



Rocznik
Filologiczno-Kulturoznawczy



11/2021–2022

Rada Programowa

dr hab. Artur Duda, prof. UMK

dr hab. Anna Gęsińska, prof. UMK

dr hab. Iwona Kaproń-Charzyńska, prof. UMK

Wiceprzewodnicząca Samorządu Studenckiego

Wydziału Humanistycznego UMK: Katarzyna Kucharczyk

Opiekunka naukowa

dr hab. Magdalena Bizior-Dombrowska, prof. UMK (madom@umk.pl)

Redaktorka naczelna

Katarzyna Płońska

Zastępca redaktorki naczelnej

Filip Bukowski

Opracowanie redakcyjne i korekta

Edytorskie Koło Naukowe „Wyjustowani”

Redakcja: Katarzyna Kucharczyk, Kinga Paszkiewicz, Katarzyna Płońska

Korekta: Filip Bukowski, Daria Godlewska, Joanna Kulczewska, Paulina Maćkowiak,

Katarzyna Płońska, Natalia Prokopiak, Magdalena Podleśna, Barbara Szymaniuk

ISSN 2082-7008

Czasopismo finansowane przez Samorząd Studencki
Wydziału Humanistycznego UMK

ARTYKUŁY POKONFERENCYJNE

- Bartosz Kurowski**, Strategie performatywne w przedstawieniach teatralnych na temat wojny kierowanych do dzieci i młodzieży 9
- Nikoła Nowak**, „Skąd będziemy wiedzieć co robić, jeśli rodzice nam tego nie powiedzą?” — obraz młodzieży w musicalu *Przebudzenie wiosny* 25
- Andrea Guźlecka**, Teatralne (re)konstruowanie pamięci o artystkach żydowskich w polskim monodramie 33
- Anna Artwich**, Jolanta Janiczak i kamp — interpretacja dramatów należących do tzw. trylogii królewskiej 45

ARTYKUŁY I ROZPRAWY

- Ines Świeczkowska**, Wyobrażenia pasyjna w polskiej literaturze religijnej późnego średniowiecza 63
- Klaudia Stępień-Kowalik**, W stronę teorii science fiction 87
- Klaudia Stępień-Kowalik**, Człowiek yakuzy. Sekrety japońskiego półświatka Jake'a Adelsteina 113

Zuzanna Nowak , Wpływ twórczości Zofii Lorentz na postrzeganie wychowania i pedagogiki	135
Filip Bukowski , O ludowej fascynacji Marii Konopnickiej w pieśniach ze zbioru <i>Po rosie</i>	141
Zuzanna Nowak , Nowe wiersze sławnych poetów Grzegorza Uzdańskiego	153
Danuta Greding, Mikołaj Dobek , „Wszystko będzie dobrze. Musi być”, czyli parę zdań o pewnej oddolnej inicjatywie. Krótka historia powstania Teatru Studenckiego UMK Antrakt	157

TWÓRCZOŚĆ

Olga Siwczyńska	171
Angelika Stelmach	179



Artykuły pokonferencyjne

Strategie performatywne w przedstawieniach teatralnych na temat wojny kierowanych do dzieci i młodzieży

Wprowadzenie

W sztuce kierowanej do dzieci oraz młodzieży wojna jest tematem szczególnym – podejmowanym celowo oraz z wielkim poczuciem odpowiedzialności, żeby odpowiednio nazywać problem, ukazywać jego ponadczasowość, stwarzać dobre warunki jego percepcji z dala od nadmiaru bodźców i chaosu informacji. Teatr posiada specjalne instrumentarium do tego celu – to nacechowana obecnością, cielesnością, materialnością relacja nadawca-odbiorca tu i teraz.

Wielu autorów prac naukowych opisuje przedstawienia teatralne na temat wojny kierowane do dzieci i młodzieży. Karolina I. Kaleta analizuje konstrukcje dramaturgiczne spektakli oraz bada ich przekaz¹. Joanna Żygowska kieruje swoje zainteresowanie badawcze na problem uchodźców – prezentuje te utwory literackie i przedstawienia

¹ K. I. Kaleta, *Oblicza wojny w dramaturgii dla dzieci*, „Teatr Lalek” 2020, nr 4/142, s. 33–37.

teatralne, które poprzez treść wzmacniają postawę empatii². Biorąc pod uwagę historie, narracje, treść, konstrukcje dramaturgiczne albo inne cechy przypisane do teatru w jego funkcji mimetycznej warto też zaakcentować te cechy, które są przypisane do teatru w jego funkcji performatywnej.

Erika Fischer-Lichte opisuje znaczenie strategii inscenizacyjnych — ich dawna funkcja polegała na eliminowaniu reakcji odbiorców przedstawienia teatralnego. W kolejnym stadium przeciwnie — na prowokowaniu reakcji w zgodzie z zamierzeniami autora bądź autorów spektaklu. Obecnie (zwrot performatywny w sztuce jest tu cezurą) strategii inscenizacyjne stanowią pewnego rodzaju laboratorium relacji nadawca-odbiorca³.

Niezależnie od tego, jak różnorodne mogą być te strategie w ramach jednego spektaklu, w scenicznej twórczości tego samego reżysera czy różnych reżyserów, to mają one jeden wspólny mianownik: nie tylko przedstawiają i interpretują strategie zamiany ról, budowania i niszczenia poczucia wspólnoty, bliskości i dystansu. W znacznie większym stopniu urzeczywistniają zamianę ról; faktycznie budują, a potem niszczą poczucie wspólnoty; wprowadzają bliskość lub dystans. Widz nie tylko obserwuje, w jaki sposób dochodzi do zamiany ról, budowania i niszczenia wspólnoty czy tworzenia bliskości i dystansu, ale również doświadcza tych procesów na własnej skórze jako uczestnik przedstawienia⁴.

Strategie inscenizacyjne, które stwarzają możliwość uczestnictwa odbiorców w przedstawieniu teatralnym, nazywam strategiami

² J. Żygowska, *To jest właśnie ta chwila. Uchodźcy w najnowszych polskich książkach i teatrze dla młodych odbiorców (przeгляд)*, „Polonistyka. Innowacje” 2017, nr 6, s. 131.

³ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Kraków 2008, s. 57–61.

⁴ *Ibidem*, s. 61.

performatywnymi – to przedmiot mojego zainteresowania badawczego w spektaklach na temat wojny kierowanych do dzieci oraz młodzieży. Z jednej strony zwracam uwagę na to, w jaki sposób możliwość uczestnictwa jest stwarzana. Z drugiej strony – jakie konsekwencje powoduje w odniesieniu do przekazu. Przede wszystkim interesuje mnie spektrum procesów w relacji nadawca-odbiorca.

Interakcja. Skracanie dystansu.

Serge Bloch oraz Davide Cali to autorzy picturebooka *Wróg*, który za pomocą prostej historii doskonale prezentuje nonsens wojny.

Jest wojna. Widać jakieś pustkowia. Na pustkowiu – dwie dziury. W dziurach – dwaj żołnierze. Są wrogami⁵.

Każdy z bohaterów jest zmuszony do uczestnictwa w wojnie przez swojego dowódcę. Każdy musi wykonać rozkaz.

Pierwszego dnia wojny, dawno temu, dostaliśmy karabin i instrukcję. Instrukcja tak opisuje wroga: trzeba go zabić, zanim zabije nas, ponieważ jest okrutny i bezlitosny. Jeśli nas zabije, wymorduje też nasze rodziny. Ale to mu nie wystarczy. Zabije też psy i inne zwierzęta, spali lasy, zatruje wodę. Wróg nie jest człowiekiem⁶.

Każdy z bohaterów jest zasadniczo przeciwko wojnie, lecz strach przed wrogiem powoduje, że pozostaje na posterunku i pewnej nocy każdy z nich postanawia wykonać rozkaz – trzeba zaznaczyć, że w tym samym momencie. Dlatego kiedy pierwszy podchodzi do dziury drugiego,

⁵ S. Bloch, D. Cali, *Wróg*, Poznań 2014, s. 1–9.

⁶ Ibidem, s. 22–23.

dziura jest pusta (bo drugi podchodzi do dziury pierwszego). Następuje przeszukanie dziury wroga.

A to? Cóż to takiego? Instrukcja. Instrukcja podobna do mojej. Taka sama. Nie, jednak jest różnica... W tej instrukcji wróg, którego należy pokonać, ma moją twarz! Ale przecież ja taki nie jestem, nie jestem bestią. Nie zabijam kobiet ani dzieci. Jestem przecież człowiekiem! Ta instrukcja to stek kłamstw⁷.

Każdy z bohaterów jest oszukany przez swojego dowódcę — w tym samym momencie obaj podejmują decyzje o zakończeniu wojny.

Ta prosta historia ma wielką moc — pewnie dlatego stanowi podstawę dramaturgiczną dwóch przedstawień teatralnych, które zrealizowano niezależnie od siebie w sezonie teatralnym 2017/2018. Pierwsze jest kierowane do odbiorców w wieku od 6 do 10 lat, drugie — od lat 10. Pomimo różnic w obu spektaklach podstawa dramaturgiczna prowokuje zastosowanie strategii performatywnych — interakcji i skracania dystansu między nadawcą oraz odbiorcą.

