkiego istnienia. Ton tych rozważań dodatkowo pogłębiła II wojna światowa, która wybuchła niedługo po I, gdy świat wciąż jeszcze dobrze o niej pamiętał. Równocześnie dynamiczny rozwój terroru powiązanego z wielkimi dyktaturami (fasyzm, nazizm, komunizm) jeszcze mocniej ugruntował pesymistyczne nastroje ubiegłego wieku.

Sam pesymizm przybierał wiele różnych form. Jedną z nich bez wątpienia był katastrofizm Spenglera, który podjął się analizy rozwoju cywilizacji przez pryzmat miast. W swoich rozważaniach doszedł on do wniosku, że wielkie metropolie XX wieku były schyłkowym stadium rozwoju, a potem czeka zachodnią cywilizację już tylko powolne chylenie się ku upadkowi. Metropolie zmieniły się miały w nekropolie (Spengler, 1926). Kolejną formą była próba ukierunkowania ludzkiego działania i poddania go kontroli. Tak zrodziła się koncepcja odpowiedzialności jako najważniejszej kategorii filozoficznej. Była ona rozwinięta w pracy Pichta, który wierzył, że tylko poprzez podporządkowanie wszelkich działań odpowiedzialności, jesteśmy w stanie nie doprowadzić do samozagłady (Picht, 1981).

2. Zmiana postrzegania znaczenia istoty ludzkiej

Równoległe do rozwoju pesymistycznej myśli filozoficznej następowała trwała zmiana postrzegania samego człowieka i tego, jaką rolę pełni on w świecie. Najpełniej widać to, gdy spojrzeć na to, jak dalece różni się wizja człowieka starożytnego od wizji człowieka XX wieku.

Według wierzeń starożytnych Greków na początku był chaos, a dopiero z niego, po pewnym czasie, wyodrębniły się pierwsze bóstwa, które przyczyniły się do stworzenia całego świata. Nie obyło się to jednak bez konfliktów, wojen i wielokrotnego ojcostwa.

Niespokojne rządy bogów nie skończyły się także wraz z pojawieniem się człowieka. Mieszkańcy Olimpu bezceremonialnie raz po raz wtrącali się w życie śmiertelników. Na całym świecie żyły również pomniejsze bożki, potwory, bestie i stworzenia wykraczające poza rozumowe poznanie. A równocześnie świat starożytnych Greków, zapożyczony następnie przez Rzymian, był – paradoksalnie – światem mocno uporządkowanym. Choć według ówczesnych wierzeń powstał z chaosu, pieczę i kontrolę nad wszelkimi zjawiskami sprawowali bogowie. Nie byli jednak wszechmocni, a przy odrobinie szczęścia i sprytu można było mieszkańca Olimpu nie tylko pokonać, ale i zabić. Sami zaś bogowie wydają się być personifikacją szerokiego katalogu ludzkich przywar – wystarczy wspomnieć o wiecznie pijanym Dionizosie czy uzależnionym od cielesnych uciech i podbojów Zeusie. Tak, jakby olimpijskie bóstwa zostały uszyte na miarę człowieka, który ich potrzebował (Parandowski, 1992).

A przecież nie znów tak daleko od Grecji kwitła religia całkowicie odmienna, w której Bóg był bogiem wszechmogącym, który za dobre wynagradza, a za złe karze. Bóg Izraela był bogiem skrytym za tajemnicą, nieprzystępnym, surowym, ale także sprawiedliwym. Nie miał ludzkich przymiotów i wad, to raczej człowiek miał być jego kalekim odbiciem w lustrze. I przede wszystkim: Bog Izraela był jeden. Wydawać by się mogło, że nie mogą istnieć religie bardziej odległe od siebie niż hellenistyczna zgraja olimpijskich awanturników i niewzruszony, odwieczny Bóg Izraela. Niemniej rola boga w obydwóch tych kulturach wydaje się sprowadzać do tego samego: bycia tą siłą, która spaja cały kosmos, która nadaje mu sens oraz wprawia w ruch. Chaos i Bóg w świetle myśli Arystotelesa są jednym i tym samym: Pierwszym Poruszyćcielem, przyczyną (Kaczocha, 2008).

Jeśli spojrzeć na boga jedynie jako na ludzką próbę okiełznania nieskończoności kosmosu i nadania mu sensu, to problem powrotu antycznych wzorów w renesansie jawi się w zupełnie innym świetle. Tak jakby człowiek, po epoce patrzenia w górę i kontemplowania zakrytej dla niego tajemnicy istnienia, stwierdził, że nie rozumie tego Boga – tak przecież odległego – i że potrzebuje bogów, którzy są mu bliżsi, którzy są bardziej *ludscy*. A przecież nie ma nic bardziej ludzkiego od samego człowieka. To ostatecznie doprowadziło do wypowiedzenia przez Nietzschego strasznych, ale i pełnych smutnej refleksji, słów: „Gott ist tot”. Człowiek przestał wierzyć w sens istnienia. Kryzys, jaki został zapoczątkowany, ostatecznie przyniósł lata terroru i zaniku indywidualizmu XX wieku. Gdy zabrakło transcendencji, jej brak stał się jedyną transcendencją (Dąbrowski, 1996).

3. Refleksja Camusa nad człowiekiem

Wydarzenia XX wieku doprowadziły do umocnienia się negatywnej, pesymistycznej, wręcz katastroficznej wizji świata. Z jednej strony składała się na nią gorzka refleksja nad postępem cywilizacyjnym i jego skutkami, z drugiej – przewartościowanie koncepcji istoty ludzkiej. Obydwa te nurty wydają się w wieku XX splatać ze sobą, tworząc całościową refleksję nad niepewnością i negatywnością ludzkiej egzystencji. Jednym z najważniejszych kierunków tego typu był egzystencjalizm.

Egzystencjalizm nie był spójnym systemem filozoficznym, jego przedstawiciele wyraźnie różnili się w swoich poglądach. Niemniej wyróżnić można wspólny mianownik wszystkich nurtów egzystencjalnych. Jest nim niejako odrzucenie faktu, że człowiek egzystuje w społeczeństwie i skupienie się na odczuwaniu człowieka jako jednostki. To

prowadzi do zauważenia, że człowiek wrzucony zostaje w ten świat i jest zawieszony w swego rodzaju nicości. Ruchy protoegzystencjalne (jak np. filozofia Pascala) zakładały, że owa nicość jest wyrazem przepaści między Bogiem a człowiekiem, niemniej już Schopenhauer a następnie Nietzsche dowodzili, że Bóg nie istnieje lub jest istotny tylko jako nośnik sensu w ludzkiej egzystencji, która z samej swej natury jest bezsensowna i bezcelowa (Kossak, 1971).

Na gruncie myśli egzystencjalnej wyrosła myśl i twórczość literacka Alberta Camusa. W sposób niezwykle precyzyjny autor ten potrafił zawrzeć w swych utworach owe rozdarcie człowieka pomiędzy nieustannym poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie o cel wszystkiego, a przekonaniem, że cały świat pozbawiony jest sensu. Wypada przy tym równocześnie zauważyć, że początkowo antropologia Camusa nie jest w swym wydźwięku aż tak bardzo nihilistyczna i pesymistyczna. Dopiero z czasem przybiera bardziej znane ogółowi formy niekończącej się walki z wszechotaczającym absurdem. W antropologii Camusa wyróżnić można trzy okresy: śródziemnomorski, absurdalny oraz zbuntowany. Wydaje się, że każdy z nich jest całkowicie odrębny, stanowi zamkniętą całość (Mordarski, 1999).

4. Antropologia śródziemnomorska

Model człowieka śródziemnomorskiego najbliższy jest ideałom starożytnym, nawiązuje wprost do tradycji hellenistycznej oraz tradycji gnostycznej, łącząc w sobie umiłowanie harmonii i piękna z dążeniem do jedności i pełni. Człowiek śródziemnomorski to człowiek miłujący życie samo w sobie, niepotrzebujący zewnętrznych źródeł szczęścia. To człowiek czerpiący swą moc z własnej urody i młodości. Źródłem piękna z kolei jest dla niego krajobraz – doskonały w swej majestatycznej prostocie. Niemniej człowiek śródziemnomorski starzeje się, traci swą moc, miejsce niezwykle burzliwego i dynamicznego życia zajmuje nadciągająca nieubłagana śmierć, co powoduje stale narastające uczucie melancholii. Uczucie to potęgowane jest przez ogrom i obojętność przyrody. Dlatego też człowiek śródziemnomorski, tak mocno związany z własną cielesnością, swego szczęścia poszukuje w dążeniu do harmonii i zjednoczenia z otaczającą go przyrodą, pomimo tego, że przyroda ta jest wobec niego obojętna. Człowiek śródziemnomorski musi się z tym pogodzić i wtedy odzyskuje spokój ducha – bez udziału nieobecnego w tak pojmowanym świecie Boga (Mordarski, 1999).

5. Antropologia absurdalna

Antropologia śródziemnomorska jest antropologią mocno akcentującą rolę piękna w przyrodzie. Człowiek jest również jego rezerwuarem i w tym sensie antropologia ta ma wydźwięk pozytywny. Kolejny etap twórczości Camusa, absurdalny, jest już tego pierwiastka pozytywności pozbawiony. Jak sama jego nazwa wskazuje, autor skupił się w nim na pojęciu absurdu. Pojawia się ono wtedy, gdy człowiek zauważa, że wytworzone przez niego wyobrażenia i zasady działania świata nie przystają do rzeczywistości. Świat wydaje się obcy, nieprzewidywalny, a w konsekwencji – niebezpieczny i pozbawiony sensu. Natura poprzez swoją obojętność przytłacza, mechaniczność i lakoniczność ludzkich relacji pokazuje ich brak znaczenia. Najbardziej absurdalna jest jednak śmierć, której nieuchronność sprawia, że życie staje się niczym więcej niż śmiertelną chorobą przenoszoną drogą płciową. Człowiek, wrzucony w taki niegościnnie świat, powoli dostrzega nieustanne napięcie pomiędzy sobą

a otaczającym go światem, co w końcu prowadzi do ich wzajemnej konfrontacji. I dopiero ów konflikt, ta głośna niezgoda na jawny bezsens istnienia, rodzi absurd w swej czystej postaci. Nie mogąc poznać w pełni ani nasycić swego pędu poznania, człowiek skazany jest na pielęgnację absurdu, jako jedyne źródła prawdy. W przeciwieństwie do wizji śródziemnomorskiej, w której Bóg był niejako nieobecny i nieistotny, w świecie absurdalnym Bóg jest, ale jest Bogiem niemym i niesprawiedliwym, pozwalającym na absurd. Tym samym Bóg świata absurdalnego jest Bogiem niepotrzebnym człowiekowi (Mordarski, 1999).

6. Antropologia zbuntowana

Niejako rozwinięciem myśli absurdalnej jest wizja człowieka zbuntowanego. Miejsce absurdu zajmuje bunt, będący odrzuceniem niesprawiedliwości i rozpoczęciem pracy nad stworzeniem nowego, lepszego rozwiązania. Rodzi się zatem podobnie do absurdu, w wyniku konfrontacji. W przeciwieństwie jednak do niego, bunt nie jest indywidualistyczny, ale wypływa ze wspólnych wszystkim ludziom wartości. Buntujący się mówi zawsze w imieniu całej ludzkości, w imieniu wspólnego dobra. Dzięki temu bunt nie jest wyłącznie negatywny, ale także pozytywny, budujący nową jakość dla całej ludzkości. W swojej naturze bunt jest także metafizyczny, gdyż człowiek najczęściej buntuje się przeciwko Bogu, jako temu, który zezwolił na niesprawiedliwość w świecie. Camus jednak dostrzega równocześnie niezwykle silne zagrożenie związane z przekroczeniem granic buntu i doprowadzeniu go do stwierdzenia, że Boga należy odrzucić. Wówczas to człowiek przywłaszcza sobie prawo bycia bogiem i narzucania swoich zasad światu, co prowadzi do aberracji i, ostatecznie, powstania zbrodniczych ideologii (Mordarski, 1999).

Wydaje się zresztą, że antropologia zbuntowana powstała na kanwie wojennych doświadczeń XX wieku. Camus bardzo wyraźnie przechodzi od indywidualnego absurdu, odczuwanego przez każdego człowieka osobno, do buntu jako poczucia niesprawiedliwości, wspólnego dla wszystkich ludzi. Widać to także w przesunięciu, jakie dokonało się w rozważaniach moralno-etycznych Camusa. Teoretycznie punkt wyjścia w obydwu kierunkach antropologicznych (absurdalnym i zbuntowanym) jest taki sam: życie ludzkie samo w sobie stanowi najwyższą wartość. Niemniej człowiek absurdalny powie „*moje życie*”, podczas gdy człowiek zbuntowany – „*każde życie*”. Na gruncie rozważań teoretycznych to przesunięcie symbolizowane jest przez przejście od problematyki samobójstwa jako największej ze zbrodni do zabójstwa jako największej zbrodni. Na gruncie bowiem antropologii absurdalnej uzasadnić można było ludobójstwa obu wojen światowych, podczas gdy na gruncie antropologii zbuntowanej stawały się one niedopuszczalne. Antropologia zbuntowana pozwalała stworzyć podwaliny socjologii, podczas gdy mocno pesymistyczna i nihilistyczna wizja absurdalna z góry negowała możliwość stworzenia jakiegokolwiek społeczeństwa opartego na wspólnych wartościach (Mordarski, 1999). Co jeszcze bardziej przerażające, zgoda na absurd staje się zgodą na postrzeganie samobójstwa jako jedyne logiczne wyjście. Człowiek zderzony z nierozumnym bezsensu świata widzi sens wyłącznie w ucieczce w śmierć. Tak oto samobójstwo nihilistyczne staje się jedynym logicznym wyjściem z pułapki egzystencji (Czerwiński, 2013).

7. Człowiek Camusa a Faust

Analizując antropologię zbuntowaną w kontekście całej twórczości Camusa, zadać należałoby pytanie, czy Camu, konstruując człowieka zbuntowanego, nie staje się ofiarą pułapki, jaką sam zastawił w antropologii absurda? Wszak próby ucieczki od porażającej rzeczywistości w stronę iluzji nadziei są naturalnym mechanizmem obrony człowieka absurda. Próba dorobienia sensu do istnienia – czy to poprzez zwrócenie się do Boga, czy też stworzenie nowych idei – była przecież przewidziana przez samego Camusa i nazwana ucieczką w kłamstwo (Mordarski, 1999). Wizja człowieka zbuntowanego może być zatem jedynie taką ucieczką człowieka absurda.

Równocześnie powstaje także inne pytanie: czy człowiek absurda ma szansę *nie* uciec w płoną nadzieję? Jeśliby potraktować istotę ludzką jako byt w ujęciu Arystotelesowskim, przyjąć by należało, że człowiek zawiera potencjalność rozumną i czynną, ale także w głębi – bierną i nierozumną (Kaczocha, 2008). Gdy wszystkie nasze świadome działania uznać można za pierwszą z nich, tak potrzebę poszukiwania sensu nawet w najbardziej bezsensownym świecie wypada uznać za tę drugą potencjalność, bierną, całkowicie spontaniczną. Być może próbujemy nieustannie szukać sensu, bo – jak sam Camus zauważył – „człowiek jest jedynym stworzeniem, które odmawia bycia tym, czym jest”. Chcemy być czymś więcej, dlatego nie zgadzamy się na absurd. Nasza świadomość istnienia nie pozwala nam na sprowadzenie istoty ludzkiej do bycia po prostu organizmem biologicznym, zwierzęciem.

Jeśli spojrzymy na antropologię zbuntowaną w perspektywie tego – jakże egzystencjalnego! – przekraczania ograniczeń ludzkiego jestestwa, wówczas jej wydźwięk staje się całkowicie inny. Wizja człowieka, jaki wyłania się z koncepcji buntu u Camusa, jest wizją człowieka heroicznego, tragicznego. Bunt w świecie bez Boga jest jedyną solidaryzującą siłą, która łączy poszczególnych ludzi. Buntować się to znaczy nie zgadzać się z zastanym porządkiem świata, nie milczeć, gdy w imię wyższych ideałów popełniane są zbrodnie. Buntować się to znaczy potwierdzać godność istoty ludzkiej, budować wspólnotę. Ta wspólnota jest równocześnie celem samego buntu, nadaje sens życiu ludzkiemu, jest niejako społeczeństwem opartym na miłości. Bunt w ujęciu Camusa tworzy, nie niszczy (Merton, 1996).

Chociaż wydaje się, że Camus od względnie optymistycznej wizji człowieka śródziemnomorskiego przeszedł do pesymistycznej wizji buntu w obliczu absurdu, to jednak właśnie ten ostatni etap twórczości wydaje się zawierać najwięcej nadziei. To wizja nowego, szczęśliwego społeczeństwa, opartego na współodczuwaniu własnej godności (Kossak, 1971). To także wizja człowieka biorącego *odpowiedzialność* (Picht, 1981). Jak bardzo odmienny to kierunek od indywidualistycznego podejścia egzystencjalizmu oraz hedonizmu Camusowego człowieka śródziemnomorskiego. Oto człowiek zbuntowany, w imię próby bycia człowiekiem, przekracza własne ograniczenia.

Człowiek zbuntowany to człowiek nieustannie poszukujący, dążący do stworzenia czegoś większego od siebie – czegoś, co przysłuży się całej ludzkości, w pewnym sensie doprowadzi do jej odnowy. Człowiek zbuntowany to człowiek dążący do wielkości. Przypomina w tym dążeniu współczesnego Fausta, dla którego rolę diabła przejmuje bunt sam w sobie. Równocześnie człowiek zbuntowany stanowi antytezę Fausta, ponieważ wielkość, o jakiej marzy, nie jest egoistyczna, ale wynika ze wspólnego rezerwuaru

ogólnoludzkich wartości. Wydaje się także, że pomiędzy Faustem a człowiekiem zbuntowanym zachodzi jeszcze jedna, być może najważniejsza, paralela: Faust ostatecznie zostaje zbawiony – nie za swoje liczne upadki, ale za nieustający trud i poszukiwanie prawdy (Goethe, 2007). Dla człowieka zbuntowanego również czeka „zbawienie”. Nie jest to jednak wyraz interwencji Boga czy choćby znak Jego obecności w świecie. Zbawienie człowieka zbuntowanego zasadza się w przekroczeniu samego siebie. Człowiek zbuntowany *jest* i jest czymś więcej niż tylko człowiekiem. I w tym sensie jest on zwieńczeniem Camusowskiej refleksji nad człowiekiem.

Bibliografia:

1. Czerwiński, M. (2013). Pola negacji i nihilizmu w literaturze nowoczesnej. W E. Starzyńska-Kościuszko, A. Kucner, i P. Wasyluk (Red.), *Festiwal Filozofii. Pesymizm, sceptycyzm, nihilizm, dekadentyzm – kultura wyczerpania?* T. V. Olsztyn: Wydawnictwo IF UWM.
2. Dąbrowski, M. (1996). *Dekadentyzm współczesny. Główne idee, motywy i postawy modernistyczne w polskiej i niemieckojęzycznej literaturze XX wieku*. Izabelin: Świat Literacki.
3. Goethe, J. W. (2007). *Faust* (K. Lipiński, Tłum.). Kraków: Miniatura.
4. Kaczocho, W. (2008). *Studia z filozofii XX wieku*. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
5. Kossak, J. (1971). *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*. Warszawa: Książka i Wiedza.
6. Merton, T. (1996). Terror i absurd: Przemoc i wyrzeczenie się przemocy (nonviolence) u Alberta Camusa. W R. Krempł (Tłum.), *Siedem esejów o Albercie Camus*. Bydgoszcz: Homini.
7. Mordarski, R. (1999). *Albert Camus. Między absurdem a solidarnością*. Bydgoszcz: WSP.
8. Parandowski, J. (1992). *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*. Londyn: Puls.
9. Picht, G. (1981). *Odwaga utopii* (K. Wolicki, K. Maurin, i K. Michalski, Tłum.). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
10. Spengler, O. (1926). *The Decline of the West* (C. F. Atkinson, Tłum.). Nowy Jork: Oxford University Press.

17. GRANICE PLAKATU

Kinga Ziemińska

Akademia Ignatianum w Krakowie

Wydział Filozoficzny

E-mail: ziembinskakinga@gmail.com

1. Wstęp

Tradycyjne granice dziedzin sztuki we współczesnym świecie coraz częściej się zacierają. Powstają nowe odnogi sztuki, których nie sposób jednoznacznie przypisać do żadnej z wcześniej ustalonych dziedzin, co wymusza albo tworzenie nowych dziedzin, albo przyjęcie, że mamy do czynienia ze sztukami interdyscyplinarnymi. Choć sytuacja ta dotyczy przede wszystkim nowych dziedzin sztuki, powstałych najczęściej dzięki pojawieniu się nowych możliwości technologicznych, to o interdyscyplinarności czy wręcz przekraczaniu granic sztuki można mówić także w przypadku starszych, bardziej tradycyjnych dziedzin sztuki. Doskonałymi przykładami mogą być tutaj fotografia, film, ale także – plakat. I to właśnie ten ostatni, mimo swej niepozornej i prostej formy, niezwykle skrzętnie wymyka się próbom jednoznacznego zdefiniowania.

2. Interdyscyplinarność plakatu

Plakat nie posiada jednej, homogenicznej definicji. Wynika to nie tylko z samej złożoności jego natury, ale także z wielości płaszczyzn, na jakich można go definiować. Najbardziej podstawową pozostaje jednak płaszczyzna sztuki, co pozwoli nam wstępnie osadzić plakat w konkretnej dziedzinie sztuki i da fundamenty pod dalsze rozważania.

Najbardziej ogólna definicja plakatu jako dzieła sztuki znajduje się w *Słowniku terminologicznym sztuk pięknych*:

plakat, artystyczny gatunek grafiki użytkowej, spełniający funkcje informacji, reklamy, propagandy i agitacji politycznej. Od końca XIX w. zastąpił on niemal całkowicie afisz i wykształcił własny charakter oparty na prawach psychologii i analizie procesów kojarzeniowych. Plakat cechuje oszczędność środków wyrazu plastycznego, dążność do umowności i metaforyki oraz intensywności układów kolorystycznych (Plakat, 2003).

W powyższej definicji uwagę zwraca kilka punktów, pokazujących, w jaką stronę rozwija się sztuka plakatu. Samo umieszczenie go w obszarze grafiki użytkowej definiuje nie tylko obszar sztuki, w którym poruszają się twórcy plakatu (sztuka wizualna), ale także zamierzony efekt artystyczny (użytkowość, pragmatyzm). Z kolei użytkowość plakatu oraz przekazywanie przez niego informacji poprzez uproszczone środki wyrazu plastycznego umiejscawiają plakat na styku z marketingiem, reklamą, ale także – propagandą i manipulacją; a zatem na pograniczu sztuki, psychologii i socjologii.

Mimo że powyższa definicja ze *Słownika...* pozwala bezsprzecznie zaliczyć plakat w poczet sztuki, pozostaje ona zbyt ogólna, aby w pełni oddać jego istotę jako dzieła sztuki. By tego dokonać, należy się dokładniej przyjrzeć plakatowi zarówno z perspektywy działań marketingowo-propagandowych, jak i jego umiejscowienia pośród innych sztuk wizualnych.

Jeśli chcemy analizować plakat pod kątem szeroko rozumianej propagandy, warto uwagę skupić na przemyśleniach Abrahama Molesa, który definiował plakat jako „obraz nieruchomy, nieprzenośny, służący zarówno reklamie, jak i celom propagandy” (Wojtasik, 1987). Tak ogólna definicja wymaga jednak uszczegółowienia, którego Moles dokonuje, stwierdzając, iż plakat to „barwny najczęściej obraz, dotyczący na ogół jednego tematu i opatrzoney tekstem, który nie w więcej niż w 10-20 słowach wyraża jeden jedyny argument”. Bardzo ważnym aspektem jest także kontekst, w jakim dochodzi do pierwszego zetknięcia się plakatu z projektowanym odbiorcą: „[plakat] przeznaczony jest do naklejania i wystawiania na widok przechodniów” (Wojtasik, 1987).

Powyższa definicja przedstawia plakat jako dzieło składające się z trzech podstawowych elementów: obrazu, barwy i przekazu słownego. Dodatkowo wypada zaznaczyć, że tylko pierwszy z tych trzech elementów – obraz – jest elementem koniecznym, którego dwa pozostałe elementy stanowią jedynie dopełnienie. Co więcej, obydwie wyżej przytoczone definicje (zarówno ta ze *Słownika...*, jak i autorstwa Molesa), stwierdzają, że obraz na plakacie jest najczęściej swego rodzaju symbolem lub znakiem, zawierającym uproszczony przekaz, możliwy do zrozumienia przez każdego człowieka. Kolejne wymaganie co do przekazu krystalizuje się niejako samo, ze względu na miejsce występowania plakatów. Z racji tego, że plakaty zajmują przestrzeń miejską, uliczną, ich przekaz musi być w stanie zwrócić uwagę przechodnia – a zatem być ekspresywny, zaszokować odbiorcę, który staje się mimowolnym widzem. To swoiste połączenie prostoty z „krzykliwością” zdaje się być najbardziej dystynktywną cechą plakatu, dzięki której zajmuje on swoją własną niszę wśród innych sztuk wizualnych. Tym bardziej stają się zatem interesujące tendencje w nowoczesnej sztuce, które dążą do zwiększenia artyzmu plakatów poprzez skomplikowanie ich przekazu – co osiąga się choćby przez wykorzystanie wieloznacznych symboli i znaków – a tym samym: zanegowania podstawowych funkcji plakatu.

Kolejnym niezwykle ciekawym aspektem definiowania plakatu jako dzieła sztuki jest próba określenia jego pozycji w relacji do pozycji innych sztuk wizualnych. Odrębność plakatu najbardziej widać przy próbie jego osadzenia w dziedzinie sztuki w stosunku do filmu czy kina. W tym bowiem przypadku najważniejszym kryterium różnicującym staje się czasowość dzieła sztuki:

Film potrzebował określonego, odizolowanego miejsca, aby zaistnieć, trwać, opowiadać, po czym zniknąć. W momencie, kiedy przestawał funkcjonować na białym ekranie, nie było [go] również w przestrzeni wizualnej rzeczywistości [...].

Plakat trwał niezmienny w przestrzeni rzeczywistych dialogów, obrazów, porywał na chwilę, zadziwiał pomysłem lub wyłącznie informował (Godowska, 2013).

Film z samej swej natury jest dziełem dynamicznym. Dynamika ta przejawia się zarówno w sposobie ekspresji, jak i w samym istnieniu dzieła sztuki w czasie. Z kolei plakat jest w pełni statyczny. W czasie nie zmienia się ani jego przekaz (pozostający nieustannie taki sam), ani jego istotowość; plakat nie „znika”, lecz w tej samej, niezminionej postaci, w tym samym miejscu „trwa”. Jawi się zatem jako „stabilne” dzieło sztuki, w przeciwieństwie do chwilowego, ulotnego filmu. Pod względem czasowości jest zatem plakat podobny do malarstwa, fotografii oraz pokrewnych im dziedzin sztuk wizualnych, a zatem – do rodziny

sztuk wizualnych, których zadaniem jest „faktografia”: uchwycenie konkretnego wycinka rzeczywistości, pewnej arbitralnie wybranej chwili lub zdarzenia, i „zamknięcie” go w określoną przez twórcę, niezmienną w czasie formę dzieła sztuki.

Jak już zostało to wyżej nadmienione, plakat upodobał się do fotografii także poprzez swój pierwotny, informacyjny charakter. Jego prymarnym zadaniem jest informowanie potencjalnego widza. Równocześnie należy zauważyć, że to nie sama informacja ma zmienić potencjalnego widza w rzeczywistego, a – środek ekspresji, który został użyty do przekazania tej informacji. Przechodzień stanowi bowiem specyficzny typ odbiorcy sztuki, którego próbuje się wyrwać z jego „naturalnego środowiska” (a zatem, najczęściej, rutynowej podróży przez przestrzeń miejską w celu wypełniania codziennych obowiązków) i skierować jego uwagę na dzieło sztuki. Niemniej uwaga ta jest bardzo ulotna, chwilowa – plakat ma tylko ułamek sekundy, by wybić się spośród otaczającej go przestrzeni miejskiej na tyle, by przypadkowy widz poświęcił mu więcej uwagi; co często i tak oznacza raptem kilka sekund. Dlatego też wrażenie, jakie plakat wywiera na swoim odbiorcy, musi być szybkie, ale równocześnie – wystarczająco silne. Jest w tym swego rodzaju paradoks: plakat sam w sobie – z racji swego użytkowego przeznaczenia – jest mocno statycznym dziełem sztuki, którego forma się nie zmienia. Równocześnie jednak jego wyraz artystyczny, wrażenie, jakie ma wywrzeć na widzu, jest niezwykle ulotne, chwilowe, osadzone w „tu i teraz”, niepozostawiające śladu w świadomości – dokładnie tak jak w filmie (Cook, 2008).

Ta dychotomiczna natura plakatu sprawia, że z jednej strony plakat zajmuje dość sporą przestrzeń w obszarze sztuk wizualnych, a z drugiej – nie da się go jednoznacznie w tym obszarze ulokować. Jeśliby brać pod uwagę charakter jego zwyczajowych treści, należałoby go przypisać do statycznych sztuk wizualnych, których nadrzędnym zadaniem jest rzetelne dokumentowanie rzeczywistości – a zatem do sztuk pokrewnych fotografii. Gdy jednak główną rolę przypisze się rodzaju ekspresji i temu, jak plakat oddziałuje na widza, przybliży się on do bardziej dynamicznych sztuk wizualnych, o efemerycznej, chwilowej ekspresji, uzależnionej od konkretnego „tu i teraz” – a zatem do sztuk pokrewnych filmowi. Można także spróbować umiejscowić plakat wśród sztuk wizualnych ze względu na wykorzystane środki wyrazu artystycznego. Ich podstawę stanowi obraz i barwa, co z kolei przybliży plakat do bardziej „tradycyjnych” dziedzin sztuk wizualnych – czyli m.in. malarstwa. Z drugiej strony ważnym elementem plakatu jest także słowo, które w zależności od przeznaczenia plakatu może stanowić samo w sobie kolejne, odrębne dzieło sztuki. To sprawia, że plakat przesuwają się wręcz na pogranicze sztuk wizualnych i literatury.

Warta uwagi jest także definicja plakatu zawarta w *Oksfordzkim ilustrowanym słowniku sztuki*:

plakat, grafika użytkowa powielana w dużej liczbie egzemplarzy i rozmieszczana w publicznych miejscach w celach informacyjnych i reklamowych (Norwich, 1994).

Definicja ta wprowadza jeszcze jeden, dotąd nieporuszony, a niezwykle ważny aspekt plakatu: masowość. Plakat niejako zrywa z wielowiekową tradycją wypracowaną przez starsze od siebie dziedziny sztuki wizualnej. Tym samym wpisuje się w poczet sztuki masowej, nowoczesnej – przystosowanej do jak najszerszego grona odbiorców. Rodzi to

daleko idące konsekwencje, które nie dotyczą wyłącznie sposobów wytwarzania tego rodzaju dzieł sztuki, ale także – sposobu jego odbioru.

Gdy rozpatruje się tradycyjne dzieła sztuki, rozpatruje się je najczęściej w kontekście konkretnego obiektu fizycznego, istniejącego w ściśle określonym miejscu i czasie. Obiekt ten urasta do miana „oryginału” – przedmiotu, który jako jedyny ma prawo nosić miano dzieła sztuki, nawet pomimo faktu, że istnieje wiele jego reprodukcji, często będących w lepszym stanie materialnym. Jak bardzo podniosła jest rola oryginału, świadczyć może już sam fakt, że język dyskusowania o sztuce dostosował się do jego istnienia i niemalże każdy dyskurs dotyczący tradycyjnego dzieła sztuki dotyczy w istocie oryginału. Ta perspektywa zmienia się jednakże w przypadku dzieł bardziej nowoczesnych, dla których pojęcie oryginału zdecydowanie osłabiło swoją pierwotną pozycję czy wręcz całkowicie ją straciło. Widoczne jest to także w przypadku plakatu, który bez wątpienia stanowi dość nowoczesną dziedzinę sztuki wizualnej, powstałą w 2. połowie XIX wieku (Norwich, 1994).

Jak już zostało to wcześniej wspomniane, w przypadku tradycyjnych dzieł sztuki jedynie oryginał ma prawo nosić miano „dzieła”, podczas gdy wszelkie reprodukcje są tylko wiernie naśladującymi go kopiami. Pomiędzy oryginałem i reprodukcją zachodzi relacja analogiczna do tej występującej pomiędzy mistrzem a imitującym go uczniem. Kopie stanowią wyłącznie „echo” konkretnego dzieła, jego swoistą manifestację, która została przeniesiona w inny kontekst. Sam oryginał jednak jest ściśle powiązany z konkretnym miejscem i czasem, dzięki czemu dzieło sztuki zdobywa kolejny wymiar – unikalną historię swego fizycznego nośnika. Historia ta staje się nieodłącznym elementem postrzegania samego dzieła sztuki, ostatecznie spajając samo dzieło z jego fizyczną formą. Dzięki temu spojeniu widz doskonale zdaje sobie sprawę, że przedrukowane w gazecie zdjęcie Mona Lisy jest tylko tym – zdjęciem, reprodukcją innego, konkretnego przedmiotu. Sama prawdziwa Mona Lisa znajduje się bowiem na ścianie muzeum w Luwrze i jest obrazem o ponad 500-letniej historii. Spójność dzieła sztuki z oryginałem nadaje całości autentyczności. Co więcej, istnieje wyraźna różnica we wrażeniu, jakie na nas wywiera reprodukcja, a jakie oryginał. Obcowanie z prawdziwą Moną Lisą sprawia, że odczuwa się specyficzną atmosferę – ściśle powiązaną z faktem fizycznego istnienia tego konkretnego obrazu w tym czasie i miejscu oraz faktem, że obcujemy z nim, by w pełni świadomie kontemplować dzieło sztuki. Ta specyficzna atmosfera stanowi aurę – świadomość autentyczności dzieła sztuki, jego unikatowości oraz dystansu, który jest konieczny, by być w stanie w pełni owo dzieło kontemplować (Benjamin, 1996).

Plakat jednak należy do dzieł sztuki masowej, a dla tych zjawiska autentyczności i aury zanikają, z powodu braku oryginału czy też raczej niemożności określenia, która z wielu kopii plakatu ten oryginał stanowi. Plakaty są bowiem reprodukowane na masową skalę i każdy z nich posiada tysiące identycznych lub łudząco podobnych kopii. Równocześnie trzeba zaznaczyć, że żadna z tych kopii nie jest w żaden sposób lepsza lub gorsza od pozostałych. Podczas, gdy o istotowości tradycyjnego dzieła sztuki w dużej mierze decyduje jego unikatowość, istotowość plakatu zasadza się na fakcie, że jest on produkowany w ilościach hurtowych, jest masowy. To przesunięcie sprawia, że plakat nie tylko traci swoją aurę oraz pierwotną autentyczność – on ich po prostu nie potrzebuje (Benjamin, 1996).

To, że istotowość plakatu opiera się na jego masowości, powoduje, że plakat w ogóle by nie zaistniał, gdyby nie zaistniała możliwość masowej reprodukcji – a zatem: odpowiednie

środki techniczne. Plakat może istnieć jako dzieło sztuki właśnie dlatego, że odrzuca tradycyjne przywiązanie do oryginału i jego unikatowości, ale także sam fakt istnienia tradycji. Żyjąc jako produkt techniki, jest niejako wyłączony z tradycji, stając się jedynie przedmiotem użytkowym. Brak aury sprawia, że ludzie, natrafiając na jedną z reprodukcji plakatu, nie kontemplują go, nie zastanawiają się nawet nad jego przynależnością do dziedziny sztuki, najczęściej także nawet nie zwracają uwagi na wywierane przez niego wrażenie estetyczne (mimo faktu, że przecież to właśnie ono sprawiło, że w ogóle na plakat zwrócili uwagę!). Dla przeciętnego widza plakat stanowi po prostu nośnik informacji, która tym się różni od „normalnej”, że została podana w sposób estetyczny (Benjamin, 1996).

Pochylając się nad masowością plakatu, nie sposób nie zauważyć, że istnieje także zupełnie inny jej aspekt, bez którego plakat co prawda mógłby istnieć, ale całkowicie utraciłby on swoją celowość. Przywoławszy raz jeszcze definicję plakatu ze *Słownika...* warto podkreślić, że określa on plakat jako formę grafiki użytkowej. Takie umiejscowienie plakatu sprawia, że prymarną rolę przypisuje się jego aspektowi użytkowemu (a zatem – przekazywaniu konkretnej informacji), podczas gdy sama estetyka staje się jedynie wartością dodaną – narzędziem mającym umożliwić spełnienie podstawowego celu istnienia konkretnego plakatu. Podczas, gdy Mona Lisa oddziałuje na nas swoją autentycznością i estetyką, plakat ma nas zaciekać i poinformować. Gdyby zatem plakat pozostawał w zgodzie z długoletnią tradycją sztuki, stałby się skrajnie nieefektywny.

Istnienie dzieła sztuki w jednym, unikalnym egzemplarzu paradoksalnie sprawia, że wszystkie jego praktyczne cechy samoistnie zanikają. Dobrym przykładem tego zjawiska mogą być *readymades* Marcela Duchampa, który przenosił przedmioty codziennego użytku na salę muzealną i powołując się na instytucję artysty, wzmocnioną poprzez „oficjalność” miejsca prezentacji, przeistaczał je w dzieła sztuki. Wówczas przedmioty te – całkowicie niezmienione – przestawały być przedmiotami, zostawały ograbione ze swojej istotowości. Krzesłu niejako odmawiano jego „krzesłowatości”, równocześnie stawiając je w jednym rzędzie z rzeźbami (Obalk, 2000). Bardzo łatwo wyobrazić sobie, że w przypadku plakatu zachodzi bardzo podobna sytuacja. Plakat wyjęty z przestrzeni miejskiej i przeniesiony do muzeum, gdzie byłby prezentowany jako konkretne, jednostkowe dzieło sztuki, odzyskałby swoją aurę i autentyczność, równocześnie tracąc swoją „plakatowość”.