Wroga w mojej reżyserii⁸ rozpoczyna scena, podczas której dwaj bohaterowie-dowódcy konkurują ze sobą o złoty sześcian (element scenografii), jednak pojedynek nie zostaje zakończony — dowódcy wprowadzają na scenę żołnierzy-wrogów. Przekazują im instrukcje — to moment, w którym po raz pierwszy w przedstawieniu teatralnym znika czwarta ściana. Dowódcy (jeden po drugim) wkraczają na proscenium i przemawiają do odbiorców — wprawdzie tekstem *picturebooka*, lecz umieszczonym w konwencji przemówień zbrodniarzy wojennych z XX wieku. Podczas każdego pokazu ten moment pobudza emocje widzów. Jedni spontanicznie przeczą dowódcom. Drudzy machinalnie

⁷ Ibidem, 46–48.

⁸ *Wróg*, reż. B. Kurowski, Teatr Lalek i Aktora w Wałbrzychu. Premiera: 17 lutego 2018 roku.

dają wyraz sympatii do nich. Pomimo tego, że zasadniczo ci pierwsi stanowią większość, to widownia staje się miejscem zderzenia różnych postaw. Moment, w którym po raz kolejny w spektaklu znika czwarta ściana, to rozwiązanie akcji. Bohaterowie-dowódcy jeszcze raz wkracają na proscenium, rozkazując: „Jest wojna! Jest wojna! Jest wojna!”. Żołnierze, lecz już nie wrogowie, znajdują schronienie na widowni i zawierają sojusz z widzami razem wznosząc hasło przeciwko dowódcom: „Jest zgoda! Jest zgoda! Jest zgoda!” — dowódcy zostają obaleni przez moc widzów.

W przedstawieniu teatralnym w mojej reżyserii interakcja polega na pobudzaniu emocji, które prowokują do ekspresji. Za pierwszym razem to rezultat fragmentów scen w konwencji przemówień zbrodniarzy wojennych z historii XX wieku (nadal zaskakuje mnie skuteczność tej konwencji). Tu ekspresję odbiorców stanowi zderzenie różnych postaw zwolenników oraz przeciwników postaci dowódców. Za drugim razem to rezultat zawarcia sojuszu (budowania wspólnoty⁹) z widzami — wznoszenie hasła przeciwko wojnie.

Wroga — instrukcję obsługi w reżyserii Justyny Sobczyk¹⁰ rozpoczyna scena, podczas której panuje ciemność — sześcioro aktorów uruchamia latarki. W pewnym momencie są one kierowane na odbiorców przedstawienia teatralnego. Tu zasadniczo czwarta ściana nie funkcjonuje. Akcja spektaklu jest realizowana przede wszystkim na widowni, dookoła niej oraz na balkonie — sala teatru stanowi miejsce rozmowy. W jej trakcie aktorzy wymieniają się argumentami i podejmują temat wroga. Czy naprawdę ubiera długie spodnie na przekór innym? Czy naprawdę je karaluchy? Czy naprawdę zabiera przestrzeń? Odbiorcy uczestniczą w tej rozmowie, a także w budowaniu baz oraz w ewakuacji, będącej

⁹ E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 87–88.

¹⁰ *Wróg — instrukcja obsługi*, reż. J. Sobczyk, Teatr Zagłębia w Sosnowcu. Premiera: 10 marca 2018 roku.

symulacją ataku wroga. Na koniec aktorzy oraz widzowie razem nucą pieśń *Where have all the flowers gone?*

W przedstawieniu teatralnym w reżyserii Justyny Sobczyk (podobnie jak w pierwszym opisanym przypadku) interakcja polega na pobudzaniu emocji, które prowokują do ekspresji – do uczestnictwa w rozmowie, do rwetesu podczas symulacji ataku wroga, do nucenia pieśni (budowania wspólnoty¹¹). Oprócz tego duże znaczenie ma zmniejszanie dystansu fizycznego oraz skracanie dystansu między nadawcą a odbiorcą.

Strategia performatywna, która powoduje skracanie dystansu w znaczeniu psychologicznym, to zastosowanie narracji zabawy. W czasie przedstawienia teatralnego aktorzy bawią się we wroga. Przykładowo każdy z nich rysuje na scenie koło dookoła siebie. Jedno koło zostaje przekreślone. Następuje zmiana miejsc. Osoba, której przypada koło przekreślone zostaje wrogiem. Z jednej strony kategoria zabawy jest obecna w dziedzinie psychologii rozwoju człowieka. To podstawowa forma aktywności dziecka – czynnik rozwoju fizycznego, psychologicznego, społecznego oraz poznawczego¹². Z drugiej strony kategoria zabawy jest obecna w dziedzinie nauk o kulturze. Richard Schechner opisuje kulturowe składniki performansu, a jeden z nich to zabawa – „inna rzeczywistość”, która umożliwi czasowe doświadczenie granic tabu i ryzyka¹³. W przedstawieniu teatralnym w reżyserii Justyny Sobczyk zastosowanie narracji zabawy stanowi odniesienie do podstawowej formy aktywności odbiorcy spektaklu (do doświadczenia psychologicznego) oraz skracania dystansu. Widzowie bawią się razem z aktorami, co umożliwi im czasowe przekroczenie granic tabu i ryzyka.

¹¹ E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 87–88.

¹² M. Kielar-Turska, *Średnie dzieciństwo – wiek przedszkolny*, w: *Psychologia rozwoju człowieka*, red. J. Trempała, Warszawa 2011, s. 226–227.

¹³ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, Wrocław 2006, s. 69.

Strategia performatywna, skracająca dystans w znaczeniu społecznym to organizacja grupy badawczej *Laboratorium Wroga* w celu opracowania kategorii wroga. W czasie procesu tworzenia przedstawienia teatralnego zaproszono do niej autorów spektaklu oraz dzieci. Na terenie Sosnowca, w teatrze, w szkołach podstawowych zadawano pytania: „Co to jest wróg? Jak zachować się w odniesieniu do wroga? Dlaczego boimy się wroga?”. W ten sposób społeczność lokalna (potencjalni odbiorcy) miała udział w procesie tworzenia przedstawienia teatralnego. W rezultacie problemy lokalne stały się elementami spektaklu – np. kwestia sporu między regionem Zagłębia Dąbrowskiego oraz regionem Górnego Śląska. Organizacja grupy badawczej *Laboratorium Wroga* stanowi odniesienie do pochodzenia odbiorcy (do doświadczenia społecznego) oraz stwarza możliwość zamiany funkcji w relacji nadawca-odbiorca¹⁴.

Oba opisane przypadki to przedstawienia teatralne podejmujące temat wojny w znaczeniu uniwersalnym bez odniesienia do realnych wydarzeń. Strategie performatywne (interakcja oraz skracanie dystansu) prowokują widzów do uczestnictwa w rozmowie o wojnie – jej sensie albo nonsense. Widzowie formują swoje zdanie i od razu są zmuszani do jego weryfikacji. W ten sposób problem zostaje nazwany oraz zaznaczony w ich percepcji.

Czasowość między.

Multiplikacja przestrzeni performatywnych

Erika Fischer-Lichte opisuje strategie performatywne, które podczas przedstawienia teatralnego formują albo wzmacniają przestrzenie performatywne, atmosferyczne, liminalne¹⁵. W odniesieniu do czasowości

¹⁴ E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 79–80.

¹⁵ E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 178–179.

opisuje *time barckets*¹⁶ oraz rytm¹⁷. Moim zamiarem jest rozszerzenie tego punktu widzenia. Interesuje mnie gra między czasem akcji i czasem odbioru spektaklu w odniesieniu do czasowości oraz gra między miejscem akcji i miejscem odbioru spektaklu w odniesieniu do przestrzenności.

Narracja przedstawienia teatralnego *Pamięć Rutki* w reżyserii Justyny Łagowskiej¹⁸ jest realizowana na kilku poziomach. Na pierwszym z nich czas i miejsce akcji stanowi współczesny Będzin. Bohaterowie to młodzież, która pluje na samochody wyjeżdżające z miasta. Ludzie opuszczają to miejsce. Jest szaro. Jest nudno. Jest smutno. Na poziomie drugim czas oraz miejsce akcji stanowi Będzin podczas II wojny światowej. Centralna postać spektaklu to Rutka Laskier — dziewczynka pochodzenia żydowskiego, która mieszkała tu przed przeniesieniem do getta w Kamionce, a później do obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau. Inni bohaterowie to osoby z jej pamiętnika. Na poziomie trzecim czas i miejsce akcji stanowi teatr oraz czas rzeczywisty spektaklu. Aktorzy wypowiadają kwestie w odniesieniu do pokazu. „Powiedz jej, że to potrwa godzinę”. „Powiedz jej, że dostanie brawa”. „Powiedz jej, że recenzje będą dobre”. Wchodzą w role i porzucają je. Najpierw jako młodzież rozrzucają fragmenty pamiętnika Rutki Laskier. Później jako aktorzy przedstawienia teatralnego zbierają je. Po chwili ponownie wchodzą w role młodzieży oraz historycznych oprawców bohaterki, choć kilka minut wcześniej rozmawiali z nią o serialach i Harrym Potterze, bo lepiej o tym — przecież nie o wojnie. Poziomy narracji przedstawienia teatralnego mieszają się. W rezultacie trudno jest

¹⁶ Ibidem, s. 212 — 215.

¹⁷ Ibidem, s. 216 — 222.