Z masowością plakatu wiąże się także aspekt całkowicie oderwany od dziedziny sztuki, lecz silnie powiązany z postrzeganiem plakatu jako nośnika informacji: aspekt psychologiczno-socjologiczny. Już w definicji Molesa można było dostrzec, że plakat niemal od samego początku swojego istnienia był wykorzystywany jako element technik manipulacyjnych, propagandowych i marketingowych. Jego zadaniem miało być kształtowanie opinii publicznej. Nietrudno zatem zauważyć, że istnienie plakatu tylko w jednym, oryginalnym egzemplarzu nie odnosiłoby praktycznych skutków. Oddziaływałby on wyłącznie na bardzo wąski wycinek społeczeństwa, dodatkowo zawężony poprzez samo miejsce ekspozycji plakatu. Masowość plakatu stanowi kluczowy czynnik, powodujący, że jest on wykorzystywany nie tylko w celu dostarczenia informacji, ale także do kształtowania świadomości docelowych grup odbiorców lub do samego maksymalnego poszerzenia potencjalnego grona odbiorców. Z tego też powodu plakat stał się swoistą „szatą ideologiczną miasta” (Zieliński, 2009).

Możliwość budowania świadomości społecznej przekazywanej informacji poprzez masowość plakatu jest wspierana przez techniki mnemoniczne. „Narażanie” konkretnej osoby na kontakt z plakatem w wielu różnych miejscach sprawia, że jej umysł ma większą szansę zapamiętać większą liczbę szczegółów lub wręcz zakodować informację o samym fakcie istnienia relacji pomiędzy konkretną informacją a przekazem wizualno-słownym z plakatu. Dodatkowo ta technika może być wzmacniana nie tylko przez fakt, że dany plakat pojawi się w wielu miejscach, ale także, że w jednym konkretnym miejscu zostanie on zwielokrotniony, np. poprzez rozwieszenie kilkunastu takich samych plakatów obok siebie. Bardzo podobne metody stosuje się m.in. w reklamie telewizyjnej, gdzie dane reklamy lub całe bloki reklamowe są powtarzane kilkakrotnie w ciągu tego samego dnia.

Podsumowując, można przyjąć, że plakat to rodzaj grafiki użytkowej, składającej się z trzech elementów: obrazu, barwy i przekazu słownego; z których tylko pierwszy element jest konieczny. Plakat ponadto cechuje się masowością występowania, a jego nadrzędnym celem jest przekazanie konkretnej informacji. Wykorzystuje do tego element zaskoczenia, związany z wywołaniem silnego, acz chwilowego, wrażenia estetycznego. Warto przy tym zauważyć, że choć nie istnieje jedna, wspólna, narzucona forma prezentacji treści, można spróbować wydzielić kilka grup plakatów (np. plakaty teatralne, propagandowe, społeczne, filmowe, itp.), w obrębie których większość plakatów będzie przejawiać cechy wspólne (użyte środki wyrazu artystycznego, język przekazu słownego, układ graficzny, format itp.).

3. Relacje plakatu z innymi dziedzinami sztuki

Przynależność plakatu do sztuki użytkowej sprawia, że jego relacje z innymi dziedzinami sztuki rzadko opierają się na zasadzie partnerstwa. Najczęściej pomiędzy plakatem a innymi dziedzinami sztuki nawiązuje się relacja podrzędności: plakat stanowi sztukę towarzyszącą lub wręcz służebną wobec innej dziedziny sztuki. Sytuacja taka ma miejsce od samych początków istnienia plakatu, który pierwotnie był wykorzystywany przez teatry do prezentowania informacji na temat zbliżających się premier czy spektakli (Norwich, 1994).

Warto zauważyć, że w tej roli plakaty wyparły swego poprzednika – afisz. Był on formą druku informacyjnego, najczęściej całkowicie pozbawionego grafiki lub zawierającego grafikę w formie maksymalnie uproszczonej (np. proste formy geometryczne, logo instytucji itp.). Sprawiało to, że afisze były niemal całkowicie pozbawione możliwości wywierania wrażenia estetycznego na odbiorcy. Ich jedyny cel stanowiło przekazywanie informacji. To ograniczenie możliwości wpływu na odbiorcę sprawiło, że plakat bardzo szybko niemal całkowicie wyparł afisz, zajmując jego miejsce. Spowodowało to także zmianą relacji pomiędzy sztuką opisywaną a sztuką opisującą, gdyż ostatecznie pojawił się ów brakujący element artystycznej ekspresji. Ten właśnie szczegół wyznacza tak naprawdę granicę pomiędzy afiszem i plakatem (Afisz, 2003).

Fakt, że plakat wytworzył swoisty sposób przekazywania wrażenia estetycznego, sprawił, że stał się on nieodłącznym towarzyszem innych dziedzin sztuki, którym albo trudno byłoby zareklamować się w inny sposób (np. wydarzeniom kulturalnym, wystawom obrazów czy spektaklom teatralnym), albo wytworzyła się tradycja reklamowania ich przy pomocy plakatów – i to pomimo faktu, że sztuki te same posiadają środki mogące w pełni plakat

zastąpić (np. filmy). Warto w tym miejscu jeszcze raz przytoczyć cytaty z pracy Godowskiej *Portret, maska...*:

Film potrzebował określonego, odizolowanego miejsca, aby zaistnieć, trwać, opowiadać, po czym zniknąć. W momencie, kiedy przestawał funkcjonować na białym ekranie, nie było [go] również w przestrzeni wizualnej rzeczywistości [...].

Plakat trwał niezmienny w przestrzeni rzeczywistych dialogów, obrazów, porywał na chwilę, zadziwiał pomysłem lub wyłącznie informował (Godowska, 2013).

Zjawiska i dzieła sztuki reklamowane przez plakat są często dziełami o charakterze efemerycznym, istnieją tylko „tu i teraz” (jak to dzieje się w przypadku spektaklu teatralnego czy filmu). Plakat z kolei jest widzialnym znakiem, dowodem na to, że te ulotne dzieła i zjawiska faktycznie istnieją. Plakat jest stały i niezmienny, ma statyczną, fizyczną formę i w przeciwieństwie do spektaklu czy filmu – po prostu „jest”. Dzięki temu staje się także gwarantem rzeczywistości, potwierdzeniem, że dzieło, o którym informuje, istnieje lub zaistnieje w konkretnym miejscu i czasie (Szpor-Węglarska, 1997).

Oznacza to jednak, że plakat najczęściej nie funkcjonuje w oderwaniu od innego dzieła sztuki czy zjawiska, któremu towarzyszy. Pozostaje natomiast w relacji zależności, bez prawa do samodzielności jako dzieło sztuki – co najdobitniej widać w przypadku plakatu propagandowego. Jest to jednak przełamywane przez samą naturę plakatu jako nośnika informacji wzbogaconej przez efekt estetyczny (Szpor-Węglarska, 1997) oraz fakt, że informacja na plakacie często jest przekazywana za pośrednictwem prostego systemu kontrastu czy wywoływania skojarzeń (Kunce, 2012).

4. Plakat a technologia

Choć plakat należy do bardziej współczesnych dziedzin sztuk wizualnych, to podlegał ewolucji na przestrzeni całego okresu swojego istnienia. Zmiany w jego obrębie można podzielić na dwie podstawowe grupy: te związane ze środkami wyrazu artystycznego oraz te związane z rozwojem technologii. Pierwsza z tych grup zmian jest odpowiedzią na tendencje i ruchy występujące w samej sztuce, podczas gdy druga – na udoskonalanie technik produkcji i dystrybucji plakatów.

Nie da się nie zauważyć, że postęp technologiczny od początków istnienia plakatu (a zatem 2. połowy XIX wieku) zdecydowanie przyspieszył. Najbardziej podstawową zmianą jest pojawienie się o wiele tańszych i efektywniejszych sposobów reprodukcji plakatów. To pozwala produkować ich więcej, w krótszym czasie i za mniejszą cenę. A to oznacza, że plakatów jest relatywnie więcej niż dawniej. Niemniej najważniejsze zmiany, jakie przynosi technologia w kontekście plakatu, są związane ze sposobem interakcji widzów z plakatami oraz tym, jak obecne plakaty mogą być tworzone.

W przypadku tradycyjnych dzieł sztuki nie istnieje pojęcie interaktywności. Widz jest ograniczony wyłącznie do kontemplacji i analizy. Z Moną Lisą nie da się wejść w żadną sensowną interakcję; jest to wręcz zabronione przez instytucję muzeum. W przypadku jednak dzieł nowoczesnych coraz częściej następuje swoiste przesunięcie od biernego widza dzieła sztuki do jego użytkownika. Nowe formy interdyscyplinarnych sztuk, do których zaliczyć można m.in. gry komputerowe – jako połączenie sztuk akustycznych, wizualnych i literatury

– pozwalają użytkownikowi wpływać na swój kształt, decydować o tym, jaką ostatecznie formę przybierze dzieło sztuki. Choć w przypadku plakatu ewolucja widza w użytkownika nie doszła jeszcze tak daleko, dostrzec można pierwsze tego symptomy. W nowych plakatach często bowiem zaciera się granica pomiędzy światem rzeczywistym i wirtualnym.

Nowoczesne plakaty coraz częściej wykorzystują nowe technologie, by nakłonić użytkowników do konkretnych działań. W swej najprostszej formie mogą one zawierać kody QR, które zawierają informacje, jakie plakat chce przekazać. By do takich informacji użytkownik mógł dotrzeć, musi wykorzystać swoje urządzenie mobilne, aby kod QR zeskanować, co wykona na urządzeniu odpowiednią akcję, np. otworzy stronę internetową wybranego spektaklu. Z jednej strony umożliwia to dalsze zredukowanie i uproszczenie przekazu wizualnego plakatu, z drugiej zaś – mobilizuje dotąd biernego widza, nakłaniając go do wejścia z plakatem w podstawową interakcję (Kan, Teng i Chen, 2011).

Kody QR stanowią jednak wyłącznie najbardziej podstawową formę tzw. *zmiksowanej rzeczywistości* (ang. *mixed reality*), na którą składają się dwa podstawowe typy: rozszerzona rzeczywistość (ang. *Augmented Reality*; AR) oraz wirtualna rzeczywistość (ang. *Virtual Reality*; VR). Podczas gdy drugi z wyżej wymienionych typów rzeczywistości niemal nie istnieje w przypadku plakatów, tak AR jest coraz częściej spotykane. Jest to zmieszanie realnej rzeczywistości z dodatkowymi informacjami i możliwościami interakcji, nakładanymi najczęściej na obraz, jaki widzi użytkownik. Nie jest to zatem modyfikacja samej rzeczywistości, ale filtr percepcyjny przyłożony do niej. AR realizowane jest najczęściej w formie poręcznego urządzenia (np. okularów) lub aplikacji na smartphone'a. W swojej najprostszej postaci polega na wyświetlaniu dodatkowych informacji dotyczących obiektu, na który użytkownik właśnie spogląda lub skierował obiektyw aparatu (Bonnet, Ducher i Kubiak, 2014).

Nietrudno sobie wyobrazić plakat wykorzystujący zalety takiej technologii. Podczas gdy prosty kod QR zezwala jedynie na podstawową interakcję z użytkownikiem – i to dość jednostronną, bo plakat nie za bardzo ma możliwość odpowiedzi na akcję wykonaną przez użytkownika – bardziej zaawansowane formy AR ograniczone są w dużej mierze wyłącznie przez wyobraźnię twórców i dostępny budżet. Dzięki tej technologii możliwe jest przygotowanie plakatu, który po obejrzeniu go w odpowiedniej aplikacji na smartphone'a, wyświetli możliwość odtworzenia sceny z reklamowanego spektaklu lub pozwoli użytkownikowi od razu zapoznać się z opiniami znajomych o konkretnym wydarzeniu kulturalnym. Tę wizję można posunąć jeszcze dalej i wyobrazić sobie połączenie technologii AR z technologią sztucznej inteligencji, co pozwoliłoby stworzyć plakat, który będzie można np. dopytać, w którym dokładnie teatrze spektakl się odbywa. Takie połączenie sztuki i technologii sprawia, że forma ekspresji plakatu przestaje być statyczna, a staje się nawet nie tyle dynamiczna, co – indywidualna, różna dla każdego użytkownika, który wchodzi z plakatem w interakcję.

5. Wnioski

Plakat składa się z trzech podstawowych elementów: obrazu, barwy i przekazu słownego. Samo ich połączenie sprawia, że plakat lokuje się na styku nie tylko różnych dziedzin sztuki wizualnej, ale także sztuk wizualnych i literatury. Równocześnie brak precyzyjnego określenia zestawu akceptowalnych środków wyrazu artystycznego dodatkowo

rozszerza spektrum przynależności plakatu do konkretnej dziedziny sztuki. Plakat staje się tym samym reprezentantem interdyscyplinarnych kierunków sztuki.

Równocześnie masowość plakatu i jego brak przywiązania do oryginału sprawiają, że na pierwsze miejsce wysuwają się faktograficzne i społeczno-psychologiczne funkcje plakatu. Jest on niezwykle efektywnym nośnikiem informacji, której przekaz zostaje wzmocniony poprzez zastosowane środki wyrazu artystycznego. To sprawia, że plakat staje się sztuką towarzyszącą innym sztukom – jako gwarant ich prawdziwości czy po prostu reklama – ale także sposobem kolportażu ideologii. W tym zakresie plakat staje się grafiką użytkową lub wręcz nośnikiem informacji, którego funkcja artystyczna staje się w pełni służebna w stosunku do funkcji informacyjnej. Plakat zatem nie musi być nawet postrzegany jako interdyscyplinarny kierunek sztuki, ale jako artystyczna forma faktografii czy działań reklamowych i propagandowych. Położenie nacisku na użytkowy charakter plakatu odbiera mu bowiem sporo z charakteru dzieła sztuki.

Z kolei mariaż plakatu z nowoczesną technologią wprowadza dodatkowe zamieszanie w już i tak niejasną klasyfikację plakatu, przesuwając go jeszcze bardziej ze strony sztuki w stronę rozwiązań interaktywnych, niezwykle trudnych do przypisania do konkretnej kategorii. Plakaty prezentujące zmiksowaną rzeczywistość czy wykorzystujące kody QR nie mają już bowiem widzów, ale użytkowników. Warto zatem zapytać, czy sztuka, która nie służy do kontemplacji, wciąż pozostaje sztuką?

Jak widać, plakat – mimo swej niezwykle prostej formy – jest dziedziną sztuki, której nie sposób jednoznacznie zaklasyfikować czy wręcz stwierdzić jej przynależności do samej sztuki. To jedynie pokazuje, jak skomplikowanym i złożonym jest problem dzieła sztuki. Być może jednak jest całkowicie odwrotnie i problem ten jest niezwykle prosty i dający się zamknąć w słowach wypowiedzianych kiedyś przez Donalda Judda: „Jeżeli ktoś nazywa coś sztuką, jest to sztuką” (Kosuth, 2002).

Bibliografia:

1. Afisz. (2003). W: K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach i A. Manteuffel-Szarota (red.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* (str. 3). Warszawa: PWN.
2. Benjamin, W. (1996). *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. W: W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. J. Sikorski (tłum.), (str. 201-239). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
3. Bonnet, P., Ducher, P. i Kubiak, A. (2014). A brief Introduction to Augmented Reality. W: M. Koelle, P. Lindemann, T. Stockinger i M. Kranz (red.), *Human-Computer Interaction with Augmented Reality* (str. 5-6). Passau: Universität Passau.
4. Cook, R. W. (2008). Foreword. W B. J. Purves, *Stop Motion. Passion, Process and Performance* (str. XIII-XIV). Oxford: Focal Press.
5. Godowska, S. (2013). *Portret, maska w polskim plakacie filmowym*. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku.
6. Kan, T.-W., Teng, C.-H. i Chen, M. Y. (2011). QR Code Based Augmented Reality Applications. W B. Furht (red.), *Handbook of Augmented Reality* (str. 339-354). Floryda: Springer.

7. Kosuth, J. (2002). Art after Philosophy. W C. Harrison i P. Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. K. Ziemińska (tłum.), (str. 840-850). Hoboken: Blackwell.
8. Kunce, P. (2012). Successors. *Jan Matejko Academy of Fine Arts in Cracow News* (1), str. 129.
9. Norwich, J. J. (1994). Plakat. W: J. J. Norwich (red.), *Oksfordzka ilustrowana encyklopedia sztuki* (str. 377). Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
10. Plakat. (2003). W: K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach i A. Manteuffel-Szarota (red.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* (str. 317). Warszawa: PWN.
11. Szpor-Węglarska, A. (1997). Sztuki przyjazne – plakat i film. W: K. Dydo, *Polski plakat filmowy. 100-lecie kina w Polsce 1896-1996* (str. 13-17). Kraków: Galeria Plakatu.
12. Wojtasik, L. (1987). *Propaganda wizualna*. Warszawa: Książka i Wiedza.
13. Zieliński, F. (2009). Plakat polski w pierwszej połowie XX wieku. W P. Rudziński (red.). Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Wykaz stron internetowych:

14. Obalk, H. (2000), https://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/obalk.html. (*The Unfindable Readymade*, 02.05.2020).

18. ALKOHOLIZM, BIUROKRACJA, BUMELANCTWO – WEWNĘTRZNI WROGOWIE SOCJALIZMU PRZEDSTAWIENI NA PLAKATACH PROPAGANDOWYCH

Kinga Ziemińska

Akademia Ignatianum w Krakowie

Wydział Filozoficzny

E-mail: ziembinskakinga@gmail.com

1. Wstęp

Propaganda w PRL-u stanowiła jeden z podstawowych mechanizmów funkcjonowania układu polityczno-społecznego socjalizmu. Używanie manipulacji w celu krzewienia ideologii komunistycznej pozwalało podtrzymywać opresyjny system. W niniejszym artykule skupiono się na wąskim wycinku mechanizmu propagandy socjalistycznej, jakim była propaganda wizualna przy użyciu plakatu. Artykuł skupia się na przedstawieniu plakatów dotyczących trzech zjawisk (alkoholizm, biurokracja i bumelanctwo), które były uważane przez PRL za wrogów i przeciwko którym prowadzono liczne działania systemowe.

2. Postać wroga i jego rola w propagandzie PRL-u

Figura retoryczna wroga stanowiła integralny i niezbędny element efektywnego funkcjonowania propagandy socjalistycznej. Wróg stanowił uosobienie wszystkich negatywnych cech, które komunizm uważał za złe: imperializmu, zniewolenia, podstępności, wyzysku, nacjonalizmu, konserwatyzmu, przemocy itp. Zagrożenie ze strony wroga nigdy nie było wyraźnie zarysowane, ale było mgliste i niedookreślone. Miało jednak nieść ze sobą zagrożenie destabilizacji kraju i społeczeństwa. Tak stworzona koncepcja wroga sankcjonowała działania militarno-polityczne podejmowane przez państwo. Niedookreśloność oraz wyolbrzymienie zagrożenia dodatkowo wzmacniało strach i czujność społeczeństwa, skłaniając równocześnie do podejrzliwości względem innych osób i aktywnego szukania zdrajców oraz szpiegów. Donosicielstwo było promowane, co prowadziło do skrajnych przypadków, w których dzieci donosiły na swoich rodziców. By utrzymać taką paranoiczną atmosferę, często informowano o kolejnych sukcesach państw socjalistycznych, takich jak nowe zdobycze technologiczne i rzekome liczne udaremnione działania wywrotowe wroga (Studzińska, 2014).

Socjalizm skonstruował wiele figur wroga. Do jednych z najczęściej potępianych zaliczyć należy: kułaków, brakorobów, imperialistyczny Zachód, stonkę ziemniaczaną (zrzucana mieć była przez amerykańskie samoloty), osoby niepasujące do oficjalnej doktryny politycznej PRL-u, ale także nałogi czy zjawiska naturalne i pogodowe (Studzińska, 2014). Ze wszystkimi tymi zagrożeniami należało walczyć i tę walkę miało podejmować całe społeczeństwo:

Tysiące, dziesiątki tysięcy naszych aktywistów robotniczych i chłopskich, twardych i nieustępliwych, hartuje się w tej walce. Na wsi z pełnym poczuciem swojej misji, z całym żarem poczucia swojej słuszności przekonywują oni opornych, przeciągają na swoją stronę chwiejnych, apelują do duszy chłopa – człowieka pracy przeciwko drugiej jego duszy – duszy

posiadacza. Dosięgnijcie waszą ostrą bronią kułaka i spekulanta, szpiega i dywersanta, amerykańskiego podżegacza i neohitlerowca. Odsłońcie zawiły mechanizm kułackiej postawy, kułackiego wyzysku, jego perfidne zasłanianie się chłopem mało i średniorolnym (Studzińska, 2014, s. 228).

Ten schemat walki z wrogiem, wypracowany przez propagandę socjalistyczną, jest wyraźnie widoczny w sztuce i innych metodach propagandy wizualnej PRL-u, w tym w plakacie.

3. Alkoholizm

Na potrzeby oficjalnego obiegu dokonywano rozróżnienia pomiędzy zjawiskami pijaństwa a alkoholizmu. Pijaństwo definiowano jako nadmierne, częste picie, podczas gdy alkoholizm oznaczał stan chorobowy wymagający leczenia. Równocześnie należy zauważyć, że – bez względu na użycie w/w terminów – Polacy stanowili jeden z najbardziej rozpiętych narodów na świecie. Statystyki z końca lat 70-tych wskazują, że ok. 5 mln osób nadużywało alkoholu, z czego 900 tys. robiło to nałogowo. Najbardziej dotknięty tym problemem był tzw. miejski proletariatus – robotnicy zatrudnieni w dużych fabrykach w nowopowstałych ośrodkach miejskich – oraz robotnicy wiejscy pracujący w Państwowych Gospodarstwach Rolnych (Kosiński, 2008).

Propaganda PRL-u forsowała interpretację, jakoby alkoholizm miał być pozostałością po dawnym ustroju kapitalistycznym. Wskazywała na to m.in. ekspertyza Ministerstwa Sprawiedliwości z grudnia 1950 roku. Odwoływano się także do nauk Marksa, Engelsa i Lenina, utożsamiających alkoholizm z nieszczęściem klasy robotniczej i narzędziem kapitalistów służącym do maksymalizacji zysków (Kosiński, 2008). Przykładem ówczesnego stosunku władz komunistycznych do problemu pijaństwa może być wypowiedź Arwida Hansena, podsumowująca obrady Społecznego Komitetu Przeciwalkoholowego z 1951:

Alkoholizm jest na rękę imperialistom i wszystkim wrogom naszych osiągnięć. Alkohol to zasadniczy wróg naszych planów produkcyjnych, alkoholizm to zasadnicza przyczyna biologicznego wyniszczenia się klasy robotniczej. Alkoholizm to główna przyczyna, której używał faszyzm, a dziś używa kapitalizm dla wyniszczenia kręgosłupa świadomości klasowej i solidarności proletariackiej klasy robotniczej. Alkoholizm to obok jadowitej propagandy rozmaitych Głosów Ameryki i Ośrodków Informacyjnych zasadnicza trucizna, zatruwająca mózg i ciało naszej młodzieży (Kosiński, 2008, s. 254).

W podobnym, choć zdecydowanie ostrzejszym, tonie wypowiadał się Bolesław Bierut w czasie VII Plenum KC PZPR w 1952 roku, nazywając pijanych szkodnikami sprzymierzonymi z wrogiem klasowym. Alkohol uważano także za część działań obcych wywiadów, czego przykładem może być m.in. wypowiedź posłanki Doroty Kuszyńskiej z 1951 roku:

Ludzie zdradzają swoje warsztaty pracy, informując po pijanemu, jaka jest produkcja, maszyny, co się w tej chwili w ich zakładach dzieje. [...] Zapamiętajcie sobie, Towarzysze, że często ludzie padają ofiarą nieprzejednanego wroga, obcego wywiadu, bo się zaczęła znajomość w takiej czy innej formie przy kieliszku (Kosiński, 2008, s. 256).

W późniejszych latach, za rządów Wojciecha Jaruzelskiego, walka z alkoholizmem stała się częścią nurtu odnowy moralnej. Osobą odpowiedzialną za nią stał się generał Józef Baryła, twierdzący, że walka z alkoholizmem to walka klasowa, a sam nałóg miał zaniknąć dzięki staraniom socjalizmu, który zdołał już zlikwidować takie patologie, jak bezrobocie czy beznadziejność egzystencji (Kosiński, 2008).

Powstało wiele form walki z alkoholizmem. Wśród nich znajdowały się m.in. tzw. tablice pijaków. Pojawiły się w roku 1950 i zostały zainicjowane przez Społeczny Komitet Przeciwalkoholowy (SKP). Stanowić miały opozycję do zdjęć przodowników pracy, zawierając zdjęcia pijanych pracowników danego zakładu. Osobom, które uwieczniono na zdjęciach, grożono, że jeśli nie uwolnią się od nałogu, zdjęcia zostaną upublicznione. Inną forą piętnowania pijanych były budki w kształcie butelki wódki, w których pracownikom przyłapanym na pijaństwie wypłacano pensje. Budki takie funkcjonowały w województwie kieleckim. W późniejszym czasie napiętnowanie pijących przez zakładowy radiowęzeł stopniowo wypierało tablice pijaków. Poślednią rolę odgrywały także sądy społeczne, stosujące „środki wychowawcze” w ramach kar. Sądy te jednak nie były skuteczne i nie cieszyły się autorytetem społecznym (Kosiński, 2008).

Najbardziej skutecznym środkiem walki z alkoholizmem okazały się jednak ustawy antyalkoholowe. Uchwalono łącznie trzy takie ustawy wraz z kilkudziesięcioma regulacjami szczegółowymi. Równolegle powołano do życia rządowe programy przeciwdziałania pijaństwu. Do roku 1956 obowiązywały przepisy z 1931 roku, zabraniające sprzedaży alkoholu w obrębie 100 metrów od kościołów, cmentarzy, szkół oraz zakładów pracy zatrudniających więcej niż 50 pracowników. Pierwszą powojenną ustawę przeciwalkoholową przyjęto 27 kwietnia 1956 roku. Wśród jej zapisów znalazło się m.in. ograniczenie sprzedaży alkoholu powyżej 18% w soboty, dni wypłat i dni ustawowo wolne, zakaz sprzedaży alkoholu w domach kultury, świetlicach, hotelach robotniczych, lokalach sportowych i miejscach pracy oraz przymus odwyku dla nałogowych alkoholików, którzy byli niebezpieczni dla otoczenia (Kosiński, 2008).

Do przeciwdziałaniu alkoholizmowi zaprzęgnięto także wiele organizacji i instytucji państwowych, w tym Milicję Obywatelską, Prokuraturę Generalną, Komisję Specjalną do Walki z Nadużyciami i Szkodnictwem Gospodarczym, Państwową Inspekcję Handlową, Centralną Komisję do Walki ze Spekulacją, Inspekcję Robotniczo-Chłopską czy Komisję Prawa i Praworządności KC PZPR. Z ramienia rządu problemem ponadto zajmowały się: Stała Komisja Rady Ministrów ds. Walki z Alkoholizmem oraz ministerstwa: Spraw Wewnętrznych, Handlu Wewnętrznego, Zdrowia i Opieki Społecznej, Pracy i Polityki Społecznej, Oświaty. Do akcji włączyły się także organizacje niezależne, takie jak: SKP, Towarzystwo Trzeźwości Kierowców, Towarzystwo Przyjaciół Dzieci, Polski Czerwony Krzyż czy Liga Kobiet. W 1962 roku Stworzono także stowarzyszenie wzorowane na Ruchu Anonimowych Alkoholików, pozostawało ono jednak pod pełną kontrolą państwa. Również katolickie ruchy antyalkoholowe włączyły się do programu walki z alkoholizmem. Były to

m.in. Katolicki Związek Abstynentów, Polski Związek Księży Abstynentów, Związek Bractw Wstrzemięźliwości czy Polska Liga Przeciwalkoholowa. Odczytywano także listy duszpasterskie nawołujące do wstrzemięźliwości od spożywania alkoholu. Niemniej zmiany prawne w roku 1949 zmusiły Kościół do zakończenia działalności stowarzyszeń przykościelnych. To sprawiło, że Kościół ograniczył działalność antyalkoholową do apeli o abstynencję wygłaszanych w trakcie homilii i publikowanych w prasie katolickiej, m.in. na łamach „Tygodnika Powszechnego”, „Gościa Niedzielnego” czy „Niedzieli”. Dopiero po roku 1975 udało się nawiązać pewną formę współpracy pomiędzy rządem a Kościołem w celu wspólnej walki z alkoholizmem (Kosiński, 2008).

Pomimo tych wyteżonych wysiłków rządu, zmierzających do ukrócenia pijaństwa, zauważyć należy, że produkcja alkoholu stanowiła ważną część państwowego planu gospodarczego. Większość tej produkcji realizowały monopole: Państwowy Monopol Spirytusowy (utworzony w 1944 roku) oraz Państwowe Zjednoczenie Przemysłu Winiarsko-Octowego wraz z Państwowym Zjednoczeniem Przemysłu Piwowarsko-Słodowniczego (utworzone na mocy ustawy z 1946 roku). Doszło także do nacjonalizacji wszelkich prywatnych gorzelni. Według Centralnego Urzędu Planowania, żeby przemysł alkoholowy przynosił zyski, przeciętny Polak powinien wypijać co najmniej 1,5 litra alkoholu rocznie. To prowadziło do paradoksalnej sytuacji, w której w dyskursie publicznych konkurowały ze sobą dwa wykluczające się przekazy propagandowe: obwieszczenie sukcesów w realizacji planu produkcji alkoholu oraz obwieszczenie sukcesów w walce z alkoholizmem. Do sprawiło, że w czasach stalinowskich walka z alkoholizmem została ograniczona głównie do akcji propagandowych, na które składały się pogadanki, broszury i plakaty.



Plakat 9

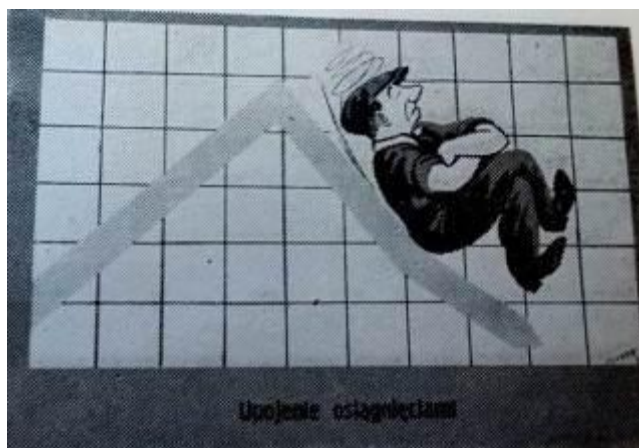
Sporo plakatów wpisujących się w nurt walki z alkoholizmem wskazuje na jego negatywny wpływ na wykonywaną pracę. Jednym z nich jest plakat nieznanego autora z 1952 roku (plakat 1). Pole obrazowe jest podzielone na dwie części, lewą i prawą. W lewej znajduje się mężczyzna pijący alkohol i palący papierosa. Na pierwszym planie stoi butelka z etykietą „Wódka czysta 45%”. Pod rysunkiem znajduje się napis: „Wczoraj pół litra gorzały...”. W prawej części plakatu znajduje się ten sam mężczyzna w miejscu pracy. Widać jego zmęczenie i brak skupienia nad wykonywaną pracą. Nad jego stanowiskiem wisi tabliczka informująca, że udało mu się wykonać dzisiaj tylko 45% normy, podczas gdy

tabliczki nad innymi stanowiskami wskazują odpowiednio 103% i 117% normy. Pod rysunkiem umieszczono napis: „...dzisiaj pół normy nie całe”. Plakat jest realistyczny, poruszający tematykę społeczną. Warstwa informacyjna komunikatu propagandowego zaznacza negatywny wpływ alkoholu na efektywność pracy, natomiast warstwa apelu nawołuje do wstrzeźliwości od alkoholu.



Plakat 10

Plakat Tadeusza Ulatowskiego „Kula u nogi” (plakat 2) z 1952 ma podobną wymowę i przedstawia urobisko na kopalni. Zamiast ścieżki znajduje się w nim ramię wykresu, na którym stoi górnik wydobywający węgiel. Inny górnik uwieszony jest u jego nogi, tym samym utrudniając mu pracę. Pod rysunkiem znajduje się napis „Kula u nogi”. Plakat ma wymiar symboliczny, przedstawiając związek frazeologiczny „być kulą u nogi” w sposób dosłowny. Przedstawiony pijący górnik jest symbolem spowalniania gospodarki i produkcji przez pijaństwo.



Plakat 11

W tym samym tonie utrzymany jest plakat Jerzego Flisaka „Upojenie osiągnięciami” (plakat 3) z 1953 roku. Przedstawia wykres, początkowo o trendzie wzrastającym, który, po przekroczeniu pewnego pułapu, nagle się załamuje i następuje spadek. Po opadającym ramieniu wykresu zjeżdża pijany pracownik. Stan upojenia alkoholowego jest zaznaczony

przy pomocy „sprężynki” nad jego głową. Pozycja ciała pracownika oraz jego zamknięte oczy wskazują, że śpi. Ręce i nogi postaci są skrzyżowane. Mężczyzna jest ubrany w roboczy strój i kaszkiet. Pod rysunkiem znajduje się podpis: „Upojenie osiągnięciami”.



Plakat 12

Na plakacie nieznanego autora (plakat 4) z 1953 roku pokazano mężczyznę, który nonszalancko siedzi na krześle przy stole, paląc papierosa. Przed nim stoją dwie butelki alkoholu oraz napełniony kieliszek. Pod stołem leżą dwie puste butelki. Pod rysunkiem znajduje się wypowiedź jego bohatera: „...człowiek nie wie, co się z tymi pieniędzmi”. Mężczyzna ma niezdrowo czerwoną twarz oraz dłonie i ubrany jest w czarno-bury strój roboczy i kaszkiet. Plakat porusza tematykę społeczno-ekonomiczną i informuje odbiorców, że pijaństwo jest przyczyną niegospodarności, a uzależnienie prowadzi do nieprawidłowego gospodarowania pieniędzmi.



Plakat 13

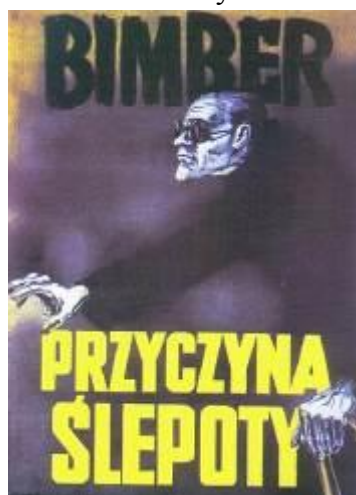
Plakat Zbigniewa Piotrkowskiego „Jak długo będziesz za niego pracował?” (plakat 5) z 1956 roku przedstawia dwóch mężczyzn. Jeden z nich niesie gruby, metalowy słup, podczas gdy drugi leży na tym słupie i trzyma butelkę w ręce. Obaj mężczyźni ubrani są w stroje

robocze. Warstwa opinii komunikatu propagandowego plakatu zawiera krytykę pijących w pracy, natomiast warstwa apelu nawołuje, by nie pobłażać kolegom-alkoholikom w pracy.



Plakat 14

Istnieje także grupa plakatów poświęcona negatywnego wpływowi alkoholu na zdrowie. Do tej grupy należy plakat Bronisława Wojciecha Linkego „Patrz, oto skutki pijaństwa” (plakat 6) z 1949 roku. Plakat przedstawia pijaka na biało-zielonym tle. Postać znajduje się z prawej strony plakatu, obok tytułowego napisu. Jej włosy są zmierzwione, mężczyzna ma niechlujny zarost i zapuchnięte oczy. Jego ubiór jest podarty i brudny, a zamiast guzików ubranie jest spięte agrafką. Postać wygląda jak żebrak. Mężczyzna wyciąga przed siebie prawą dłoń, oczekując na datkę, w lewej dłoni trzyma czapkę. Wygląd pijaka sugeruje, że cierpi na chorobę alkoholową i stracił panowanie nad swoim życiem. Plakat jest informacyjny, z komunikatem tekstowym skierowanym bezpośrednio do odbiorcy.



Plakat 15

Kolejny plakat antyalkoholowy (plakat 7) ma ciemną kolorystykę i przedstawia mężczyznę w ciemnych okularach, który opiera się na lasce. Drugą ręką, wyciągniętą przed siebie, bada otoczenie. Postać ma skórę o niezdrowej, bladoniebieskiej barwie. Jej zachowanie oraz ubiór wskazują na to, że jest niewidoma. Napis na plakacie brzmi: „Bimber

przyczyną ślepoty”. Plakat pokazuje negatywny wpływ alkoholu na zdrowie i pełni funkcję prewencyjną, mającą wywołać strach przed chorobą i tym samym nakłonić do wstrzemięźliwości w spożywaniu alkoholu.



Plakat 16

Inny plakat, autorstwa Henryka Chmielewskiego (plakat 8), z 1955 roku, przedstawia otwartą głowę mężczyzny, który trzyma w ustach papierosa. Do środka głowy wlewany jest alkohol. Wyraz twarzy mężczyzny sugeruje, że jest on nieobecny i znajduje się w błogim nastroju. Plakat ma wymiar symboliczny, pokazuje, że alkohol jest w stanie przejąć kontrolę nad umysłem człowieka.



Plakat 17

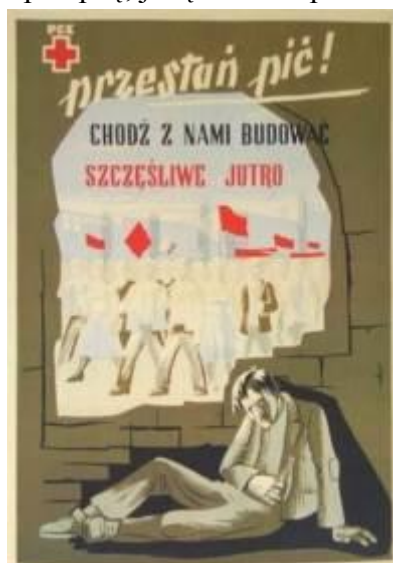
Kolejny plakat (plakat 9) został stworzony dla Towarzystwa Trzeźwych Transportowców (TTT). Przedstawia rękę trzymającą hamulec bezpieczeństwa z zerwaną plombą. Na hamulcu zamieszczony został napis „Ani kropli alkoholu! Zagrażasz innym i sobie”. Nad rysunkiem znajduje się logo TTT. Plakat przestrzega przed możliwością

spowodowania wypadków w pracy przez osoby będące pod wpływem alkoholu, a które to wypadki stanowią bezpośrednie zagrożenie dla zdrowia i życia.



Plakat 18

Plakaty antyalkoholowe poruszają także tematykę społeczną. Przykładem takiego plakatu może być plakat Stefana Wielgusa „Głowa rodziny” (plakat 10) z 1955 roku. Na plakacie ukazano mężczyznę pochylającego się nad kieliszkiem. Jego twarz wyraża smutek. We wnętrzu kieliszka znajduje się rodzina mężczyzny – żona i dwójka dzieci. Plakat ma wymiar symboliczny: osoba, która winna być głową i podporą całej rodziny, nie jest w stanie realizować swojej roli ze względu na swoją chorobę. Zamknięcie rodziny w kieliszku symbolizuje również osaczenie i pułapkę, jaką stanowi problem alkoholowy członka rodziny.