¹⁸ *Pamięć Rutki*, reż. J. Łagowska, Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie. Premiera spektaklu odbyła się 1 października 2017 roku w Będzinie.

określić, czy zachowania antysemickie, nacjonalistyczne, faszystowskie są podejmowane przez postaci historyczne czy postaci współczesne. Na koniec sama Rutka Laskier (w tej roli aktorka – Karolina Gorzkowska) nuci pieśń:

Jestem Rutka Laskier lub Karolina Gorzkowska. Wiele rzeczy mnie wkurwia. Najbardziej wkurwia mnie Polska. Wiem, że to nieoryginalne, wiem, to może zbyt proste, że chciałabym zobaczyć bez faszystów tę Polskę¹⁹.

W przedstawieniu teatralnym w reżyserii Justyny Łagowskiej zachodzi pewna gra między czasem akcji i czasem odbioru spektaklu – to strategia performatywna, którą nazywam czasowością *między*. Akcja przedstawienia nie jest realizowana ani we współczesnym Będzinie, ani podczas II wojny światowej, ani w czasie rzeczywistym – jest realizowana *między*. Lokalna czasowość, historia oraz czas doświadczenia performatywnego tu i teraz mieszają się. W konsekwencji widzowie odczuwają naraz wszystkie poziomy narracji oraz „miksują” zdarzenia historyczne i współczesne, tworząc nowy kontekst.

Podstawę dramaturgiczną *Rutki* w reżyserii Karoliny Maciejaszek²⁰ stanowi powieść autorstwa Joanny Fabickiej. Jej narracja łączy dwie rzeczywistości. Czas i miejsce akcji stanowi Łódź obecnie – dokładnie teren dawnego Litzmannstadt Ghetto. Główna bohaterka powieści to Zosia Sardynka – dziewczynka, która spędza wakacje w mieście. Jej opiekunką pod nieobecność mamy jest ekscentryczna ciotka Róża. W pewnym momencie pojawia się Rutka – nowa koleżanka Zosi Sardynki – o której nie wiadomo za wiele. Czas i miejsce akcji stanowi

¹⁹ Ibidem.

²⁰ *Rutka*, reż. K. Maciejaszek, Teatr Lalek Arlekin im. Henryka Ryla w Łodzi. Premiera spektaklu odbyła się 27 września 2019 roku w Łodzi.

również Litzmannstadt Ghetto podczas II wojny światowej. Zosia Sardynka oraz Rutka przenoszą się w czasie.

Przedstawienie teatralne w reżyserii Karoliny Maciejaszek stworzono w ramach Konkursu im. Jana Dormana organizowanego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.

Konkurs im. Jana Dormana to konkurs na produkcję i eksploatację spektaklu dla dzieci i/lub młodzieży, który będzie prezentowany w placówkach oświatowych wraz z towarzyszącymi mu działaniami edukacyjnymi. Jego celem jest podniesienie jakości artystycznej przedstawień prezentowanych w szkołach i przedszkolach²¹.

Spektakl realizowano w szkołach podstawowych na terenie dawnego Litzmannstadt Ghetto. Działanie edukacyjne stanowił audiospacer – widzowie prowadzeni przez głos Rutki dobiegający ze słuchawek poznawali swoje miasto od nowa²².

Jedną ze strategii performatywnych, formujących albo wzmacniających przestrzenie performatywne, atmosferyczne, liminalne, które opisuje Erika Fischer-Lichte, stanowi „użycie istniejących i wcześniej inaczej wykorzystywanych przestrzeni, których specyficzne możliwości badano i wypróbowywano”²³. Ta strategia performatywna w *Rutce* jest realizowana na kilku poziomach. Na pierwszym z nich miejsce spektaklu stanowi zaaranżowany w szkole podstawowej teatr ze sceną, widownią i scenografią: drewnianym podestem z napisem *Litzmannstadt Ghetto 1940–1944*, drewnianymi parawanami

²¹ *Konkurs im. Jana Dormana*, „Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego”, <https://www.institut-teatralny.pl/dzialalnosc/konkursy/konkurs-im-jana-dormana/> (dostęp: 15.11.2021).

²² *Rutka*, „Teatr Lalek Arlekin im. Henryka Ryla w Łodzi”, <http://teatrarlekin.pl/pl/zapisani-w-kobiecej-pamieci-3> (dostęp: 15.11.2021).

²³ E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 179.

i klockami. Aktorzy wypowiadają kwestie w odniesieniu do pokazu: „Ale przecież bawimy się w teatr”. Funkcję odbiorcy określa przestrzeń performatywna – uczestniczy on w przedstawieniu teatralnym. Na poziomie drugim miejsce spektaklu stanowi szkoła podstawowa. Wydarzenie odbywa się w pomieszczeniu dydaktycznym między ławkami, a za drzwiami słychać dzwonek wzywający na lekcje. Nauczyciele obserwują zachowania podopiecznych. Aktorzy to osoby spoza tego miejsca. Przestrzeń performatywna nadaje kolejną funkcję widzom, którzy są uczniami i uczestniczą w procesie edukacji. Na poziomie trzecim miejsce spektaklu to teren dawnego Litzmannstadt Ghetto. Odbiorcy przedstawienia teatralnego to zasadniczo mieszkańcy tego rejonu i także ta funkcja jest warunkowana przez przestrzeń performatywną. Spektakl jest zatem osadzony w trzech różnych przestrzeniach performatywnych, a każda z nich formuje relacje nadawca-odbiorca w inny sposób, ponieważ każda określa inne funkcje nadawcy oraz inne funkcje odbiorcy.

W *Rutce* zachodzi pewna gra między miejscem akcji i miejscem odbioru spektaklu – to strategia performatywna, którą nazywam multiplikacją przestrzeni performatywnych. Akcja jest realizowana zarówno w teatrze, jak i w szkole podstawowej oraz na terenie dawnego Litzmannstadt Ghetto. Lokalna przestrzeń, historia oraz miejsce doświadczenia performatywnego tu i teraz funkcjonują w tym samym momencie. W konsekwencji widzowie odczuwają jednocześnie wszystkie przestrzenie performatywne oraz przyporządkowują miejscom współczesnym, miejscom ściśle określonym, które są im bliskie, znaczenie historyczne, produkując dla siebie nowy kontekst.

Małgorzata Leyko opisuje zjawisko *Living History*, zwracając uwagę na znaczenie teatru właśnie w odniesieniu do społecznej produkcji historii:

Teatr jako zjawisko artystyczne i społeczne stanowi medium zróżnicowanych narracji o przeszłości, wyrażania indywidualnego i zbiorowego sposobu doświadczania historii oraz pamięci i niepamięci o niej, a zatem jest szczególną formą artykulacji przeszłości. Współcześnie, w perspektywie odchodzenia od standaryzacji i uniwersalizacji wizji przeszłości na rzecz nowych dyskursów historycznych, także praktyki artystyczne są postrzegane jako czytanie historii. W teatrze podejmowana jest zatem działalność historiotwórcza, w której wykorzystywane są różne strategie i techniki właściwe społecznej produkcji historii²⁴.

Strategie performatywne (czasowość *między* oraz multiplikacja przestrzeni performatywnych) prowokują widzów do uczestnictwa w historii albo do czytania jej i stwarzania od nowa. Społeczna produkcja historii ma charakter lokalny oraz jest nacechowana emocjami. To doświadczenie budujące tożsamość. Pozwala widzom na internalizację problemu wojny.

Prowokowanie stanu wczucia

Przedstawienie teatralne *Wędrownka Nabu* w reżyserii Przemysława Jaszczaka²⁵, zrealizowane na podstawie opowiadania Jarosława Mikołajewskiego podejmuje temat uchodźców. Główna postać – Nabu – mieszka w niewielkiej wiosce razem z rodzicami oraz bratem. Pewnego dnia w jej domu wybucha pożar – zostaje ugaszony, lecz kilka dni później pożary wybuchają we wszystkich domach w wiosce. Nabu postanawia znaleźć lepsze miejsce do życia, wyrusza w drogę. Przekracza niewidzialną ścianę i niewidzialne ogrodzenie z drutu kolczastego. Samodzielnie przemierza morze, aż spostrzeża duże, murowane domy.

²⁴ M. Leyko, *Teatralizacja historii lokalnych w formacie R/W*, w: *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. E. Wąchocka, D. Fox, A. Głowacka, Katowice 2015, s. 13.

²⁵ *Wędrownka Nabu*, reż. P. Jaszczek, Teatr Lalek Arlekin im. Henryka Ryła w Łodzi. Premiera: 3 października 2019.

Spektakl *Wędrowka Nabu* rozpoczyna warsztat, podczas którego pedagożka teatru zadaje pytania: „Co to jest dom? Jakie są rodzaje domów? Czy igloo jest domem? Czy mrowisko jest domem?”. Widzowie otrzymują zadanie – muszą narysować, z czym kojarzy im się dom. Ich prace są nacechowane pozytywnymi emocjami. Na koniec warsztatu pedagożka teatru zbiera je i zostawia na scenie. Teraz rozpoczyna się akcja spektaklu. Aktorzy umieszczają prace widzów na elemencie scenografii, który przedstawia dom. Nuć pieśń: „Nasz dom utkany z marzeń...”. Po chwili element scenografii znika. Powraca w momencie, w którym Nabu samodzielnie przemierza morze, czuje słabość i zasypia. Śni o domu. Rysunki otaczają ją i odzwierciedlają jej marzenia. W ostatniej scenie element scenografii zostaje umieszczony między sceną i widownią – w miejscu, gdzie bohaterka widzi duże marmurowe domy. Ostatecznie prace odbiorców przedstawienia teatralnego nabierają znaczenia przywileju, który stanowi dla nich normę.