Plakat 19

Kolejny plakat (plakat 11) przedstawia pijanego mężczyznę z butelką w ręce, który leży w cieniu. Mężczyzna wygląda na pianego i zaniedbanego. Mur odgradza go od grupy robotników z czerwonymi sztandarami, którzy zgodnie maszerują w cieniu. Napis na plakacie nawołuje: „Przestań pić! Chodź z nami budować szczęśliwe jutro”. W lewym górnym rogu znajduje się logo PCK. Plakat jest plakatem agitacyjnym, nawołującym odbiorcę do integracji ze społeczeństwem na drodze rzucenia nałogu.

**Plakat 20**

Istnieją także plakaty pokazujące korzyści abstynencji. Przykładem może być plakat przedstawiający białego malucha jadącego po drodze (plakat 12). W jego środku znajdują się mężczyzna i kobieta. Do dachu samochodu przymocowano walizki z wakacyjnym wyposażeniem. Napis na plakacie brzmi: „Nie piję, bo zbieram na:”.

Plakaty antyalkoholowe wyróżnić można dzięki ich wspólnemu przekazowi obrazowemu. Istnieje kilka typów tych plakatów. Część z nich wskazuje na negatywny wpływ pijaństwa na efektywność pracy. Przez alkoholizm pracownicy nie wyrabiają wyznaczonej normy, są niewydajni. To równocześnie sugeruje, że to nie system jest winny kłopotom gospodarczym, ale pojedyncze jednostki. Inna grupa plakatów wskazuje na wpływ alkoholu na wzrost niegospodarności. Istnieją także plakaty wprost nawołujące do piętnowania alkoholizmu (jak np. plakat „Jak długo będziesz za niego pracował?”). Drugą dużą grupę plakatów stanowią te ukazujące negatywne skutki pijaństwa dla zdrowia, np. „Patrz, oto skutki pijaństwa”, „Bimber przyczyną ślepoty”, „Ani kropli alkoholu! Zagrażasz innym i sobie”. Wskazują one, że spożywanie alkoholu prowadzi do licznych chorób, wypadków w pracy czy na drogach i ogólnego wyniszczenia organizmu. Trzecią dużą grupę stanowią plakaty o tematyce społecznej, takie jak „Przestań pić! Chodź z nami budować szczęśliwe jutro!”. Plakaty te przedstawiają negatywne dla społeczeństwa skutki alkoholizmu, takie jak wyalienowanie i bezużyteczność alkoholików dla społeczeństwa. Na tle tych wszystkich plakatów wyróżnia się plakat „Nie piję, bo zbieram na”, który ma pozytywne przesłanie. Pokazuje, co jednostka może osiągnąć, jeśli zrezygnuje z alkoholu.

Użyte w plakatach antyalkoholowych środki artystycznego wyrazu podkreślają ich negatywną wymowę. Kolorystyka jest ponura, barwy są zgaszone. Dominantę kolorystyczną stanowią szarości i ziemistości. Alkoholicy, będący bohaterami plakatów, są przedstawieni jako ludzie odpychający, biedni, wyglądający niezdrowo, ubrani w łachmany. Wydzźwięk takiego przedstawienia jest jednostronny, wskazuje na bezużyteczność takich osób dla społeczeństwa, na to, że są one niebezpieczne nie tylko dla siebie, ale także i dla innych.

4. Biurokracja

Propaganda komunistyczna nierozdzielnie wiązała biurokrację z kapitalizmem, uważając ją za niezbędny element kapitalizmu, który chronił go przed samounicestwieniem. Zadaniem socjalizmu było całkowite zniesienie kapitalizmu i biurokratyzmu jako nieprzystających do rzeczywistości, w której naród sam zarządza swoimi sprawami. Paradoksalnie jednak w tym samym okresie w USA – uważanym przez komunistów za wzorcowy system kapitalistyczny – równie mocno potępiano nadmierną biurokrację. Porównywano ją do systemów totalitarnych stworzonych przez Hitlera czy Stalina, a także wskazywano na jej negatywny wpływ na rozwój prywatnej przedsiębiorczości i nieliberalny, niedemokratyczny charakter, godzący w amerykańską konstytucję. Dla Amerykanów totalitaryzm był tak naprawdę skrajną formą biurokracji, która ubezwłasnowolniała człowieka i poddawała całkowitej kontroli ze strony państwa, reprezentowanego przez armię urzędników (Mises, 1998).

Mimo istnienia bardzo silnej cenzury w Polsce lat 60-tych, ukazała się wówczas seria książek brytyjskiego konserwatysty, Cyryla Northcote’a Parkinsona, w tym jego najsłynniejsza pozycja *Prawo Parkinsona albo w pogoni za postępem*. Sformułował w niej prawo opisujące w naukowy sposób proces rozrostu administracji publicznej. Dopuszczenie do publikacji książki przez polską cenzurę wynikało z faktu, że uważano ją za wzorcową krytykę zachodnioeuropejskiej demokracji, nadmiernie rozrastającej się z powodu biurokracji. Nie zauważono jednak, że krytykę tę wyraża konserwatysta, a ona sama ma charakter uniwersalny, uderzając także i w system komunistyczny (Górski, 2014). Prawo Parkinsona składało się z dwóch aksjomatycznych stwierdzeń: „urzędnik dąży do mnożenia podwładnych, a nie rywali do awansu” oraz „urzędnicy sami sobie przysparzają nawzajem pracy”. Proces ten jest niezależny od czasu i ilości pracy do wykonania (Parkinson, 1964).

Walka z biurokracją odbywała się także przy użyciu propagandy, m.in. przy pomocy prasy, takiej jak „Sztandar Ludu”. Biurokrację obwiniano o bezdusność i instrumentalne traktowanie petentów oraz o przerost sformalizowania i zanik odpowiedzialności za podejmowane działania. Innym zarzutem był tzw. „rodowód przedwrześniowy”, związany z dyskredytacją przeszłości Polski na rzecz stanu współczesnego. Istnieć miały także jednostki szkodliwe, które wykorzystywały biurokrację jako narzędzie podważające zaufanie do ustroju socjalistycznego (Osiński, 2012). Przykładem antybiurokratycznej propagandy może być artykuł ze „Sztandaru Ludu” „Wypowiadamy zdecydowaną walkę biurokratycznym nawykom” z 1952 roku:

Słowa „biurokracja” używamy w codziennym życiu, gdy w jakimś urzędzie odsyłają nas przez długie tygodnie od jednej instancji do drugiej. Biurokratą nazywamy tego, kto tak pogroził się w papierkowej robocie, że przestał widzieć żywego człowieka. Biurokratą jest ten, kto poprzestaje na załatwieniu sprawy przy biurku, nie troszcząc się o realizację swych wniosków i decyzji, które mogą być słuszne i pożyteczne, ale bez kontroli ich wykonania pozostają tylko martwą literą (Osiński, 2012, s. 21).

W okresach wzmożonej realizacji działań gospodarczych państwa nasilały się interwencyjne działania propagandy wymierzonej w biurokrację. Uważana ona była za wroga wewnętrznego systemu komunistycznego. W celu przeciwdziałania biurokracji powołano, na

podstawie Uchwały Rady Państwa i Rady Ministrów z dnia 14 grudnia 1950 r. w sprawie rozpatrywania i załatwiania odwołań, listów i zażaleń ludności oraz krytyki prasowej, sieć korespondentów terenowych, którzy prowadzili dialog z proletariatem i byli przeszkoleni w zakresie rozumienia biurokracji jako formy szkodnictwa gospodarczego (Osiński, 2012).

Do walki z biurokracją zaprzęgnięto także publicystykę gospodarczą, której zakres działań wyznaczył Tadeusz Galiński:

Obowiązkiem publicystyki gospodarczej jest wskazywanie i wyjaśnianie masom trudności, uczenie na żywych przykładach, jak należy je przełamywać, mobilizować do walki z wrogiem klasowym, ujawniać jego działalność w różnych zakonspirowanych formach tak zwanych np. obiektywnych trudnościach, bezdusznym, biurokratycznym kierowaniu współzawodnictwem, nie reagowaniu na potrzeby i bolączki mas, martwym administrowaniu itp. (Galiński, 1952, s. 31).

Sprawę biurokracji poruszono również na VII Plenum KW PZPR w Lublinie w 1952 roku, ponieważ uważano ją za zagrożenie bezpośrednio dla partii. „Praca z za biurka” miała zrywać żywy kontakt partii z masami pracującymi. Rozwiązaniem tego problemu miały być samokrytyka i krytyka, wzmocnienie więzi z masami oraz ściśle nadzorowanie wykonywania uchwał.

Mimo faktu, że główne narzędzie antybiurokratycznej propagandy stanowiła prasa, ważną rolę odgrywała także propaganda wizualna, składająca się m.in. z rysunków publikowanych na łamach „Sztandaru Ludu” oraz plakatów propagandowych.



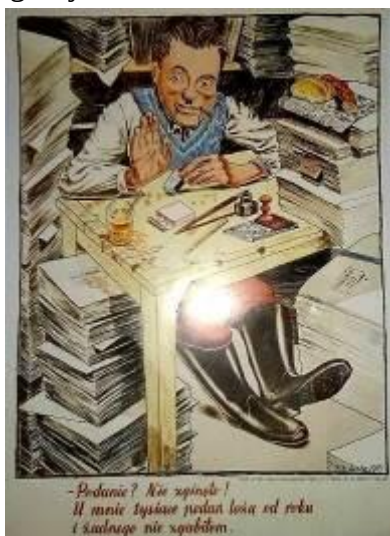
Plakat 21

Na plakacie Karola „Charlie” Festera (plakat 13) z 1952 roku widać urzędnika ubranego w koszulę z muszą i garnitur. Postać siedzi przy biurku, na który spoczywa stos podań. Urzędnik, przy pomocy starodawnych narzędzi piśmienniczych, chce odpisać na jedno z zalegających podań. Z oburzeniem odwraca się do tyłu i mówi do niewidocznego rozmówcy: „Pan mnie chce uczyć? Ja tak pracuję od 20 lat!”. Słowa wskazują na zacofanie urzędnika. Jego wygląd z kolei sugeruje, że jego podejście do pracy wywodzi się z przedwojennej tradycji.



Plakat 22

Na plakacie Waleriana Borowczyka „Sprawa nie zając – najpierw herbatka” (plakat 14) z 1952 roku przedstawiono urzędnika siedzącego za biurkiem. Na czerwonej ścianie znajduje się napis informujący, że jest to pomieszczenie Referatu. Na półce za urzędnikiem stoją segregatory. Postać jest zajęta czytaniem gazety i piciem herbaty i wykonuje uspokajający gest ręką w kierunku oglądającego. Tytuł plakatu znajduje się pod rysunkiem, stanowiąc równocześnie wypowiedź urzędnika. Sam urzędnik jest przedstawiony w sposób typowy dla przedwojennej inteligencji.



Plakat 23

Plakat Bronisława Wojciecha Linkego (plakat 15) z 1953 przedstawia na pierwszym planie urzędnika siedzącego za stołem i wykonującego uspokajający gest w kierunku oglądającego. Pod rysunkiem znajduje się podpis, stanowiący równocześnie wypowiedź postaci: „–Podanie? Nie zginęło! U mnie tysiące podań leżą od roku i żadnego nie zgubiłem”. Urzędnik stara się uchodzić za człowieka inteligentnego i eleganckiego, na co wskazuje jego uczesanie, biała koszula i niebieski bezrękawnik. Efekt jednak zostaje zepsuty przez gumki. Niefrasobliwość urzędnika wyrażona jest przez elementy jego otoczenia, takie jak papieros w lufce, ubrudzone biurko, rozlana herbata i drugie śniadanie na gazecie, leżące na stercie

papierów. Na nieefektywność pracy urzędnika wskazuje również liczba podań zalegających w biurze. Podania mają datę 1952, co sugeruje, że zalegają od co najmniej roku.



Plakat 24

Na plakacie Stanisława Gratkowskiego i Jerzego Jankowskiego „Wiejski biurokrata” (plakat 16) z 1953 widać drzwi z tabliczką „Skład materiałów budowlanych na wsi”. Drzwi zamknięte są na kłódkę, będącą równocześnie karykaturalną postacią mężczyzny. Pod drzwiami znajduje się stos papierów. Pod rysunkiem znajduje się podpis „Wiejski biurokrata”. Plakat ma wymiar symboliczny i satyryczny. Urzędnik jest pokazany jako kłódka, uniemożliwiająca budowę i rozwój wsi.



Plakat 25

Na plakacie Aleksandra Kobzdeja „Biurokracja to przyczyna, że się nieraz plan zagina” (plakat 17) z 1954 roku przedstawiono wykres z ramieniem wygiętym w dół. Przyczyną tego wygięcia jest urzędnik siedzący na sporym stosie papierów. Ubrany jest w ciemny garnitur z koszulą i krawatem. Na nosie ma duże, okrągłe okulary, a w ręce trzyma dokument, czytany przez sporej wielkości szkło powiększające. Umieszczenie urzędnika na opadającym wykresie symbolizować ma negatywny wpływ biurokracji na rozwój gospodarki.

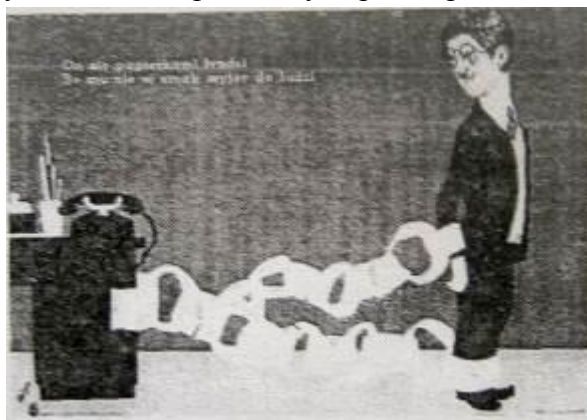
**Plakat 26**

Na plakacie Wojciecha Wenzela „Nie przeszkadzaj” (plakat 18) z 1954 roku widać urzędnika, który oddzielony jest od petentów grubym murem. Postać urzędnika jest karykaturalna – bardzo drobna i nieproporcjonalna. Siedzi na biurku, na którym zalega spora liczba podań i pism. Na murze, po obu stronach urzędnika, stoją petenci – kobieta po prawej stronie, a mężczyzna po lewej. Mężczyzna grozi urzędnikowi. Nad rysunkiem widnieje napis „Nie przeszkadzaj”. Najprawdopodobniej stanowi on słowa urzędnika wypowiedzianego do grożącego mu mężczyzny. Plakat symbolizować ma sytuację, w której petentów traktuje się jak niechcianych intruzów, oraz bezsilność zwykłych obywateli w kontakcie z urzędnikami.

**Plakat 27**

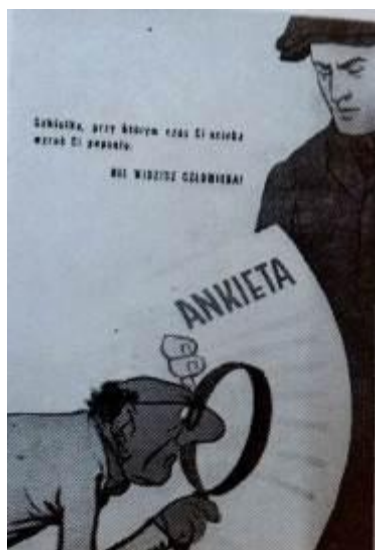
Plakat Ignacego Witza „Papier idzie, potem wraca, oto biurokraty praca” (plakat 19) z 1955 roku jest podzielony na dwie części: lewą i prawą. Prawa część, umieszczona na pomarańczowym tle, przedstawia postacie sześciu urzędników, którzy przekazują między sobą podanie. Komentarz do tej sytuacji stanowi tytuł plakatu. Z lewej strony znajduje się postać, która odbiera podanie od urzędników i przekazuje je do niewidocznej postaci, której

na plakacie widać tylko ręce. Ta postać przekazuje równocześnie urzędnikom z prawej strony kolejne podanie. Całość w satyryczny sposób pokazuje zamknięty obieg dokumentów w biurokracji i umacnia pogląd, że praca urzędników jest bezproduktywna i bezsensowna i polega wyłącznie na wytwarzaniu niepotrzebnych pism i podań.



Plakat 28

Na plakacie Ignacego Witza „On się papierkami trudzi, bo mu nie w smak wyjść do ludzi” (plakat 20) z 1956 roku przedstawiono urzędnika przykutego do biurka przy pomocy papierów urzędowych. Postać jest ubrana w garnitur i krawat, ma okulary i charakterystyczny wąsik. Wygląd sugeruje, że osoba ta jest urzędnikiem od czasów przedwojennych. Na biurku stoi telefon i leżą przybory piśmiennicze. Plakat jest satyryczno-symboliczny i ilustruje związek frazeologiczny „być przykuty do biurka”, co oznaczać ma niemożność zajęcia się przez urzędników sprawami petentów z uwagi na konieczność zajęcia się urzędowymi pismami.



Plakat 29

Na plakacie Szymona Kobylińskiego „Ankieta” (plakat 21) z 1955 roku przedstawiono mężczyznę trzymającego w ręce ankietę. Mężczyzna stoi z prawej strony. Z lewej strony nad ankietą pochyla się karykaturalna postać urzędnika, wczytującego się w treść dokumentu przy pomocy ogromnej lupy. Nad rysunkiem umieszczono napis: „Szkielko,

przy którym czas Ci ucieka, wzrok Ci popsuło: NIE WIDZISZ CZŁOWIEKA”. Plakat jest symboliczno-satyryczny i pokazuje sytuację w której urzędnik bardziej skupia się na sprawdzeniu dokumentu niż na rzeczywistej pomocy drugiemu człowiekowi.



Plakat 30

Na plakacie Lucjana Mianowskiego „Cyk, załatwi się” (plakat 22) z 1956 roku widać dwie ręce pod stołem. Jedna z nich trzyma kieliszek, a druga napelnia go alkoholem. Na stole leży dokument, a na nim pieczęć. Plakat ma charakter satyryczny i przedstawia problem korupcji wśród urzędników oraz sugeruje, że mają oni problemy z alkoholem.



Plakat 31

Na plakacie Eugeniusza Olszaka „Na urzędowe drogi trzeba mieć zdrowe nogi” (plakat 23) z 1956 roku przedstawiono okrąg zrobiony z biurków urzędników. W jego środku znajduje się petent, którego urzędnicy odsyłają do siebie nawzajem. Plakat wskazuje, że praca urzędników polega głównie na odsyłaniu petentów do kolejnego okienka.

**Plakat 32**

Podobną tematykę porusza plakat Hanny Bodnar i Macieja Hibnera „Biurokracja się wylęga tam gdzie krytyka nie sięga!” (plakat 24) z 1956 roku, na którym przedstawiono petenta i trzech urzędników za biurkami. Na biurkach stoją tabliczki z napisem „Kolega”, które odsyłają petenta do kolejnego biurka. Na ostatnim z nich stoi tabliczka wskazująca wyjście.

Plakaty antybiurokratyczne cechował spójny przekaz obrazowy. Biurokrata był osobą bezduszną, bez skrupułów, ściśle trzymającą się przepisów nawet wówczas, gdy krzywdziły bezbronnych robotników i chłopów. Urzędnicy jawili się jako jednostki społeczne, nadgorliwe, a równocześnie – leniwe i nierzetelne. Ich atrybutem była filiżanka herbaty, której wypicie było ważniejsze niż pomoc petentom i odpowiedzenie na zalegające biurka podania. Biurokraci często byli także przedstawiani w ubiorze świadczącym, że pochodzą z czasów przedwojennych, co sugerować miało, że biurokracja pochodzi z czasów kapitalistycznych. Wymowa plakatów była jednoznaczna i ukazywała biurokratów jako wrogów wewnętrznych socjalizmu, sabotażystów podważających zaufanie do państwa. Widać to wyraźnie na plakacie „Biurokracja to przyczyna, że się nieraz plan zagina. Petenci w takim przekazie byli osobami bezsilnymi i ignorowanymi przez urzędników, na co wskazują plakaty „Na urzędowe drogi trzeba mieć zdrowe nogi”, „Biurokracja się wylęga tam gdzie krytyka nie sięga!”, „Nie przeszkadzaj” czy „Ankieta”. Często stosowano także zabieg utożsamienia odbiorcy plakatu z petentem, co widać na plakatach „Sprawa nie zając, najpierw herbatka” oraz „Podanie? Nie zaginęło!”.

4. Bumelanctwo

W ustroju socjalistycznych pracę uważano za akt indywidualnej ofiary jednostki na rzecz całego społeczeństwa:

Praca pojęta jako walka o ustrój socjalistyczny, jako walka o pokój, nadaje dziś świadomemu robotnikowi cechy niezłomnej woli, pewności zwycięstwa, dumy – cechy, które czynią zeń bohaterskiego wojownika o przyszłość ludzkości (Studzińska, 2014, s. 305).

Praca stanowiła czynność rytualną, a jej celem było powiększanie dobrobytu ludzkości i przyspieszanie postępu cywilizacyjno-technologicznego. Dla jednostki z kolei praca stanowić miała narzędzie do osiągania szczęścia. W takim rozumieniu praca stawiała się czynnością transcendentną, nadającą sens życiu jednostki i tworzącą więź jednostki ze

społeczeństwem poprzez budowanie poczucia odpowiedzialności. Praca heroizowała robotnika (Studzińska, 2014).

Z tego też powodu wrogami ustroju były wszelkie osoby, które z różnych przyczyn migały się od pracy lub ją utrudniały, czyli m.in. bumelanci, brakoroby i partacze. Mianem bumelanta określano osoby unikające wypełniania swoich obowiązków w pracy, leniwe i niechące stałego zatrudnienia. Pojęcie to było często wykorzystywane w propagandzie PRL-u, co pozwalało przenieść odpowiedzialność za wszelkie niepowodzenia gospodarcze na bliżej nieokreślonego bumelanta. Część tej propagandy stanowiły plakaty.



Plakat 33

Na plakacie anonimowego autora „Bumelant to dezterter z frontu walki o pokój i silną Polskę” (plakat 25) przedstawiono mężczyznę, który szybkim krokiem oddala się od widniejącego za nim placu budowy, na który patrzy zza ramienia z nieukrywaną odrazą i niechęcią. Postać ubrana jest w szary, robotniczy strój, ma czapkę na głowie i trzyma ręce w kieszeniach. W oddali widać pracujących na budowie, maszyny budowlane i rusztowania. Ciemna postać mężczyzny, kierująca się w stronę zaciemnionego pierwszego planu, kontrastuje z jaskrawym kolorem placu budowy i oświetleniem tła. Różnice w oświetleniu symbolizują różnice w postawach przedstawionych osób. Miejsca oświetlone wskazują na postawy godne naśladowania, miejsca zaciemnione – na postawy złe i naganne. Plakat ma charakter społeczno-polityczny i informacyjny, jednoznacznie potępia zachowanie bumelanta.

**Plakat 34**

Na plakacie Zygmunta Koperskiego „Tu spoczywa bumelant” (plakat 26) z 1954 roku przedstawiono leżącego na trawie i palącego papierosa robotnika. Przed nim znajduje się wbita w ziemię łopata. Jest ona stylizowana na płytę nagrobną, na której znajduje się napis „Tu spoczywa bumelant”. W oddali, za rozległą polaną, widać plac budowy i fabrykę, w których trwa praca. Plakat ma charakter satyryczny i piętnuje postawę bumelantów. Symbolika plakatu wskazuje na to, że bumelanci są „martwi”, nie stanowią części socjalistycznego społeczeństwa.

**Plakat 35**

Na plakacie Karola Baranieckiego „Bumelant” (plakat 27) z 1954 roku widać karykaturalnie przedstawionego mężczyznę, który idzie przed siebie ze spuszczoną głową i ręką w kieszeni. Nad nim znajdują się dwie wielkie ręce, trzymające szufelkę i miotłę i próbujące zamieść mężczyznę, uważając go za śmieć. Plakat w bardzo dosadny sposób ukazuje bezużyteczność bumelantów.

**Plakat 36**

Na plakacie Jana Słomczyńskiego „Żebyś tak wyglądał, brakorobie” (plakat 28) z 1954 roku przedstawiono głowę mężczyzny. Ma on ostrzyżoną jedynie połowę głowy, ogoloną jedną brew i niesymetrycznie przycięte wąsy. Plakat ma charakter satyryczny i wyraża życzenie, by bumelanci byli „naznaczeni” społecznie.

**Plakat 37**

Na plakacie Jerzego Karcza i Tadeusza Ulatowskiego „Z dostawą nie spieszy” (plakat 29) przedstawiono rolnika z przewieszonym przez ramię workiem ze zbożem, który siedzi na muszli wielkiego ślimaka. Drogowskaz sugeruje, że rolnik zmierza do punktu skupu zboża. Pod rysunkiem znajduje się napis: „Z dostawą nie spieszy, odwleka terminy, jak gromada go popędzi, zda zboże w tej chwili”. Plakat ma charakter satyryczno-symboliczny i przedstawia rolnika, będącego nieterminową osobą, niepoważnego podchodzącego do swoich obowiązków.

**Plakat 38**

Na plakacie Romana Cieślewicza „Byle jak, byle gdzie, byle prędzej, a forsa leci” (plakat 30) przedstawiono pracowników, którzy dowożą cegły na budowę, ale wyładowują niedbale transport daleko od miejsca przeznaczenia. Dwóch mężczyzn na przyczepie ciężarówki wyrzuca z niej cegły. Trzeci mężczyzna stoi z prawej strony, ma papierosa w ustach i unosi kciuk do góry. W oddali widać plac budowy. Plakat ma charakter potępiający, krytykuje osoby niedbale pracujące i niedbające o jakość wykonanej pracy, którym zależy tylko na pieniądzu.

**Plakat 39**

Na plakacie Szymona Kobylńskiego „Nie pomoże lakier, gdy z planem na bakier” (plakat 31) z 1955 roku przedstawiono mężczyznę, który próbuje zamalować farbą w kwiatki pękniętą i opadającą w dół strzałkę z napisem „Plan”. Postać jest ubrana w garnitur i białą koszulę, co stanowi stereotypowy sposób przedstawiania przedwojennej inteligencji. Plakat w satyryczny sposób wskazuje na bezsensowność prób maskowania własnych niedopatrzeń, a równocześnie wskazuje na odpowiedzialność wrogów systemu za zły stan rzeczy.



Plakat 40

Na plakacie Henryka Chmielewskiego „Nie wypuścimy braku” (plakat 32) z 1955 roku przedstawiono mężczyznę próbującego przybić gwoździami do ściany tabliczkę „Nie wypuścimy braku”. Używa „Gwoździ prima sort”, których opakowanie znajduje się po prawej stronie plakatu. Na stole przed postacią leży spora liczba połamanych i skrzywionych gwoździ. Mężczyzna jest poirytowany. Plakat ma charakter satyryczny i pokazuje, jak źle wykonana praca (produkcja złej jakości gwoździ) szkodzi osobie jej wykonującej.

Plakaty antybumelanckie mają spójny, jednoznacznie negatywny wydźwięk. Bumelanci są przedstawieni jako jednostki wyalienowane, nieidentyfikujące się ze społeczeństwem pracującym nad budową lepszego, socjalistycznego jutra. Bumelanci stanowią przyczynę zapaści gospodarczej i problemów w wypełnianiu planów. Plakaty ponadto informują, że to nie system jest niewydolny, ale wszelkie niepowodzenia są winą pojedynczych jednostek. Według plakatów bumelanctwo należy potępiać i wręcz piętnować społecznie. Towarzyszy temu często karykaturalne przedstawienie postaci i satyryczny charakter samych plakatów.

5. Wnioski

Plakaty propagandowe PRL-u były mało skomplikowane, ograniczając się najczęściej do jednego, głównego obrazka, ukazującego wizerunek konkretnego wroga systemu socjalistycznego w sposób karykaturalny lub groteskowy. Rysunkowi takiemu towarzyszył najczęściej tekstowy komentarz. Tekst w wielu przypadkach stanowił jedynie suplement i jego brak nie czynił plakatu niezrozumiałym. Symbolika plakatów była prosta do odczytania i zrozumienia.

Również forma artystyczna nie była skomplikowana. Kolorystyka pozostawała uboga, stosowano intensywne kolory lokalne, a na jednym plakacie nie używano więcej niż 3-4 kolorów (co związane było także z ówczesną technologią druku). Ubogość formy podkreślała dodatkowo prostotę przekazu, wzmacniając tym samym czytelność treści ideologicznej.

Częstym narzędziem była karykatura, mająca ośmieszać wroga. Karykaturalne wizerunki opierano najczęściej na funkcjonujących w społeczeństwie stereotypach, co widać wyraźnie np. w wizerunku inteligencji, przedstawianej w sposób „przedwojenny” (staromodny frak, muszka, okulary, itp.). Tego typu przedstawienie dodatkowo zbliżało postać inteligenta do wizerunku kapitalisty, co prowadzić miało do głębszej społecznej krytyki.

Chętnie używano także licznych środków perswazji, takich jak: wzbudzanie świadomości współuczestniczenia i współodpowiedzialności, budowanie poczucia wspólnoty, zjednoczenie w strachu i poczuciu krzywdy, udzielanie aprobaty.

Tematyka plakatów propagandowych była ściśle związana z okresem, w jakim powstawały, oraz wydarzeniami, jakie się wówczas rozgrywały. Z tego też powodu temat bumelantów i biurokratów najczęściej występował w latach 1954-1956, kiedy zakończył się okres realizacji planu sześcioletniego i szukano winnych, na których można było zrzucić odpowiedzialność za niepowodzenie. Jednym z nielicznych tematów, który pojawiał się przez cały okres tworzenia plakatów propagandowych w PRL-u, był problem pijaństwa i alkoholizmu.

Równocześnie warto zaznaczyć, że na plakatach przedstawiano zarówno rzeczywistych wrogów socjalizmu (jak np. USA), jak i urojonych. Ci drudzy zostali wykreowani w celu usprawiedliwiania porażek systemu socjalistycznego. Do tej grupy należą opisane w tym artykule bumelanctwo, alkoholizm i biurokracja. Urojeni wrogowie pozwoli na stworzenie narracji propagandowej, której centralną oś stanowiła alternatywna rzeczywistość, zastępują wszelkie wady systemu socjalistycznego figurami wrogów, którzy sabotowali działania socjalizmu zmierzającego do budowy lepszego świata. Odwoływanie się do wrogów na plakatach miało jednoczyć społeczeństwo w strachu i wspólnej walce przeciwko wrogom, ale równocześnie prowadziło do pogłębiania podziałów i skłócania społeczeństwa. Negatywne ukazywanie konkretnych grup społecznych prowadziło do ich wykluczania z socjalistycznego społeczeństwa.

Plakaty propagandowe PRL-u, w tym te pokazane w niniejszym artykule, stanowią bogaty materiał informujący o tym, w jaki sposób system socjalistyczny kształtował społeczeństwo przy pomocy technik manipulacyjnych i tworzenia nowej, oficjalnej wizji świata.

Spis plakatów:

1. Autor nieznany, *Wczoraj pół litra gorzały. Dzisiaj pół normy nie całe*, 1952, źródło: *Kalendarz Robotniczy*, Poznań 2012.
2. Tadeusz Ulatkowski, *Kula u nogi*, 1952, źródło: *Katalog Polskich Plakatów Politycznych z lat 1949 – 1956*, Warszawa 1978.
3. Jerzy Flisak, *Upojenie osiągnięciami*, 1953, źródło: *Katalog Polskich Plakatów Politycznych z lat 1949 – 1956*, Warszawa 1978.
4. Autor nieznany, *...człowiek nie wie co się z tymi pieniędzmi dzieje*, 1953, źródło: *Kalendarz Robotniczy*, Poznań 2012.
5. Zbigniew Piotrowski, *Jak długo będziesz za niego pracował?*, 1956, źródło: *Katalog Polskich Plakatów Politycznych z lat 1949 – 1956*, Warszawa 1978.

6. Bronisław Wojciech Linke, *Patrz, oto skutki pijaństwa*, 1949, źródło: *Kalendarz Robotniczy*, Poznań 2012.
7. Autor nieznany, *Bimber przyczyną ślepoty*, źródło: <http://www.plakaty.poszukiwania.pl/thumbnails.php?album=1&page=12>.
8. Henryk Chmielewski, Bez tytułu, 1955, źródło: *Katalog Polskich Plakatów Politycznych z lat 1949 – 1956*, Warszawa 1978.
9. Autor nieznany, *Ani Kropli alkoholu! Zagrażasz innym i sobie*, źródło: <http://historia.org.pl/2014/08/24/walka-z-alkoholem-w-zsrr-i-prl/>.
10. Stefan Wielgus, *Głowa rodziny*, 1955, źródło: *Katalog Polskich Plakatów Politycznych z lat 1949 – 1956*, Warszawa 1978.
11. Autor nieznany, *Przestań pić! Chodź z nami budować szczęśliwe jutro*, źródło: <http://www.plakaty.poszukiwania.pl/thumbnails.php?album=1&page=3>.
12. Autor nieznany, *Nie piję bo zbieram na:*, źródło: <http://www.plakaty.poszukiwania.pl/thumbnails.php?album=1&page=7>.
13. Karol Ferster, *Pan chce mnie uczyć? Ja tak pracuję od 20 lat*, 1952, źródło: *Katalog Polskich Plakatów Politycznych z lat 1949 – 1956*, Warszawa 1978.
14. Walerian Borowczyk, *Sprawa nie zając – najpierw herbatka*, 1952, źródło: <http://kuriermakowski.pl/1305-0,PRL-owskie-zdjecia,24067.html>.
15. Bronisław Wojciech Linke, *Podanie? Nie zaginęło! U mnie tysiące podań leżą od roku i żadnego nie zgubię*, 1953, źródło: *Kalendarz Robotniczy*, Poznań 2012.
16. Stanisław Gratkowski, Jerzy Jankowski, *Wiejski biurokrata*, 1953, źródło: *Katalog Polskich Plakatów Politycznych z lat 1949 – 1956*, Warszawa 1978.
17. Aleksander Kobzdej, *Biurokracja to przyczyna, że się nieraz plan zagina*, 1954, źródło: *Katalog Polskich Plakatów Politycznych z lat 1949 – 1956*, Warszawa 1978.
18. Wojciech Wenzel, *Nie przeszkadzaj*, 1954, źródło: *Katalog Polskich Plakatów Politycznych z lat 1949 – 1956*, Warszawa 1978.
19. Ignacy Witz, *Papier idzie, potem wraca, oto biurokraty praca*, 1955, źródło: *Kalendarz Robotniczy*, Poznań 2012.
20. Ignacy Witz, *On się papierami trzyma bo mu nie w smak wyjść do ludzi*, 1955, źródło: *Katalog Polskich Plakatów Politycznych z lat 1949 – 1956*, Warszawa 1978.
21. Szymon Kobylski, *Ankieta. Szkiełko, przy którym czas Ci ucieka wzrok Ci popsulo: NIE WIDZISZ CZŁOWIEKA*, 1955, źródło: *Katalog Polskich Plakatów Politycznych z lat 1949 – 1956*, Warszawa 1978.
22. Lucjan Mianowski, *Cyk, załatwi się*, 1956, źródło: *Katalog Polskich Plakatów Politycznych z lat 1949 – 1956*, Warszawa 1978.
23. Eugeniusz Olszak, *Na urzędowe drogi trzeba mieć zdrowe nogi*, 1956, źródło: *Katalog Polskich Plakatów Politycznych z lat 1949 – 1956*, Warszawa 1978.
24. Hanna Bodnar, Maciej Hibner, *Biurokracja się wylega tam gdzie krytyka nie sięga*, 1956, źródło: *Katalog Polskich Plakatów Politycznych z lat 1949 – 1956*, Warszawa 1978.
25. Autor nieznany, *Bumelant to dezertier z frontu walki o pokój i silną Polskę*, źródło: <http://www.plakaty.poszukiwania.pl/thumbnails.php?album=1&page=15>.
26. Zygmunt Koperski, *Tu spoczywa bumelant*, 1954, źródło: http://m.warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,106541,11431222,Wrogowie_ludu_i_bumelanci___Zobacz_kultowe_plakaty.html.

27. Karol Baraniecki, *Bumelant*, 1954, źródło: *Katalog Polskich Plakatów Politycznych z lat 1949 – 1956*, Warszawa 1978.
28. Jan Słomczyński, *Żebyś tak wyglądał, brakorobie!*, 1954, źródło: *Katalog Polskich Plakatów Politycznych z lat 1949 – 1956*, Warszawa 1978.
29. Jerzy Karcz, Tadeusz Ulatowski, *Z dostawą nie spiesz, odwleka terminy, jak gromada go popędzi, zda zboże w tej chwili*, 1954, źródło: *Katalog Polskich Plakatów Politycznych z lat 1949 – 1956*, Warszawa 1978.
30. Roman Cieślewicz, *Byle jak, byle gdzie, byle prędzej, a forsa leci*, 1955, źródło: *Katalog Polskich Plakatów Politycznych z lat 1949 – 1956*, Warszawa 1978.
31. Szymon Kobyliński, *Nie pomoże lakier, gdy z planem na bakier*, 1955, źródło: *Katalog Polskich Plakatów Politycznych z lat 1949–1956*, Warszawa 1978.
32. Henryk Chmielewski, *Nie wypuścimy braku*, 1955, źródło: *Katalog Polskich Plakatów Politycznych z lat 1949–1956*, Warszawa 1978.

Bibliografia:

1. Galiński, T. (1952). Rola i niektóre zagadnienia publicystyki gospodarczej. *Prasa Polska*, (6).
2. Górski, A. (2014, maj 12). Brytyjski konserwatysta w księgarniach PRL-u. Pobrano 9 marzec 2015, z Niezależna.pl website: <https://niezalezna.pl/55127-brytyjski-konserwatysta-w-ksiegarniach-prl-u>
3. Kosiński, K. (2008). *Historia pijaństwa w czasach PRL*. Warszawa: Instytut Historii Nauki PAN.
4. Mises, L. von. (1998). *Biurokracja* (J. Kłos, Tłum.). Lublin: Instytut Liberalno-Konserwatywny.
5. Osiński, T. (2012). „Sztandar Ludu” w walce z biurokracją w latach 1945-1956. *Komunizm: system – ludzie – dokumentacja. Rocznik naukowy*, (1).
6. Parkinson, C. N. (1964). *Prawo Parkinsona albo w pogoni za postępem* (J. Kydryński, Tłum.). Warszawa: Książka i Wiedza.
7. Studzińska, J. (2014). *Socrealizm w malarstwie polskim*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

19. O NAZWACH TERENOWYCH POLSKIEGO SPISZA

mgr Jadwiga Bieniek

Uniwersytet Łódzki

Wydział Filologiczny

Dialektologiczne Koło Naukowe UŁ

ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź

E-mail: jadwiga.bieniek@unilodz.eu

1. Wstęp

Toponimia południowej Małopolski została częściowo omówiona w drugiej połowie XX w. przez Eugeniusza Pawłowskiego. Badacz ten zgromadził i zinterpretował hydronimy (nazwy wodne), nazwy miejscowe i terenowe Sądecczyzny, czyli współczesnego powiatu nowosądeckiego [Pawłowski, 1955]. Na gruncie językoznawstwa nadal dostrzega się brak opracowań o charakterze monograficznym, podejmujących zagadnienie analizy toponimów innych obszarów górskich, w tym aktualnego powiatu nowotarskiego. Jedne z najobszerniejszych opracowań toponomastycznych z terenu Orawy, Podhala i Spisza stworzył w latach 60.-tych Mieczysław Karaś [Karaś, 1968]. Ze względu na ciekawą historię tego regionu, ukształtowanie powierzchni, wielonarodowościowe osadnictwo i zjawiska kulturowe mające wpływ na kształtowanie się występujących na jego terenie anojkonimów – nazw terenów niezamieszkałych, stanowi on ciekawy obiekt badań naukowych.