Erika Fischer-Lichte opisuje stan wczucia, zwraca uwagę na jego znaczenie w procesie odbioru przedstawienia teatralnego: „Wzucie bowiem – przede wszystkim wzucie emocjonalne w konkretne postacie w trakcie przedstawienia – można opisać jako proces wypróbowywania nowych ról i tożsamości, a więc jako doświadczenie liminalne”²⁶.

Opisany przypadek to spektakl podejmujący temat wojny w odniesieniu do jej realnych konsekwencji – problemu uchodźców. Strategia performatywna (prowokowanie stanu wczucia) ukazuje, że to, co stanowi normę dla wielu, nie stanowi normy dla wszystkich. Ponadto powoduje zmianę punktu widzenia oraz pobudza emocje, m.in.: smutek, poczucie niesprawiedliwości, współczucie. W ten sposób problem wojny dotyka widzów.

²⁶ E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 309.

Podsumowanie

Opisane przeze mnie strategie performatywne to zaledwie promil tego rodzaju zjawisk, które warto poddać analizie w odniesieniu do przedstawień teatralnych na temat wojny kierowanych do dzieci i młodzieży. We wszystkich opisanych przypadkach można znaleźć jeszcze wiele przykładów strategii performatywnych. Samo spektrum spektakli wojennych, które są adresowane do dzieci i młodzieży, jest o wiele szersze.

Jednak nawet ten promil realizuje swoją funkcję – oddaje moc relacji nadawca-odbiorca w odniesieniu do podejmowanego tematu wojny. Autorzy spektakli prowadzą dialog z widzami, a strategie performatywne stanowią dla nich instrumentarium wychowania, rozwijania wiedzy i wrażliwości, formowania poglądów, polemiki oraz zmiany społecznej.

Teatr pokazuje nonsens wojny oraz nikczemność ludzi, którzy je powodują. Rozdrapuje lokalne rany i jeszcze raz przepracowuje spory, konsekwentnie oraz szczerze nazywa rzeczy po imieniu terminami, takimi jak: *nacjonalizm*, *neofaszyzm*, *antysemityzm*. Teatr stwarza historie od nowa i czyni je znaczącymi dla ludzi, a na koniec uczula na konsekwencje wojny.

Bibliografia

- Bloch S., Cali D., *Wróg*, Poznań 2014.
Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, Kraków 2008.
Kaleta K. I., *Oblicza wojny w dramaturgii dla dzieci*, „Teatr Lalek” 2020, nr 4/142.
Kielar-Turska M., *Średnie dzieciństwo — wiek przedszkolny*, w: *Psychologia rozwoju człowieka*, red. Trempała J., Warszawa 2011.

Leyko M., *Teatralizacja historii lokalnych w formacie R/W*, w: *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. E. Wąchocka, D. Fox, A. Głowacka, Katowice 2015.

Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, Wrocław 2006.

Żygowska J., *To jest właśnie ta chwila. Uchodźcy w najnowszych polskich książkach i teatrze dla młodych odbiorców (przeгляд)*, „Polonistyka. Innowacje” 2017, nr 6, s. 131–145.

Konkurs im. Jana Dormana, „Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego”, <https://www.instytut-teatralny.pl/dzialalnosc/konkursy/konkurs-im-jana-dormana/> (dostęp: 15.11.2021).

Rutka, „Teatr Lalek Arlekin im. Henryka Ryla w Łodzi”, <http://teatrarlekin.pl/pl/zapisani-w-kobiecej-pamieci-3> (dostęp: 15.11.2021).

„Skąd będziemy wiedzieć co robić, jeśli rodzice nam tego nie powiedzą?” – obraz młodzieży w musicalu *Przebudzenie wiosny*

Teatr muzyczny jest, wbrew pozorom, u swojego źródła formą bardzo społecznie zaangażowaną, wielokrotnie przecierającą szlaki teatru politycznego. Często nie samą treścią, a kontekstem, w jakim powstaje. Musicales od swoich początków są blisko społeczności i mają im służyć. Warto zauważyć, że bardzo często pod rozrywkową fabułą, kolorowymi kostiumami, rozmachem inscenizacji i rozbudowaną choreografią kryją się ważne tematy społeczne, które czekają na zauważenie. Przykładem takiego musicalu jest *Przebudzenie wiosny* na podstawie sztuki Franka Wedekinda z 1891 roku, którego światowa prapremiera odbyła się na *off-Broadwayu* w 2006 roku. Za scenariusz i teksty piosenek odpowiadał Steven Satera, a muzykę skomponował Duncan Sheik¹.

¹ Premiera odbyła się 19 maja 2006 roku w Atlantic Theater Company. Kilka miesięcy później musical został przeniesiony na Broadway do Teatru Eugena O’Neilla (10 grudnia 2006, libretto Steven Sater, reż. Michael Mayer, choreografia Bill T. Jones, muzyka Duncan Sheik). W tej realizacji wystąpili: Jonathan Groff (znany m.in. z głosowej roli Kristoffa w *Krainie Lodu* czy króla Jerzego w musicalu *Hamilton*), Lea Michele (popularność zyskała dzięki roli Rachel w *Glee*) czy Skylar

Na pierwszy rzut oka jest to typowa historia nastolatków, odkrywających swoje ciała, przejętych pierwszymi zauroczeniami oraz zmagających się z problemami w szkole. Widz śledzi losy grupy młodych ludzi wchodzących w dorosłe życie, w którym proste troski dojrzewania kryją prawdziwe dramaty i sprawy tabuizowane. W *Przebudzeniu wiosny* podejmowane są sprawy nastolatków, którzy zyskują własny głos i reprezentację dla swoich bardzo trudnych, wręcz mrocznych doświadczeń młodych lat.

Przebudzenie wiosny to sztuka niemieckiego dramaturga Franka Wedekinda. Nosi bardzo wymowny podtytuł *Tragedia dziecięca*. Została wydana w 1891 roku, ale ze względu na poruszane w niej tematy tabu znalazła się na liście dzieł zakazanych. Po raz pierwszy wystawiono ją 20 listopada 1906 roku w Berlinie w reżyserii Maxa Reinhardta. W spektaklu przedstawiono młodych ludzi w wieku około piętnastu lat, którzy wchodzić w życie dorosłe i odkrywają swoją seksualność. Krytykuje on system szkolnictwa, eksponuje przemoc domową, porusza tematy samobójstwa, nieheteronormatywności, ciąży osób niepełnoletnich i aborcji. Bohaterami sztuki są: Wendla, Melchior, Moritz, Ilse, Hanschen, Ernst, Thea i Martha, rodzice, inne dzieci i nauczyciele.

Historia zaczyna się niewinnie, chłopcy w szkole rozmawiają o swojej seksualności. Oczywiście na edukację „w tym temacie” nie ma przyzwolenia w purytańskiej społeczności, więc młodzież musi sama dowiedzieć się, co dzieje się w ich ciałach. Moritz zupełnie nie potrafi zrozumieć swojego popędu i rozmawia o tym z Melchiorem, który jest zadeklarowanym ateistą. Czyta więc wiele książek „zakazanych” i dzięki nim wie bardzo dużo na temat życia seksualnego i dzieli się tą wiedzą z przyjacielem. Dziewczyny również rozmawiają o swoich fantazjach,

Astin (znany z filmu *Pitch Perfect*). Spektakl zdobył aż 8 prestiżowych nagród Tony, w tym za najlepszy musical.

myślą o ślubie. Kiedy marzą o swoich pierwszych uniesieniach, pojawia się temat Marthy, która doświadcza w domu wykorzystywania seksualnego. Poruszanie kwestii cielesności jest dla niej bardzo trudne. Wendla natomiast jest tym zafascynowana i kiedy przypadkiem spotyka się z Melchiorem w lesie, błaga go o przemoc, której nigdy nie zaznała. W ten sposób rozpoczyna się ich trudna, zdecydowanie toksyczna relacja. Melchior gwałci Wendłę. Brak jakiegokolwiek edukacji seksualnej i uproszczona wiedza o stosunku sprawiają, że dziewczyna nie rozumie całego zdarzenia i faktu, że zaszła w ciążę przed ślubem. Umiera w wyniku ryzykownej aborcji, do której zmusza ją matka. Równoległym problemem młodych ludzi jest wykluczenie, którego doświadcza Moritz. Zostaje wydalony ze szkoły, co staje się bezpośrednim powodem jego samobójstwa. Melchiora oskarżono o przyczynienie się do śmierci przyjaciela i skierowano do poprawczaka. Kiedy chłopak dostaje ostatni list przed śmiercią Wendli, ucieka z zakładu poprawczego. Na cmentarzu znajduje grób dziewczyny i chce również odebrać sobie życie. Pojawia się jednak tajemniczy mężczyzna, który odwiedzi go od tej decyzji.

Wersja musicalowa Stevena Satera nieco różni się od oryginału, zachowując jednak główny przekaz. Niektóre sceny, takie jak pierwszy stosunek między Wendłą a Melchiorem, zostają „zmiękczone”, zrezygnowano ze sceny gwałtu. Silniej za to została podkreślona przemoc seksualna w rodzinie Marthy. Autorzy *off-broadwayowskiego* przedstawienia odrzucili także tajemniczego mężczyznę, który staje się zbawieniem dla Melchiora, a wprowadzili duchy przyjaciół, dzięki którym chłopak nie popełnia samobójstwa. Fabuła musicalu służyła stworzeniu silniejszej więzi między nastolatkami i pokazaniu, że to w nich jest nadzieja na lepszą przyszłość mimo przemocy, która zdaje się zataczać koło.

Musicalowe *Przebudzenie wiosny* przede wszystkim obnaża infantylność dorosłych, atakuje stworzone przez nich hierarchie. Dwie wprowadzające piosenki, *Mama who bore me* śpiewany przez Wendłę i *All that's known* w wykonaniu Melchiora, sygnalizują główne linie tematyczne spektaklu. Piosenka czternastolatki skupia się na braku komunikacji i konflikcie z matką, która unika tematów interesujących dorastającą dziewczynę. W ten sposób Wendla, wciąż zwodziona przez matkę, która wstydi się rozmowy na temat seksu, za chwilę skończy na stole piwnicznego aborcjonisty. To bardzo jaskrawy przykład tego, w jaki sposób brak edukacji seksualnej może prowadzić do tragedii. Wynika ona z niezrozumienia własnego ciała oraz tego, jak można go używać. Ta młodzieńcza frustracja udziela się również Moritzowi, który ze względu na swoje hormony nie potrafi skupić się na nauce. Natomiast w *All that's known* Melchior daje krytyczną i wciąż aktualną wizję przemocowego systemu szkolnego i nauczycieli, zabijających indywidualność. Uczniów, którzy nie mieszczą się w normach szkoły i nie osiągają oczekiwanych rezultatów czeka los Moritz'a. Młody człowiek po wydaleniu okrywa się hańbą i nie wytrzymując presji nałożonej na niego, popełnia samobójstwo. Energiczny chłopak biega po scenie w podskokach, jedyny raz, kiedy zwraca się o pomoc, dostaje odmowę. Pozwolę sobie przytoczyć utwór, jeden z dwóch, który uważam za najważniejszy w tym spektaklu. W *Don't do sadness* śpiewanym przez Moritz'a tuż przed popełnieniem samobójstwa wymieniana jest cała lista jego problemów: „80 lines of Virgil, 16 equations, a paper on the Hapsburgs”². Ukrywał swoje emocje i lęki pod pozorem ruchliwości, tymczasem popadał w depresję. Ze łzami w oczach wyśpiewuje:

² S. Sater, *Spring Awakening*, Nowy Jork 2006, s. 66. „80 linijek Wergilusza, 16 równań, rozprawka na temat Habsburgów”. Wszystkie fragmenty przetłumaczyła autorka, Nikola Nowak.

I don't do sadness
 Not even a little bit
 Just don't need it in my life
 Don't want any part of it
 I don't do sadness³.

W *Przebudzeniu wiosny* młodzież, pomimo twierdzeń dorosłych, wykazuje się życiową mądrością. Młodzi bohaterowie mają głęboką empatię i uważnie obserwują swoje środowisko oraz diagnozują przemoc, która przejawia się we wszystkich dziedzinach ich życia. Pragną stworzyć nowy, lepszy świat, ale wiedzą, że u jego podstaw znajduje się przemoc. Fraza „*I'm going to be wounded*”⁴ przewija się przez cały spektakl od relacji Wendli i Melchiora przez Ernesta i Hanschena. Wynika z tego, że nawet relacje miłosne kojarzą się bohaterom z krzywdą. Pozwolę sobie przytoczyć drugą piosenkę, wciąż boleśnie aktualną i ważną dla przesłania musicalu. *The Dark I know well* to utwór Marthy i Ilse, dziewczyn, które doświadczyły przemoc seksualnej w swoich domach. Ich wyznanie jest przerażające. Jedna z nich nadal tkwi w tej sytuacji, druga natomiast została wyrzucona z domu. Historię Ilse poznajemy jedynie fragmentarycznie, ale można z niej wyczytać jak bardzo wpłynęła ona na jej postrzeganie bliskości fizycznej. Pozwolę sobie zacytować dłuższy fragment:

So I leave wantin' just to hide
 Knowin' deep inside
 You are comin' to me
 You are comin' to me

³ Ibidem, s. 66. Nie praktykuję smutku/ Nawet trochę/ Po prostu nie potrzebuję go w moim życiu/ Nie chcę jego żadnej części/ Nie praktykuję smutku.

⁴ Ibidem. „Zostanę zraniony”.

You say all you want is just to kiss goodnight
Then you hold me and you whisper, "Child the Lord won't mind"
"It's just you and me"
"Child you're a beauty" [...]
I don't scream though I know it's wrong
I just play along/ I lie there and breathe
Lie there and breathe
I wanna be strong
I want the world to find out
That you're dreamin' on me.⁵

Upiorna jest kwestia: „Dziecko jesteś pięknnością”. Szczególnie dlatego, że jest to fraza nieustannie wypowiedana do młodych dziewczyn przez dorosłych mężczyzn zafascynowanych ich rodzącą się kobiecością, którą nie powinni się interesować. W piosence są również podjęte aspekty religijne. Stwierdzenie „Bóg przymknie oko” absolutnie przeczy logice i eksponuje, jak wiara staje się narzędziem manipulacji. Tekst pokazuje też bezradność ofiary. Bohaterka nie ma oparcia w matce, ponieważ ta odwraca wzrok, jest z tym sama i tylko marzy, aby móc o tym komuś bezpiecznie powiedzieć. Próbuje przetrwać, żeby kiedyś opowiedzieć o swoim doświadczeniu. Aby stworzyć nowy, lepszy świat, bez przemocy. Taki wydźwięk ma też zakończenie spektaklu i utwór *The Purple Summer*, którego przesłaniem jest to, że nawet z obumarłego ziarna wyrosnie nowe życie. Trzeba je tylko pielęgnować.

⁵ Ibidem. Więc odchodzę, chcąc tylko się ukryć/ Wiedząc w głębi/ Idziesz do mnie/ Idziesz do mnie/ Mówisz, że chcesz tylko pocałować mnie na dobranoc/ Potem trzymasz i szepczesz „Dziecko, Bóg się tym nie przejmie”/ „Jesteśmy tylko ja i ty”/ „Dziecko jesteś pięknnością”/ Nie krzyczę, chociaż wiem, że to złe/ Po prostu gram/ Leżę tam i oddycham/ Leżę tam i oddycham/ Chcę być silna/ Chcę, żeby świat się dowiedział/ Że śnisz na mnie.

Przebudzenie wiosny wzbogaciło się o kolejne tematy w realizacji Deaf West Theatre z 2015 roku. Obsada tej premiery składała się z osób słyszących i niesłyszących. Musical był wykonywany symultanicznie w języku angielskim i amerykańskim języku migowym. Oprócz głuchych i niedosłyszących aktorów, po raz pierwszy w broadwayowskim spektaklu wystąpiła aktorka na wózku, Ali Stroker. Spektakl stał się także pionierem tłumaczenia dla widzów niesłyszących i niewidomych. Zespół Deaf West Theatre zdecydował się na realizację *Przebudzenia wiosny*, aby opowiedzieć o tabu niepełnosprawności, odbieraniu głosu osobom niesłyszącym oraz o społecznych zakazach, które wykluczały ich seksualność i zdolność do zawierania związków. W XIX wieku osobom głuchym zabraniano używania języka migowego, poddawano je sterylizacji i zakazywano wchodzenia w związki małżeńskie.⁶

Historia Franka Wedekinda napisana w 1891 roku jest nadal aktualna. Wciąż nie potrafimy oddać głosu młodzieży, wysłuchać ich problemów, być dla nich oparciem. Wystarczy spojrzeć na sytuację w naszym kraju, gdzie oszczędza się na psychiatrii dziecięcej, co skutkuje ciągle rosnącą liczbą samobójstw wśród młodych ludzi. Polityka dyskryminująca mniejszości często skłania osoby nieheteronormatywne do ukrywania swojej tożsamości na rzecz komfortu, jak Hans. Nie trzeba już chyba wspominać o strajkach kobiet. Legalna i bezpieczna aborcja oraz rzetelna edukacja seksualna są pierwszym krokiem zapobiegawczym przy niechcianych ciążyach i wykorzystywaniu seksualnemu. Ich wprowadzenie pomoże sprawić, aby skrajne, a jednak wciąż możliwe sytuacje, jak ta Wendli, nie miały więcej miejsca.

⁶ D. Vankin, *Deaf West Theatre makes Tony winner 'Spring Awakening' all its own*, „Los Angeles Times”, 2014, <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-deaf-west-spring-awakening-20140925-story.html#page=1> (dostęp: 17.07.2022).

Bibliografia

Sater S., *Spring Awakening*, Nowy Jork 2006.

Vankin D., *Deaf West Theatre makes Tony winner 'Spring Awakening' all its own*, „Los Angeles Times”, 2014.