Głównym celem artykułu jest analiza językowa oficjalnych – pojawiających się na mapach czy w dokumentach – i nieoficjalnych, czyli takich, które znane są jedynie mieszkańcom danej wsi i nie występują w żadnych opracowaniach, nazw terenowych (np. łąk, lasów, pól, szczytów górskich, rzek), funkcjonujących w mowie mieszkańców polskiej części Spisza. Na ich zbiór składają się nazwy

1. wodne (hydronimy), np. nazwy rzek, potoków, wodospadów, jezior, bagien,
2. górskie (oronimy), np. nazwy szczytów, pasm, przełęczy, skał,
3. lądowe, np. nazwy lasów, pól, łąk.

a) Historia badanego terenu

Polski Spisz znajduje się na wschód od Podhala, obejmuje fragment Pienin w okolicach Jeziora Czorsztyńskiego i Sromowieckiego). W latach 80.-tych XX w. utworzono sztuczny zalew w Czorsztynie, w wyniku czego część ziem spiskich znalazła się pod wodą. Dalej na wschód rozciąga się Pieniński Park Narodowy, a na północny-wschód pasma Gorców i Beskidu Sądeckiego. Obejmuje dzisiejsze gminy Łapsze Niżne, Nowy Targ, Bukowina Tatrzańska w powiecie nowotarskim. Na terenie gminy Łapsze Niżne znajdują się rezerваты Zielone Skałki oraz Niebieska Dolina oraz Przełom Białki.

Jak podkreśla Julia Dudašova, w 1900 r. 58,2% mieszkańców Spisza stanowiła ludność narodowości słowackiej, a 25% osadnicy niemieccy [Dudašova, 2018, s. 45]. Wsie lokowano na prawie niemieckim, a wiele nazw miejscowych i terenowych utworzono w wyniku zapożyczeń z języka niemieckiego. Najstarszą lokację – wsi Frydman – datuje się na II połowę XIII w. Z początkiem XIV w. ziemie północnego Spisza zajęło Królestwo

Węgierskie. Od tego czasu wzmożła się działalność osadnicza, zaczęto zakładać coraz więcej wsi, np. Niedzicę, Łapsze Niżne, Kacwin. Wtedy też zbudowano obronną twierdzę Dunajec w Niedzicy, która miała strzec granicy polsko-węgierskiej. W 1412 r. ziemie te zostały przyłączone do Królestwa Polskiego na blisko 400 lat. Po I wojnie światowej przyznano Polsce 14 spiskich wsi, które podczas II wojny światowej włączono do Słowacji. W 1945 r. przywrócony został stan granic z okresu międzywojennego [folder Gminy Łapsze Niżne, 2018, s.4].

Początkowo mieszkańcy tych terenów zajmowali się myślistwem, rybołówstwem. Archeolodzy odnaleźli ślady osadnictwa sprzed ponad 2 tys. lat. Jednym z najcenniejszych wykopalisk archeologicznych z terenu polskiej części Spisza jest odnaleziony w Jaskini Obłazowej przy rzece Białce najstarszy na świecie bumerang [Žilkovanová, 2018, s.13]. Stopniowo karczowano puszcę, by pozyskać przestrzeń pod uprawę. Jak podkreśla Halina Karaś, do XIII w. Spisz zamieszkiwała polska ludność z Sądecczyzny. W XIII w. tereny te zostały splądrowane i wyludnione z powodu najazdów Tatarów i nastąpiła kolonizacja niemiecka – głównie z obszaru Nadrenii, Saksonii i Śląska [Dialekty i gwary polskie, dostęp 05.06.2020 r.]. W XIV w. przybyli do południowej Małopolski Wołosi – ludność z Karpat Wschodnich, z Siedmiogrodu Rumuńskiego. Trudnili się oni przede wszystkim pasterstwem, hodowlą zwierząt. Od XV w. zaczęto lokować wsie na prawie wołoskim. Co ciekawe, na terenie Spisza kilkakrotnie pojawiają się toponimy pochodzenia rumuńskiego, np. *Žor/Žar*, *Zdziar* czy *Cyrchla/Cyrhla*.

Różne etnicznie osadnictwo i zmienna przynależność państwowa sprawiły, że dużą część mieszkańców wsi stanowili Słowacy, na północy Spisza przeważała ludność etnicznie polska, miasta zamieszkiwali Niemcy, a na południu był spory odsetek ludności węgierskiej. Podczas wywiadów terenowych wielokrotnie spotkałam się z opinią, iż mieszkańcy Kacwina są podzieleni pod względem tożsamości narodowej. Część kacwinian uważa się za Polaków, a część za Słowaków. Niektóre osoby nie chcą rozmawiać w innym języku niż język słowacki. Jednak podczas badań terenowych nie spotkałam takich informatorów.

2. Materiały i metody

Podstawą analizy językoznawczej są oficjalne i nieoficjalne nazwy terenowe, zebrane w latach 2017-2019 podczas badań terenowych w polskiej części Spisza. Składa się on z czternastu wsi.

Eksploracja terenowa objęła dwanaście wsi, należących do gmin Łapsze Niżne (Kacwin, Łapsze Niżne, Łapsze Wyżne, Niedzica, Niedzica-Zamek, Łapszanka, Trybsz, Falsztyn, Frydman) i Nowy Targ (Nowa Biała, Krempachy, Dursztyn). Podstawową metodą gromadzenia materiału onimicznego były wywiady z autochtonami, czyli osobami, które urodziły się i mieszkają całe życie na Spiszu. Podczas rozmów starałam się pozyskać informacje przede wszystkim na temat nieoficjalnego nazewnictwa okolicznych obiektów terenowych oraz ich etymologii.

By uzyskać większy materiał onimiczny, starałam się porozmawiać z kilkoma osobami mieszkającymi w danej wsi. Poszukiwałam głównie osób starszych, urodzonych w danej wsi i mieszkających tam przez całe życie, najlepiej z podstawowym lub zawodowym wykształceniem. Takie osoby zazwyczaj najlepiej znają nazwy terenowe oraz ich genezę lub

legendy towarzyszące owym nazwom. Wielu cennych informacji zasięgnęłam także od okolicznych sołtysów i osób pasjonujących się swoim regionem.

Oprócz wywiadów środowiskowych, jako podstawowych źródeł toponimów, zwłaszcza nieoficjalnych, interesujące mnie nazwy – anojkonimy – pozyskałam, analizując mapy turystyczne oraz prace naukowe i popularno-naukowe. Okazuje się bowiem, że część nazw terenowych jest oficjalnie odnotowana i można je znaleźć w różnego rodzaju publikacjach, np. *Elementy niemieckie w toponomastyce Orawy, Podhala i Spiszu* Mieczysława Karasia [Karaś, 1968], *Polski Spisz* Stanisława Figla [Figiel, 1999] oraz źródłach rękopiśmiennych, np. na mapach, lub wykorzystując informacje zamieszczone w dostępnej on-line witrynie internetowej Małopolskiej Infrastruktury Informacji Przestrzennej [Strona internetowa Małopolskiej Infrastruktury Informacji Przestrzennej: <http://miip.geomalopolska.pl/imap/>, dostęp: 31.05.2020 r.]. W ten sposób uzyskałam około 360 anojkonimów z obszaru polskiego Spisza. Przedmiotem omówienia zostanie objęte 69 z nich.

3. Wyniki

Mikrotoponimy polskiego Spisza to nazewnictwo po części oficjalne, spotykane w dokumentach, na mapach, jednak pojawiają się także toponimy znane jedynie mieszkańcom wsi. Część nazw jest dziś niejasna i mieszkańcy Spisza napotykać trudności w wyjaśnieniu ich etymologii.

Podczas analizy językowej zebranego materiału przyjął podział na kategorie semantyczne za Witoldem Taszyckim, który wśród nazw terenowych i miejscowych wyróżnił m.in. nazwy służebne (pochodzą od apelatywów określających grupy ludzi, którzy pracowali na dworze króla czy księcia oraz rzemieślników zamieszkujących wieś), kulturowe (wywodzą się od apelatywów oznaczających wytwory rąk ludzkich, instytucje, elementy kultury społecznej), topograficzne (podkreślają cechy topograficzne i geograficzne obiektu istotne w momencie nadawania nazwy), rodowe (pochodzą od imienia, nazwiska, przezwiska najważniejszej osoby w rodzinie, charakteryzują się liczbą mnogą), kierunkowe i lokalizacyjne (lokalizują dane miejsce w przestrzeni), dzierżawcze (tworzone są od imion, nazwisk, przezwisk właścicieli lub mieszkańców za pomocą środków derywacyjnych) [PNW, s. 191-230]. Omawiane anojkonimy reprezentują nazwy topograficzne, kulturowe, kierunkowe i lokalizacyjne oraz dzierżawcze. Są to:

I Nazwy lądowe

a) topograficzne

Bukowina – las we Frydmanie, nz. od ap. *bukowina* ‘skupisko buków, las buków’ [Doroszewski].

Dział – łąka, nz. od ap. *dział* ‘część całości; dział wodny – wzniesienie oddzielające dwa zbiorniki wodne’ [Tamże].

Duża Łysa – las we Frydmanie, daw. polana, nz. od ap. *łysy* ‘ogołocoony z roślinności’ [Tamże]. Przym. *duża* odnosi się do wielkości lasu, a dawniej polany.

Hartyn – las w Kacwinie; prawdopodobnie nz. pochodzi od niem. *Hart* ‘twardy’, *härten* ‘utwardzać’ [PSN-P, s. 368]. Nz. może odnosić się do rodzaju podłoża na tym terenie.

Hygowa – łąki we Frydmanie; nz. od niem. *Hag* ‘krzaki, zarośla’ [PSP-N, s. 361].

Jałowce – łąki i las w Nowej Białej; l. mn. utworzona od ap. *jałowiec*.

Jaworzynka – pole, nz. od ap. *jaworzyna* ‘skupisko jaworów, las jaworowy’ [Doroszewski].

Łęg/Lung – las w Nowej Białej; od ap. *łęg* ‘podmokła łąka, zwykle w dolinie rzeki’, ‘las liściasty w dolinie rzeki’, w stp. ‘las, zagajnik położony blisko rzeki’ [Boryś, 2005, s. 299].

Mała Łysa – las we Frydmanie; daw. polana; przym. *mała* odnosi się do niewielkiej wielkości lasu w porównaniu z *Dużą Łysą*.

Sucha Młaka – łąki we Frydmanie; nz. od ap. gw. *młaka* ‘kałuża, podmokły teren’ i przym. *sucha* ‘wyschnięta’ [Kurzeja, 2012, s. 108]. Prawdopodobnie na tym terenie dawniej znajdowały się bagniska, które zostały osuszone.

Uboc – las we Frydmanie, nz. od ap. *ubocze* ‘miejsce oddalone od skupisk ludzkie, osiedli’ [Tamże].

b) kulturowe

Baniska – las i pola we Frydmanie; l. mn. od ap. *bania* ‘naczynie, tykwa, dynia, dół’ oraz z węg. *banya* ‘kopalnia’ [Brückner, 1927, s. 14]. Według mieszkańców znajdowały się tam dawniej kopalnie rud żelaza (bani), a ślady żelaza w glebie są spotykane do tej pory [Figiel, 1999, s. 83].

Blych – łąki w Krempachach; od ap. *blech*, *blich*, a to z niem. *Bleiche* ‘bielić’ [Doroszewski].

Cyrchla – polana, n. od ap. *cyrchla* ‘polana stworzona przez oczerchlenie, tj. okorowanie drzew, które po uschnięciu były zrąbane i wyznaczały granice posiadłości nadanej osadnikowi’ [Pawłowski, 1955, s. 28-29].

Glinik/Glinnik – miejsce, gdzie dawniej była cegielnia w Kacwinie i Krempachach; od ap. *glina* ‘skała barwy żółtobrazowej; stosowana jako materiał budowniczy, ceramiczny’ [Doroszewski].

Gryńciny – łąki w Krempachach, nz. od ap. *grzęda* ‘pas ziemi uprawnej odgradzonej rowkami’ [Boryś, 2005, s. 186].

Kaczy Zamek – polana, lasy w kierunku Góry Majowej w Kacwinie; nz. poch. od tzw. *koczego zamku* ‘warowna fortyfikacja budowana na wzgórzu nad wsią, stworzona z wozów’.

Kącina – łąki między Łapszami Niżnymi a Falsztynem; od ap. *kąt* ‘oddalona, ustronna część terenu’ [Boryś, 2005, s. 227].

Kosary – las we Frydmanie; nz. z rum. *koszar* ‘ruchoma zagroda dla owiec’ [Jurczyńska-Kłosok, 2010, s. 131].

Kremerwitz – polana nad Łapszami Niżnymi w stronę Niedzicy, często wypasane są tam owce; charakteryzuje się łysym szczytem; nz. od niem. *Kramer* ‘sklepikarz’, ale też od niem. *kramen* ‘grzebać w czymś’, a z tego gw. *krymer* ‘kultywator ziemi’ oraz niem. *Witz* ‘dowcip’ [PSP-N, s. 945].

Krzonowe – las we Frydmanie, od ap. *chrzan* ‘roślina Amoraia lapatni folia’, gw. *krzan* [Boryś, 2005, s. 40].

Sajba – pola, łąki w Niedzicy, które znajdują się między dwiema górami; nz. od niem. *Scheibe* ‘plasterek, kawałek, skiba’ [PSP-N, s. 669].

Snajgrunt – pola w Niedzicy; od niem. *sneite* ‘droga leśna, przecięta przez wytyczoną ścieżkę, granica, przez punkty orientacyjne ograniczona własność gruntu’ [tłum. własne za M. Karasiem] i niem. *Grund* ‘grunt, ziemia’ [Karaś, 1968, s. 43].

Wyrańb – las we Frydmanie; nz. od ap. *wyrąb* ‘obszar leśny, z którego wyrąbuje się drzewa’ [Doroszewski].

Zagroda – las we Frydmanie; od ap. *zagroda* ‘dom wiejski z podwórką i zabudowaniami gospodarczymi’, ‘to, co zagrodzone, płot’, stp. od XIII w. ‘obora, miejsce dla bydła i koni, ogród’ [Boryś, 2005, s. 726].

c) dzierzawcze

Bartusko – las w Krempachach; nz. od im. *Bartosz*, zdrob. *Bartuś* z suf. *-ko*. Prawdopodobniej dawniej należał do kogoś o tym imieniu.

Bendyk – las w Łapszach Niżnych, nz. od im. *Benedykt* [NP, t. 1, s. 55]; obecnie nazwa *Bendyk* funkcjonuje jako nazwisko wielu rodzin z terenu Spisza.

d) kierunkowe i lokalizujące

Międzypotoczek – las w Niedzicy leżący między dwoma potokami;

Na Bani – łąki we Frydmanie przy lasach *Baniska*; por. **Baniska**.

Na Flockach – łąki w Krempachach; od ap. *flaki* ‘wnętrzości’ lub niem. *Flocke* ‘kłaczek, kosmyk’ [PSP-N, s. 270].

Podkrzonowe – łąki we Frydmanie leżące poniżej lasu *Krzonowe*. Od gw. *krzan* ‘chrzan’ [Boryś, 2005, s. 40].

Pod Fordyjakiem – łąki w Krempachach, nz. od niem. *fördern* ‘wydobywać’ [PSP-N, s. 273].

Pod Taborem – pola, łąki w Niedzicy–Zamku, niedaleko Zielonych Skalek i zapory wodnej; nz. pochodzi od taborytów – radykalnego odłamu husytów, którzy najechali i splądrowali okoliczne wsie w XV w., a w miejscu obecnych łąk rozbili obóz warowny. Nz. taboryci pochodzi od nz. miejscowości Tabor w Czechach [Figiel, 1999, s. 119].

Zahutnik – łąki w Niedzicy, które leżą za dawną hutą żelaza; od ap. *huta* ‘zakład przemysłowy przetwarzający surowce metali i minerałów na produkty przemysłowe’ [Boryś, 2005, s. 197].

II Nazwy górskie – oronimy

a) topograficzne

Czarna Góra – szczyt górski między Łapszami Niżnymi a Wyżnymi w kierunku Frydmana i Dursztyna; nz. od ap. *góra* ‘wzniesienie, coś wysokiego’ [Doroszewski] oraz od przym. *czarna*. Nz. ta odnosi się do rodzaju gleby na tym terenie. Istnieje na Spiszu wieś o tej samej nazwie (gmina Bukowina Tatrzańska).

Czerwona Skala – szczyt w Dursztynie w stronę Krempach; daw. był tam kamieniołom. Nz. od ap. *skala* oraz przym. *czerwona*, odwołującego się do koloru skał na tym terenie.

Goły Wierch – szczyt; nz. od ap. *goły* ‘nagi’ i od ap. *wierch*, *werch* ‘wierzchołek góry, wzniesienie’, pochodzenia psł. [Węgrzyn, 2006, s. 123].

Grandeus – szczyt nad Łapszami Wyżnymi, na którym jest krzyż i przekaźnik telewizyjny widoczne ze wsi; nz. od niem. *grandios* ‘wspanały’ [PSP-N, s. 345].

Lipia Góra – góra w Kacwinie; nz. poch. od ap. *góra* oraz ap. *lipia*, a to od nz. drzewa *lipa*. Prawdopodobnie rosło tam dużo lip. Mieszkańcy nazywają ten szczyt także **Złotą Górą**, gdyż, według legend, kacwinianie znajdowali w okolicy złoto.

Majowa Góra – góra w Kacwinie; nz. od ap. *góra* oraz ap. *maj* ‘daw. modrzew’ [Figiel, 1999, s. 10].

b) kulturowe

Hombark – nz. dwóch szczytów górskich: pierwszy leży nad Niedzicą kierunku Falsztyna, drugi leży między Łapszami Niżnymi a Frydmanem, niedaleko szczytu Czarna Góra; nz. od połączenia niem. *Helm* ‘hełm’ [Brückner, 1927, s. 170] i niem. *Berg* ‘szczyt’ [Figiel, 1999, s. 92].

Góra Krzyżowa – szczyt w Kacwinie w kierunku Łapsz Niżnych; nz. od ap. *góra* i ap. *krzyż*. Na szczycie góry znajdował się krzyż.