Teatralne (re)konstruowanie pamięci o artystkach żydowskich w polskim monodramie

Od początku XX wieku teatr na całym świecie notuje wzrost zainteresowania spektaklami opartymi na biografiach wybitnych jednostek, najczęściej artystów, naukowców i ludzi sukcesu o złożonej, burzliwej przeszłości. Szczególnie jaskrawym przykładem podobnej tendencji jest choćby broadwayowski musical w reżyserii Lin-Manuela Mirandy pt. *Hamilton*¹ (2015), który zyskał ogromny rozgłos. Mimo że popularność tego dzieła nie wynika bezpośrednio z faktu stworzenia struktury muzycznej opartej na życiorysie Aleksandra Hamiltona, to jest dla niego symptomatyczna. Zdaje się bowiem, że biodramat ze względu na swoją linearność stanowi wyjątkowo plastyczną, choć stałą i z góry określoną podstawę konstrukcji teatralnej, która jest podatna na wszelkie przekształcenia interpretacyjne poprzez nadawanie znaczeń oraz późniejsze ich odczytywanie. Ponadto biodramat wyjątkowo dobrze wpisuje się w ogólną charakterystykę dominanty rozwojowej tzw. kultury zachodniej, tworzącej społeczeństwo

¹ L.-M. Miranda, *Hamilton*, The Public Theater, Richard Theater w Nowym Yorku, premiera: Nowy York, 20 stycznia 2015.

jednostek, w mniejszym lub większym stopniu respektujące ich całościową polifoniczność.

Podobna tendencja jest widoczna również w dramacie i teatrze polskim, szczególnie w ciągu ostatnich dziesięcioleci. Biografia staje się centrum lub punktem odniesienia, na bazie którego tworzy się własną historię lub kontestuje określone zjawiska. Funkcjonuje ona w kontekście teatralnej postpamięci oraz jako „medium przywracania pamięci”, budowania na nowo w innych warunkach społeczno-kulturowych wizerunków postaci z różnych względów wykluczonych społecznie lub pominiętych przez główny nurt historii. Przy pomocy dramatu biograficznego można rekonstruować życiorysy tych ludzi, choć z zastrzeżeniem, że nigdy nie będzie to dokładne faktograficzne przeniesienie życia danej osoby na deski teatru. Elementy biografii są umieszczane w narracji zbliżonej do opowieści o życiu jednostki, najczęściej wyjątkowej bądź na pewnych polach wybitnej. Rzadziej można się spotkać z konstruowaniem figury *everymana* lub bohatera zbiorowego, choć ten ostatni staje się nieodłącznym elementem Teatru Śmierci oraz nowoczesnej narracji o Zagładzie. Nierzadko biografia jest ukształtowana przez konkretne wydarzenie, tak jak w przypadku podejmowanej przeze mnie tematyki artystek żydowskich. Wspólnym doświadczeniem, wobec którego określają się te twórczynie, jest problem Zagłady. Może on zarówno stać się końcem ich scenicznej historii, jak i stanowić jej paraboliczną, nieustannie powracającą część.

Teatr biograficzny nabiera dodatkowego znaczenia, jeśli zawęzi się go do gatunku monodramu. W tym przypadku relacja między postacią historyczną a odgrywającym ją aktorem/aktorką buduje szczególnie obecną na scenie i pozycjonuje go w roli storytellera, a więc „opowiadacza”. Jednak nie jest on niemyim świadkiem wydarzeń, nie opowiada też zasłyszanej historii, ale jest bezpośrednim uczestnikiem

sięgającym po niedoskonałe medium pamięci, aby opowiedzieć ją widzom w formie scenicznego monologu lub dialogu prowadzonego z przywołanymi przez siebie postaciami — widmami. W ostatnich latach w polskim teatrze biograficznym, którego główne nurty zaprezentuję poniżej, można wyodrębnić mikrotendencję do podejmowania przez reżyserki i dramatologów tematyki biograficznej w odniesieniu do artystek żydowskich w kontekście gatunkowym monodramu. Na przykładzie dwóch monodramów *Divy* (2010)², *Ginczanka. Przepisu na prostotę życia* (2020)³ oraz reinterpretacjach scenicznych postaci Wiery Gran postaram się odpowiedzieć na pytanie, skąd wynika ich rosnąca popularność. Spróbuję także dowiedzieć się, w jaki sposób wpisują się w konkretne pola tematyczne, funkcjonujące w krajobrazie polskiego teatru, takie jak: biodram/biodramat, postpamięć (skoncentrowana na przekazaniu reminiscencji Zagłady), a także współczesną recepcję dyskursu feministycznego.

Najszerszym kryterium, obejmującym wybrane przeze mnie monodramy jest bioteatr. Każdy z nich to kwintesencja życiorysu konkretnej żydowskiej artystki, stanowiąca kolaż lub wybór scen z życia, układający się w obraz jej historii, uporządkowanej w sposób liniowy i atrakcyjny dla odbiorcy pod względem emocjonalnym. Wyjątkiem jest *Diva* w reżyserii Stanisława Miedziewskiego, w której bohaterką jest słynna śpiewaczka operowa Nora Sedler *de facto* postać fikcyjna

² S. Miedziewski, *Diva*, Słupskie Towarzystwo Kultury Teatralnej — Teatr Rondo w Słupsku, premiera: Słupsk, 27 marca 2010.

³ P. Rowicki, *Ginczanka. Przepisu na prostotę życia*, Teatr Łącznia Nowa w Nowej Hucie, premiera: Nowa Huta, 6 marca 2020. W powstaniu tego monodramu znaczącą rolę odegrała książka Izoldy Kiec *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt* wydana w 2020 roku. Warto przypomnieć, że już w 2017 roku Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskiej wystawił również monodram pod tytułem *Ginczanka. Chodźmy stąd* w reżyserii Krzysztofa Popiołka.

o zmyślonej biografii, choć opartej na opisie życia Wiery Gran i Marii Callas⁴. Mimo to pojęcie biodramu jest bardzo szerokie i zawiera w sobie twórczość zarówno takich artystów, jak wspomniany wcześniej Miranada, ale też Krystian Lupa, Jerzy Jarocki, Maciej Wojtyzsko, Jędrzej Piaskowski czy Gołda Tencer. Należą oni do szerokiego grona artystów podejmujących w różnym celu i w niejednolity sposób temat wyjątkowych jednostek. Dlatego przyporządkowywanie ich projektów pod jednoznaczną i niewiele mówiącą definicję bio-sztuki lub bioteatru byłoby krzywdzące oraz w znacznej mierze spłycałoby ich przekaz. Jak wcześniej wspominałam, tematyka biograficzna na scenie nie doczekała się jeszcze jednorodnego i hegemonicznego opracowania, co nie oznacza, że nie podejmowano skutecznych prób jej podziału.

Oliwia Kasprzyk w artykule *Współczesny teatr biograficzny: przyczynek do problematyki*, odwołując się do badań Ursuli Canton, pozycjonuje bioteatr w nurcie historycznym jako jego podgatunek, który w odróżnieniu od tego prądu „wyróżnia się tym, że jest poświęcony jednostce, zamiast osobowościom, które są »reprezentatywne dla swoich czasów«⁵. Dalej autorka przywołuje typologię Roberta Hubbarda, normalizującą angielskie *life writing* i dzieli je na: dramat biograficzny (prezentacja życia prawdziwych postaci historycznych), dramat dokumentalny (*verbatim*), dramat literacki (życie pisarzy), spektakl platformowy (*platform performance*), sztuki performatywne i teatr społecznościowy (*community-based*)⁶. Ta skądinąd ciekawa systematyzacja zdaje się jednak nie oddawać charakteru i specyfiki „polskiego teatru biograficznego”, gdzie tak szczegółowy podział oparty na charakterze

⁴ *Sedler? Callas? Zajaczkowska!*, „Szkoła Filmowa w Łodzi”, <https://www.filmschool.lodz.pl/news/1093,sedler-callas-zajaczkowska.html> (dostęp: 15.06.2021).

⁵ O. Kasprzyk, *Współczesny teatr biograficzny: przyczynek do problematyki*, w: „Studia Teatralne Europy Środkowo-Wschodniej”, red. A. Moskwina, Warszawa 2020, s. 245.

⁶ Ibidem.

biografii oraz pozycji danej postaci w społeczności nie znajduje zastosowania. Ważniejszym bodajże jest kryterium doboru kompozycji, wykorzystania materiałów, a także ich artystyczne przetworzenie przez reżysera i dramaturga.

Inną skuteczną próbą kategoryzacji żywiołu teatru biograficznego, moim zdaniem bardziej adekwatną w odniesieniu do bio-sztuki (którą ja także wykorzystam w kontekście monodramu) jest podział zaproponowany przez Beatę Popczyk-Szczęsną w artykule *Bioteatr* opublikowanym w czasopiśmie „Teatr”. Badaczka dzieli w nim biodram na trzy grupy w oparciu o „dominującą strategię przywoływania i rekonfiguracji”⁷ źródeł biografii. Pierwsza z nich zawiera w sobie przedstawienia, w których materiał biograficzny jest niejako drugorzędny w stosunku do twórczego badania osobowości (*laboratorium*) nie tylko bohatera spektaklu, ale również jego realizatorów, czyli reżysera, dramaturga albo aktorów. Do tej grupy zalicza się głównie dzieła Krystiana Lupy: *Factory 2* (2008), *Persona. Tryptyk/Marilyn* (2009) czy *Persona. Ciało Simone* (2010). W dużym uproszczeniu nie tyle są one próbą zmierzenia się z biografiami i indywidualnościami wybranych przez reżysera postaci historycznych, co stanowią odbicie jego własnych rozterek, wątpliwości, piętrowych sprzeczności oraz myśli osadzonych w przejrzystym, dobrze znanym życiorysie. Pod tym względem Krystian Lupa staje się wielkim eksperymentatorem i alchemikiem ludzkich osobowości. Jednak w grupie „laboratorium osobowości” Popczyk-Szczęсна umieszcza także wszelkie monodramy ze względu na ich parabiograficzną specyfikę oraz formę, która najpełniej może oddać fascynację konkretną osobowością i wytworzyć bardzo intymną relację między prezentowaną postacią a autorem tekstu, reżyserem i aktorem. Drugą wyróżnioną

⁷ B. Popczyk-Szczęсна, *Bioteatr*, „Teatr” 2020, nr 5, <https://teatr-pismo.pl/7716-bioteatr/> (dostęp: 15.06.2021).

grupą są rewizje wynikające z chęci lub potrzeby ujęcia życia jednostki w perspektywie krytycznej lub polemiki z jej utrwalonym w kulturze obrazem. Jednocześnie ten nurt nie rości sobie praw do bezwzględnej obiektywizacji współczesnego spojrzenia, ale staje się soczewką skupiającą prądy myślowe i stawiającą je w opozycji hegemonicznych narracji przeszłości. Dominanta spojrzenia artysty przenosi się na szeroko rozumianą społeczność, której reżyser jest katalizatorem. Jako przykłady tego nurtu autorka wymienia głównie tryptyk Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina skupiony na władczyniach i kobietach o znaczących wpływach politycznych, w którego skład wchodzi: *Joanna Szalona; Królowa* (2011), *Caryca Katarzyna* (2013) i *Hrabina Batory* (2015). Dodatkowo, komentując dobór bohaterek, Beata Popczyk-Szczęśna dodaje:

„Tym samym spektakle przepełnione wątkami biograficznymi stały się formą oporu artystów wobec stereotypowej wizji przeszłości, w której role przypisane kobietom są przejawem ich kulturowego zniewolenia, niezależnie od miejsca i funkcji pełnionej w strukturze społecznej”⁸,

uwzględniając tym samym dyskurs feministyczny obecny w nurcie biografii rewizjonistycznej.

Ostatnią grupę stanowią autoreferencyjne spektakle przeplatające elementy biografii znanych osób ze współczesną konstrukcją opowieści o nich, przez co teraźniejszość miesza się w nich z przeszłością i nadaje jej znaczący potencjał krytyczny. Tutaj autorka odnosi nas do spektakli opartych na twórczości Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, wymieniając *Popiełuszkę* (2012) w reżyserii Pawła Łysaka. Ze względu na to, że trzecia kategoria nie dotyczy analizowanych przeze mnie spektakli, nie będzie poruszana w tym artykule.

⁸ Ibidem.

W obliczu naświetlonej systematyzacji najłatwiej byłoby zaliczyć *Divę* i *Ginczanki. Przepisu na prostotę życia* do kategorii „laboratorium osobowości”, jednak nie byłoby to w pełni zgodne z prawdą. Sposób portretowania zarówno Nory Sedler, jak i Zuzanny Ginczanki porusza, choć subtelniej niż w dziełach Jolanty Janiczak, wątki feministyczne. Obie postaci opisują swoje zmagania z patriarchalnym światem, umniejszającym ich wartość oraz dyskryminującym ze względu na płeć. W przypadku Nory Sedler płeć artystki staje się dodatkowym czynnikiem, poza żydowskim pochodzeniem, decydującym o jej upokorzeniu i powodującym prześladowania przez oficerów SS. Teoretycznie została uratowana z łódzkiego getta dzięki swojemu talentowi muzycznemu i niezwykle głośowi, ponieważ zwróciła uwagę Hauptsturmführera Wilhelma Henkla. Jednocześnie stała się ofiarą wielokrotnych gwałtów dokonanych przez SS-mana i jego podwładnych, przez co Nora zaszła nawet z nim w ciążę, ale ostatecznie została pozbawiona wiedzy o losach swojego dziecka. Bohaterka prowadzi narrację, przeplatając stosunkowo nowe wspomnienia z jej obecnego życia, w którym jest rozchwytywaną, lecz nieco podstarzałą gwiazdą estradową ze wspomnieniami z pobytu w getcie i domu Henkla. Wioleta Komar, wciela jąca się w Norę, wielokrotnie (szczególnie w końcowej części występu), miesza ludzi z przeszłości i teraźniejszości bohaterki. Łączy np. występ w nowojorskiej operze i recital przed podchmielonymi oficerami SS. Podobnie sam Szymon, menadżer i przyjaciel Nory, organizujący jej występy, jeśli nie całe życie, łączy się w wyobraźni głównej bohaterki z Henklem — jej „wybawcą” oraz „dobroczyńcą”. Nie bez znaczenia zdaje się też pozycja mężczyzn: artystów, kompozytorów i reżyserów, którzy bagatelizują doświadczenia obozowe Nory (scena próby zmazania numerów uznanych za zwykły brud, w trakcie próby, niewiedza i ignorancja młodego kompozytora w stosunku do Holocaustu). Przeszłość

nieustannie ożywa w rzeczywistości bohaterki, oddziałuje na jej teraźniejszość, prowokuje pytanie, czy naprawdę została ocalona, czy może raczej wewnętrznie spustoszona gwałtem na jej ciele oraz duszy, widzianym wciąż i wciąż na nowo.

W przypadku młodej pisarki Zuzanny Ginczanki, jej walka o uznanie toczy się w innym miejscu. Bohaterka próbuje zdobyć pozycję jako poetka-kobieta w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Anna Gryszkówna, odpowiedzialna za reżyserię, wykorzystwała do zarysowania relacji władzy między Ginczanką a mężczyznami trzy sceny. W pierwszej z nich Zuzanna opowiada o swoim romansie (ostatecznie zakończonym z jej inicjatywą) z pewnym mężczyzną, pochodzącym tak jak ona z miejscowości Równe. Dalej widz z monologu prowadzonego przez bohaterkę dowiadyuje się, że został on poetą podobnie jak Ginczanka. W tym momencie, wcielająca się w Zuzannę Aleksandra Przepiórska schodzi ze sceny i prosi mężczyzn z widowni o przeczytanie wierszy, które napisał o niej jej były partner. Wszystkie one bardzo dosadnie koncentrują się na ciele kobiety, seksualizując ją i pomijając jej godność jako osoby oraz twórczyni. Kolejna znacząca scena rozgrywa się w wydawnictwie, gdzie Zuzanna chce pracować. W czasie rozmowy kwalifikacyjnej przesłuchujący ją mężczyzna zamyka drzwi na klucz i proponuje jej stanowisko w zamian za nawiązanie z nim relacji seksualnej. Ostatni obraz przywołany przez Przepiórską jest ściśle powiązany z poprzednim. Po spotkaniu z wydawcą Zuzanna udaje się na policję, chcąc zgłosić molestowanie i próbę gwałtu, co policjant kwituje tylko słowami, że „w takim mieście jak Warszawa gwałty się nie zdarzają”. Opisanie wyżej obrazy nie są znaczące z perspektywy biografii Zuzanny Ginczanki, lecz mimo to znalazły się w monodramie Gryszkówny, podobnie jak wyraźne paralele między mężczyznami z przeszłości i teraźniejszości Nory. W rozumieniu Beaty Popczyk-Szczęśnej, ten zabieg nadaje obu monodramom charakteru

rewizjonistycznego. Kobiety zostają usytuowane w kontekście dyskursu władzy w obrębie płci, który nie bez ironii jest portretowany na scenie. Jednocześnie stanowią też „laboratorium osobowości” artystek, próbę ich zrozumienia, co sytuuje pozycję spektakli na granicy obu grup. Forma monodramu natomiast pogłębia osobisty wymiar relacji z życia bohaterek przeciwstawiających siłę indywidualizacji historii, zdystansowanemu uniwersalizmowi wielkich narracji.

Złożone i wielokierunkowe projekty, takie jak *Dybuk* (2003) i *(A)polonia* (2009) Warlikowskiego, *Umarła klasa* (1975) oraz cały Teatr Śmierci Kantora, spektakle Strzepki, Grzegorzewskiego, a także wiele innych są raczej pewną „reakcją” na historyczną obecność Holokaustu, próbą odpowiedzi na jego istnienie, skupiają się na stawianiu diagnoz, próbującą odpowiedzieć na problem destrukcji pamięci, mówiąc za lub przeciw całemu pokoleniu, które tej tragedii doświadczyło. Przy czym są to mimo wszystko relacje osób postronnych, najczęściej nie-Żydów budowanych w oparciu o figurę świadka, a nie uczestnika. Oddanie głosu żydowskim artystkom, zarówno ofiarom (Zuzanna Ginczanka najprawdopodobniej została rozstrzelana w 1944 roku), jak i ocalonym (Wierze Gran, fikcyjnej Norze Sedler) stanowi tutaj wyjątkową, nowatorską próbę skonstruowania biografii — symulakrum opartej na konkretnych źródłach, wciąż bliższej doświadczeniu zwykłego człowieka niż wielkie narracje. W przypadku monodramu *Ginczanka. Przepis na prostotę życia* znacząca jest książka Izoldy Kiec *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt* (2020), choć już trzy lata wcześniej Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskiej wystawił również monodram pod tytułem *Ginczanka. Chodźmy stąd*⁹ w reżyserii Krzysztofa Popiołka.

⁹ K. Popiołek, *Ginczanka. Chodźmy stąd*, Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskich. Centrum Kultury Jidysz w Warszawie, premiera: Warszawa, 14 października 2017.