Szubiennicza Góra, zw. **Wisielakami** – stok górski ciągnący się nad Łapszami Niżnymi w stronę Niedzicy; druga **Szubiennicza Góra** znajduje się koło Frydmanu przy *Zatoce Baniska*; nz. od ap. *szubienica* ‘konstrukcja służąca do wykonania kary śmierci przez powieszenie’ i *wisielec* ‘osoba powieszona’ [Doroszewski]. Według mieszkańców dawniej w te miejsca poza obrębem wsi wywożono ciała samobójców, ponieważ nie można było ich pochować na cmentarzu.

Żar/Żor – szczyt między Frydmanem, Dursztynem, Łapszami Niżnymi a Falsztynem, n. od ap. *żdżar*, *zdżar* ‘zarośla wypalone pod uprawę’, poch. rum. [Jurczyńska-Kłosok, 2010, s. 131].

c) dzierzawcze

Furmaniec – szczyt w Krempachach; nz. od ap. *furman* ‘woźnica; człowiek powożący furmanką’ z suf. *-iniec* [Karaś, 2017, s. 299]. Według informatorów być może dawniej jeżdżono tamtędy wozami.

Jakubia Góra – najwyższy szczyt w Kacwinie; nz. od ap. *góra* oraz im. *Jakub* ‘tu: należąca do Jakuba’.

Jendros – nz. góry nad Niedzicą; nz. od im. *Jędrzej*.

Lorencowa Skala – skala między Krempachami a Dursztynem; nz. od ap. *skala* oraz przym. *Lorencowa* ‘należąca do Lorenca’, a to od niem. nz. os. *Lorenz*, a ona od imienia *Laurentius* ‘Wawrzyniec’ [NP, t.1, s. 45].

Łospyszek/Ospyszek – szczyt w Kacwinie w kierunku Łapsz Niżnych; nz. pochodzi prawdopodobnie od ap. *osep* ‘danina zbożowa’, *ospa* ‘danina w ziarnie’ [Brückner, 1927, s. 385] z suf. *-yszek*. Spotykana (również na mapach) wersja z labializacją samogłoski o w nagłosie.

Sołtysia Góra – szczyt w Łapszach Niżnych; nz. od ap. *góra* oraz ap. *sołtys* ‘osoba przewodnicząca wiejskim władzom najniższego szczebla’, daw. ‘dziedziczny właściciel majątku otrzymanego od pana feudalnego w zamian za lokację wsi na prawie niemieckim; przewodniczący wiejskiej ławy sądowej i zarządzający wsią z ramienia pana’, ap. poch.

niem. *schultheiße* ‘ten, kto nakazywał powinności; współ. sołtys’ [Boryś, 2005, s. 567]. Sołtys to popularne nazwisko w Łapszach Wyżnych.

Tylusia Góra – szczyt w Łapszach Niżnych; od ap. góra oraz ap. *tylusia* ‘tylna’, a to od przym. *tylny* ‘znajdujący się z tyłu, za czymś’ [Doroszewski].

d) kierunkowe i lokalizujące

Na Wierch – szczyt między Łapszanką a Łapszami Wyżnymi na szlaku prowadzącym do *Kuraszowskiego Wierchu*; nz. od ap. *wierch*, *werch* ‘wierzchołek góry, wzniesienie’, pochodzenia psł. [Węgrzyn, 2006, s. 123]. Nazwa góry wskazuje, w jakim kierunku iść na główny szczyt tego pasma górskiego.

Nad Księży Gąszcz – szczyt nad Kacwinem przy granicy ze Słowacją; nz. od ap. *gąszcz* ‘gęste skupienie drzew’ [Doroszewski] oraz *księży* ‘należący do księdza lub księcia’, a to prawdopodobnie od ap. *ksiądz* lub *książę* [Boryś, 2005, s. 268-269]. Nz. odnosi się do lokalizacji szczytu górskiego względem *Księżego Lasu* w Kacwinie.

III Nazwy wodne – hydronimy

a) topograficzne

Białka – rzeka, powstaje w Tatrach z połączenia Rybiego Potoku i Białej Wody, jest prawym dopływem Dunajca. W okolicach Nowej Białej i Trybsza jest *Przełom Białki* z prehistorycznymi wapiennymi jaskiniami.

Burtnica – nz. dawnego miejsca przy *wodospadzie nad Młynarzką* w Kacwinie, gdzie prano kijanką ubrania; od niem. *Bord* ‘brzeg, kraj, burta’ [PSP-N, s. 145], [Brückner, 1927, s. 50].

Słotwiny – potok wpływający do Łapszanki w Łapszach Wyżnych; nz. pochodzi od ap. *słotwina* ‘mokradła’ [NMP, t. 14, s. 134].

b) kulturowe

Przekopa/Przykopa – nazwa rzeki biegnącej z pasma górskiego nad Trybszem, przez Krempachy, we Frydmanie wpada do *Jeziora Czorsztyńskiego*. Nz. poch. od ap. *przekop*. Dawniej mieszkańcy okolicznych wsi musieli dbać o drożność głównych rzek, stąd m.in. pierwotna nazwa Sromowiec brzmiała *Przekop* [Górecki, 2010, s. 24].

c) kierunkowe i lokalizujące

Kacwinianka – rzeka mająca swe źródło nad Kacwinem (w stronę granicy i rezerwatu). Nz. od nz. wsi Kacwin, a to z niem. *Katzwinkiel* ‘koci zakątek’ [Figiel, 1999, s. 95]. Być może nazwa ta odnosi się do tzw. koczych zamków. Od granicy z Niedzicą przyjmuje nazwę *Niedziczanka*. Wpływa do *Jeziora Sromowieckiego*.

Kacwiński Potok – potok ciągnący się między Łapszami Niżnymi a Kacwinem, wpada do Łapszanki. Nz. od nz. wsi Kacwin. Por. *Kacwinianka*.

Łapszanka – rzeka biegnąca od wsi Łapszanka przez Łapsze Wyżne i Łapsze Niżne, wpadająca do *Niedziczanki*. Nz. od nz. wsi Łapszanka, a to od niem. *lap*, *lapes* ‘zwilżone, słona woda, splukiwane wodą’ [Karaś, 1968, s.33] lub niem. *Lab* ‘podpuszczka, enzym trawienny’ [PSP-N, s. 496] z suf. *-anka*.

Młynówka – potok w Trybszu, n. od ap. *młyn* [NMP, t.7, s. 181] z suf. *-ówka*. Dawniej znajdował się młyn przy tej rzece.

Niedziczanka – rzeka biegnąca z Kacwina (*Kacwinianka*) zmienia swoją nazwę przy skrzyżowaniu dróg z Łapsz Niżnych i Kacwina w kierunku Niedzicy. Tam również *Łapszanka* wpływa do *Niedziczanki*. Nz. poch. od nz. wsi Niedzica, a ta z niem. *Nisits* [Figiel, 1999, s. 112].

Trybska Rzeka – rzeka biegnąca wzdłuż Trybsza, zmieniająca się w *Trybszankę* w kierunku Łapszanki; nz. od nz. wsi Trybsz i ap. *rzeka*. Nz. Trybsz nawiązuje, według M. Karasia, do niem. *treip*, *treibes* ‘napędzanie bydła’ [tłumaczenie własne] [Karaś, 1968, s. 33]. Nz. lokalizuje miejsce – wieś – przez którą przepływa rzeka.

Trybszanka/Trybsianka – rzeka biegnąca z Łapszanki do Trybsza, zmieniająca się w Trybszu w *Trybską Rzekę*; nz. od nz. wsi Trybsz z suf. *-anka*. Por. *Trybska Rzeka*.

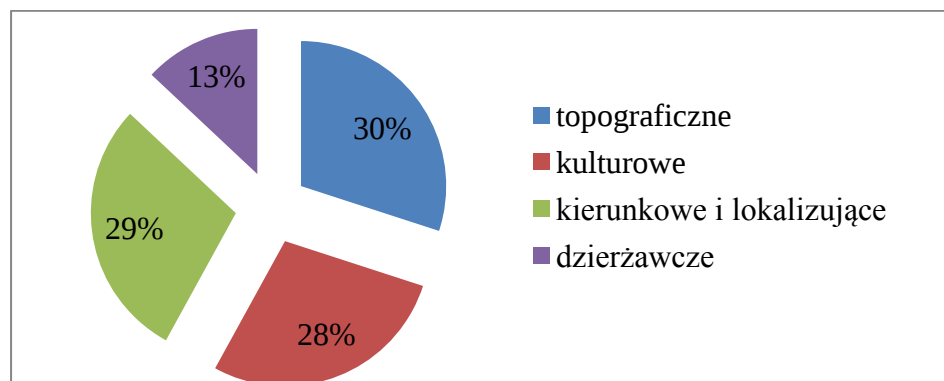
W Lorencowej Skalce – bagno między Krempachami a Dursztynem; nz. od ap. *skala* oraz przym. *Lorencowa* ‘należąca do Lorenca’, a to od niem. nz. os. *Lorenz*, a ona od imienia *Laurentius* ‘Wawrzyniec’ [NP, t.1, s. 45]. Według informatorów dawno temu (ponad 100 lat temu) zatopilo się w tym bagnie dużo soli, dlatego ten teren jest słony i krowy liżą ziemię.

Wodospad pod Młynarzka – wodospad w Kacwinie na rzece *Kacwinianka*, przy wodospadzie był dawniej tartak i młyn (informatorzy jeszcze go pamiętają z okresu PRL-u, został zniszczony przez powódź w 1977 r). Obok wodospadu było miejsce do kąpania się i prania kijanką, zwane *Burtnicą*. Nz. od ap. *wodospad* oraz ap. *młyn*. Dojście do wodospadu jest utrudnione, gdyż dookoła znajdują się prywatne działki.

Wodospad pod Uplazem – wodospad w Kacwinie na rzece *Kacwinianka*. Nz. od ap. *wodospad* i ap. *uplaz* ‘lekko nachylony trawiasty stok górski’ [Doroszewski]. Udostępniony turystom.

Zatoka Baniska – zatoka przy *Jeziorze Czorszyńskim* we Frydmanie, niedaleko lasu *Baniska*; l. mn. od ap. *bania* ‘naczynie, tykwa, dynia, dół’ oraz z węg. *banya* ‘kopalnia’ [Brückner, 1927, s. 14].

Najliczniejszą grupę stanowią nazwy topograficzne (30%), jednak frekwencyjność następnych dwóch grup jest zbliżona do grupy nazw topograficznych: kierunkowe i lokalizujące (29%) oraz kulturowe (28%). Najrzadziej występują nazwy dzierżawcze (13%).



Wykres 1. Frekwencyjność poszczególnych grup anojkonimów

Źródło: materiały własne.

4. Podsumowanie

Mieszkańcy dobrze znają nazwy terenowe z obszaru swojej wsi. Często przywołują oni legendy związane z danym miejscem lub przytaczają fakty z historii osady. Część z nich pamięta jeszcze stare zabudowania, które po drugiej wojnie światowej przestały istnieć (np. młyny), czynności, których już dzisiaj się nie wykonuje – np. pranie kijanką w rzece.

Dużą część analizowanych anojkonimów stanowią nazwy równe apelatywom, np. *Blych*, *Bukowina*, *Dział*, *Kaczy Zamek*, *Łęg*, *Uboc* oraz utworzone od nich derywaty, np. *Furmaniec*, *Młynówka*, *Podkrzonowe*, *Zahutnik*. Obok nich występują nazwy powstałe od nazw własnych. Są to przede wszystkim formy dzierżawcze, np. *Bartuśko* od imienia *Bartosz*, *Bendyk* od imienia *Benedykt*, *Jakubia Góra* od imienia *Jakub*, *Trybszanka* od nazwy wsi *Trybsz*, *Niedziczanka* od nazwy *Niedzica*, *Kacwinianka* od nazwy *Kacwin*. Pojawiają się także nazwy utworzone za pomocą zrostów. Dotyczą głównie form zapożyczonych z języka niemieckiego, np. *Snajgrunt*, *Kremerwitz*, *Hombarg* oraz zestawienia *Nad Księży Gąszcz*, *Pod Taborem*, *Szubiennicza Góra*, *Trybska Rzeka*, *Zatoka Baniska*.

W omawianym przeze mnie materiale onimicznym można zauważyć wiele zapożyczeń, głównie z języka niemieckiego, co wiąże się z osadnictwem niemieckim na tych terenach, np. *Burtnica*, *Hombarg*, *Grandeus*, *Kacwin* (a od tego *Kacwinianka* itp.), *Kremerwitz*, *Snajgrunt*, *Trybsz* (a od tego *Trybszanka*, *Trybska Rzeka*), a także z jęz. rumuńskiego (osadnictwo wołoskie): *Cyrchla*, *Żor/Żar*.

Często pojawiają się nazwy miejsc związanych z rodzajem podłoża i wydobywaniem surowców: hut żelaza, gliny, kopalni, kamieniołomów np. *Czerwona Skala*, *Zahutnik*, *Glinnik*, *Pod Fordyjakiem*. Pojawiają się również informacje o przybyciu taborytów na obszar polskiego Spisza, np. pola *Pod Taborem* odwołujące się do obozu taborytów¹ w Niedzicy–Zamku czy do najazdów Tatarów, np. *Kaczy Zamek* – warowna fortyfikacja obronna budowana nad wsią. Polegała na zbudowaniu fortecy z wozów ustawionych w okrąg (podobne nazwy terenowe możemy spotkać m.in. w Szczawnicy – *Koci Zamek*). Wiele anojkonimów odnosi się do ukształtowania terenu, roślinności lub jej braku, wielkości nazywanego obszaru czy czynności wykonywanych przez mieszkańców wsi (*Bukowina*, *Lipia Góra*, *Skiba*, *Gryńciny*, *Wyrąb*, *Snajgrunt*, *Goły Wierch*, *Przekop*). Niektóre nazwy nieoficjalne odnoszą się do legend, znanych mieszkańcom wsi, np. *Złota Góra* (= *Lipia Góra*). Dzięki niektórym z anojkonimów możemy poznać dawne realia życia gospodarczego i społecznego mieszkańców Spisza, dawnych właścicieli łąk, lasów, polan itd., np. *Cyrchla*, *Jakubia Góra*, *Jendros*, *Kosary*, *Lorencowe Skalki*, *Pod Taborem*, *Snajgrunt*, *Szubiennicza Góra*, *Wyrąb*, *Zagroda*, *Zahutnik*, *Żor*. Nazwy rzek często tworzone są od nazw wsi, przez które dany potok przepływa, lub w którym ma swoje źródło, np. *Trybszanka*, *Trybska Rzeka*, *Kacwinianka*, *Niedziczanka*, *Łapszanka*. Ponieważ nazewnictwo nieoficjalne nie zostało nigdzie zarejestrowane, warto przeprowadzić szersze badania toponimii polskiego Spisza, by kolejne pokolenia mieszkańców tego regionu miały świadomość bogactwa onimicznego swojej okolicy.

¹ **Taboryci** – najbardziej radykalny odłam husytyzmu, powstały w I poł. XV w. Skupiał plebejuszy i chłopów, którzy domagali się zniesienia pańszczyzny oraz poddaństwa, a także wprowadzenia wspólnoty majątkowej.

Wykaz skrótów konwencjonalnych

ap. – apelatyw

gw. – gwarowe

im. – imię

l. mn. – liczba mnoga

nz. – nazwa

poch. – pochodzenie

Por. – porównaj

rum. – język rumuński

stp. – staropolski

Bibliografia:

1. Boryś W. (2005). Słownik etymologiczny języka polskiego. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
2. Dudášová-Kriššáková J. (2010). Słowacko-polsko-rusińskie pogranicze językowe na Zamagurzu i Spiszu. W: L. Molitoris (red.), Wędrowki po obu brzegach Dunajca. Praca zbiorowa (s. 22-84). Bratysława – Spiska Stara Wieś: GORALINCA.
3. Figiel S. (1999). Polski Spisz. Przewodnik turystyczny. Warszawa: Wydawnictwo PTTK „Kraj”.
4. Folder Gminy Łapsze Niżne, 2018. Łapsze Niżne: Gmina Łapsze Niżne.
5. Górecki St., Górecki W. (2010). Sromowce Wyżne, czyli Przekop. Osada przy drodze królewskiej. Kronika. Szczawnica: Ośrodek Kultury Turystyki Górskiej PTTK w Pieninach.
6. Jurczyńska-Kłosok A. (2010). Językowy obraz Karpat Polskich zawarty w mikrotoponimii Gorców. Onomastica, LIV, s. 121–135.
7. Karaś M. (1968). Elementy niemieckie w toponomastyce Orawy, Podhala i Spiszu. Onomastica, XIII, s. 25-60.
8. Karaś M. (2017). Stare i nowe warstwy toponimiczne w Polskich Karpatach. W: J. Reichan, M. Rak (wybór i oprac), Ze studiów leksykologicznych i onomastycznych. Biblioteka „LingVariów”, 24, s. 289-302.
9. Kurzeja M. (2012). Słownik gwary górali łąckich. Łącko: Gminny Ośrodek Kultury.
10. NMP – (1996-2017) Nazwy miejscowe Polski. Historia, pochodzenie, zmiany. K. Rymut (red.), 1-14 (A-Sn). Kraków: Wyd. Instytutu Języka Polskiego PAN.
11. NP – Rymut K. (1999). Nazwiska Polaków. Słownik historyczno-etymologiczny, t. 1, 2. Kraków: Wyd. Instytutu Języka Polskiego PAN.
12. Pawłowski E. (1955). Gwara podegrodzka wraz z próbą wyznaczenia południowo-zachodniej granicy gwar sądeckich. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich.
13. PNW – Rzetelska-Feleszko E. (red.) (1998). Polskie nazwy własne. Encyklopedia. Warszawa-Kraków: Wyd. Instytutu Języka Polskiego PAN.
14. PSP-N – Chodera J., Kubica S. (1990). Podręczny słownik niemiecko-polski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”.
15. Wajda L. (1971). Górale i Lachy na terenie Limanowszczyzny (Z pogranicza dialektologii i etnografii). Językoznawca, 23–24, s. 42–53.

16. Węgrzyn T. (2006). Nazwy górskie polskiej części Bieszczadów. *Onomastica*, LI, s. 105–138.
17. Žilkovanová K. (2010). Witajcie u nas!. W: L. Molitoris (red.) *Wędrówki po obu brzegach Dunajca*. Praca zbiorowa (s. 13-24). Bratysława – Spiska Stara Wieś: GORALINCA.

Wykaz stron internetowych:

18. Dialekty i gwary polskie – Karaś H. (red). Dialekty i gwary polskie. Kompendium internetowe, strona internetowa: <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=start> [dostęp: 05.06.2020 r.].
19. Małopolska Infrastruktura Informacji Przestrzennej, strona internetowa: <http://miip.geomalopolska.pl/imap/> [dostęp: 31.05.2020 r.].
20. Doroszewski – Doroszewski W. (red.) (1958-1969). *Słownik języka polskiego*, t. 1–11, online: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski.html> [dostęp: 09.06.2020 r.].



Jesteś studentem, doktorantem, młodym naukowcem? Chcesz publikować w profesjonalnym piśmie naukowym, brać udział w konferencjach? Firma Konferencje Naukowe Piotr Rachwał umożliwi Ci start w świecie nauki za przystępną cenę. Organizujemy konferencje interdyscyplinarne, jak i specjalistyczne. Wydajemy monografie pokonferencyjne oraz współpracujemy z czasopismami z listy ministerialnej. Pomagamy w publikacji artykułów.

Piotr Rachwał

Konferencje Naukowe

ul. Gen Leopolda Okulickiego 51D/20

31-637 Kraków

NIP: 573-272-51-36

REGON: 365643034

E-mail: rachwal.konferencjenaukowe@gmail.com

www.konferencjenaukowe.com.pl