Znacznie istotniejsze w kontekście całej grupy monodramów, sięgających po biodramy twórczyń żydowskich jest jednak książka Agaty Tuszyńskiej opowiadająca o Wierze Gran pt. *Oskarżona. Wiera Gran* (2010). Pisarka nie tylko przywraca Wierę Gran świadomości społecznej, ale także dąży do oczyszczenia jej imienia z zarzutu kolaboracji z Niemcami i swego rodzaju zadośćuczynienia, co ma swoje reperkusje w licznych spektaklach odwołujących się do jej życiorysu, ale stanowi też orientacyjną datę „mody” na monodramy koncentrujące się na tej konkretnej grupie społecznej, wśród których wymienić można tytuły, takie jak: *Kim jest Wiera Gran* (reż. Janina Tomaszewska 2015), *Pani Ke* (reż. Wojciech Markiewicz, 2013), *Jedwabny sznur* (reż. Wiesława Sujkowska, 2020), *Ida Kamińska* (reż. Gołda Tencer, 2018), *Dziś wieczorem: Lola Blau* (reż. Lena Szurmiej, 2019), *Jutro będzie za późno* (reż. Agnieszka Płoszajska, 2016) czy *Wiera Gran* (reż. Jędrzeja Piaskowskiego, 2017). Warto zauważyć, że wszystkie miały premierę po 2010 roku. To przejście od fazy przetwarzania traumy i wspomnień (w retoryce post-pamięci twórców znających Zagładę z przekazów) do jej twórczego przetwarzania nie tylko w kategoriach narracji zbiorowych, ale również jednostkowych. W kręgu biograficznych monodramów o artystkach żydowskich znaczącą rolę odgrywają spektakle prezentowane przez Teatr Żydowski im. Estery Rachel i Idy Kamińskiej w Warszawie, od którego wychodzą takie propozycje jak *Dziś wieczorem: Lola Balu*, *Wiera Gran* i *Ida Kamińska*. Teatr ten jest tworzony zarówno przez artystów żydowskich, jak i polskich, a więc jest inicjatywą wychodzącą od grupy najściślej związanej z Holocaustem, co wiąże się z symbolicznym oddaniem głosu marginalizowanej mniejszości, czego jedną z form może być biograficzny „jednoosobowy teatr” skupiony na żydowskich artystkach.

Wysoka wartość indywidualności i polifoniczność przekazu medialnego przyczyniła się do popularności bioteatru. Powolne

wyczerpywanie się formuły traumy i ułomności organu pamięci zawoocowało wyjściem poza obrane kategorie. Wykorzystano gatunek, którym jest monodram biograficzny, do indywidualizacji Zagłady również w kontekście doświadczenia formującego osobowość. Ponadto osadzono go w dyskursie feministycznym, nieprzypadkowo bowiem twórcy teatralni wciąż na nowo odwołują się do figury żydowskiej artystki, a nie żydowskiego artysty. Przy czym, powstanie tego konkretnego mikronurtu jest także bardzo związane z nowymi odkryciami o podłożu ściśle historycznym i archeologicznym. Skutkuje to pogłębionymi badaniami nad konkretnymi tematami, które z kolei wpisują się w obecne „trendy” na polu naukowym, kształtowanym na bazie dominujących myśli społecznych.

Bibliografia

- Bryś M., *Doświadczenie postpamięci w teatrze*, Kraków 2020.
- Kasprzyk O., *Współczesny teatr biograficzny: przyczynek do problematyki*, w: „Studia Teatralne Europy Środkowo-Wschodniej”, red. A. Moskwin, Warszawa 2020, s. 240–255.
- Kiec I., *Nie upilnuje mnie nikt*, Warszawa 2020.
- Niziołek G., *Polski teatr Zagłady*, Kraków 2013.
- Popczyk-Szczęśna B., *Bioteatr*, „Teatr” 2020, nr 5, <https://teatr-pismo.pl/7716-bioteatr/> (dostęp: 15.06.2021).
- Sedler? Callas? Zajaczkowska!*, „Szkola Filmowa w Łodzi”, <https://www.filmschool.lodz.pl/news/1093,sedler-callas-zajaczkowska.html> (dostęp: 15.06.2021).
- Tuszyńska A., *Oskarżona: Wiera Gran*, Kraków 2010.

Jolanta Janiczak i kamp – interpretacja dramatów należących do tzw. trylogii królewskiej

Jolanta Janiczak w swojej twórczości od lat porusza problematykę społecznego wykluczenia grup mniejszościowych. Wśród nich szczególnie wyraźnie zarysowują się sylwetki kobiet, którym dramatopisarka udziela głosu w sposób radykalnie inny niż w dotychczas dominującej narracji historycznej. Dzięki łamaniu normatywnych schematów i wykorzystaniu postaci silnie osadzonych w zbiorowej pamięci, Janiczak odnajduje w głosach kobiet alternatywną wizję historii. Szczególnie owocne w owym procesie emancypacji okazują się strategie kampo- we, które – z uwagi na swój przesadzony, hiperbolizujący charakter – pozwalają jeszcze wyraźniej nakreślić problematykę poruszaną w tekstach.

Do dramatów zaliczanych do tzw. trylogii królewskiej należą (kolejno): *Caryca Katarzyna*, *Joanna Szalona*; *Królowa* oraz *Hrabina Batory*. Przedstawienie silnych bohaterek kobiecych, walczących o swoją pozycję w najwyższych kręgach władzy, stanowi punkt wspólny tych trzech utworów. Autorka, przez przedstawienie postaci historycznych i osadzenie ich w innym kontekście niż wynikający z faktograficznej wierności, dokonuje odważnej reinterpretacji swoich bohaterek.

Dopuszczenie do głosu kobiet w dramacie łamie wypracowaną przez wieki dominującą wizję androcentrycznego i w efekcie — opresyjnego postrzegania historii. Jaka rolę odegrać może, w tak zarysowanej problematyce dramatów, potencjał rewolucyjny kampu?

Kamp i kobieta

Pojęciu „kampu” towarzyszą niezliczone polemiki już od czasu słynnego eseju Susan Sontag pt. *Notatki o kampie* (1964), które to dzieło przyczyniło się do zaistnienia zjawiska w świadomości masowej¹. Celem artykułu nie jest przytaczanie wszystkich spornych kwestii lub stanowisk badaczy — albo tym bardziej rozstrzyganie o ich zasadności — jednak przeprowadzenie analizy dramatów Janiczak wymaga przyjęcia pewnej strategii badawczej. Kluczowe dla mnie będzie postrzeganie kampu jako tworu o charakterze mniejszościowym, który współcześnie często odnosi się do problemu nierówności płci i związanym z nim poczuciem opresyjności². Tak rozumiana estetyka kampu, działająca nie tylko na bohatera, ale także na wszelkie wsporniki płci, do których zaliczymy np. etniczność czy wiek, doskonale sprawdza się w tekstach ukazujących dyskomfort związany z rolami płciowymi

¹ Dzieło Sontag upowszechniło zjawisko już od dawna istniejące — w latach 60. XX wieku szczególnie silnie zarysowało się ono w nowojorskiej subkulturze homoseksualnych mężczyzn. Początków kampowej ekspresji odmienności, która nie mieściła się w kulturze dominującej, upatruje się zazwyczaj już u schyłku XIX wieku, kiedy to wyrafinowany, choć wyobcowany, dandys kreował gusta wyższych warstw społecznych (R. Księżyk, *Wywracanie kultury: o dandysach, hipsterach i mutantach*, Wołowiec 2018, s. 87–88).

² P. Czaplński, *Kamp — gry antropologiczne*, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czaplński, A. Mizerka, Kraków 2013, s. 41.

przypisywanymi jednostce w dominującej kulturze. Dzięki temu może ona służyć także do budowania retoryki na rzecz emancypacji kobiet.

Ważną część procesu włączania kobiet do narracji kampowej stanowią badania Pameli Robertson, która negocjała zasadność przedmiotowego postrzegania kobiety jako obiektu kampu, dostarczającego homoseksualnym mężczyznom wzorców kobiecych zachowań — umożliwiając im tym samym przekraczanie tradycyjnych, męskich ról³. Kamp męski określa zatem charakter relacji między przedmiotem i podmiotem kampującym jako jednostronny, wykluczający perspektywę kobiecą. Robertson wskazuje możliwość odwrócenia stereotypowych ról płci w estetyce kampowej i odrzuca męską interpretację zjawiska jako jedyną słuszną, zaznaczając przy tym, że:

[...] Kamp okupuje jednak dyskursywną przestrzeń zbliżoną do definicji odmienności zaproponowanej przez Aleksandra Doty'ego: „[...] szerokiego zakresu kulturowej ekspresji, która jest anty- czy nieheteroseksualne albo pozostaje w kontrze do heteryków”. [...] Dla feministek atrakcyjność kampu zawiera się w jego potencjale do funkcjonowania jako forma parodii płci. [...] Kamp [to] rodzaj parodystycznej gry pomiędzy podmiotem a przedmiotem, w której kobiecy widz śmieje się ze swego wizerunku i bawi się nim [...]. Kobiety dystansują się [więc] do własnego obrazu, natrząsając się z niego i stając obok, a przy tym nie tracą świadomości prawdziwego wpływu, jaki ten obraz na nie wywiera⁴.

Tak rozumiany inkluzywny kamp nie wpisuje się w „preferowanie jawnie mizoginistycznych obrazów eksploatujących kobiecość”⁵. Robertson stwierdza: „kamp, mimo pozornie wyłączonego powiązania z gejami

³ P. Robertson, *Jak się robi kamp feministyczny?*, w: *Kamp. Antologia...*, op. cit., s. 95.

⁴ A. Mizerka, *Kamp po polsku*, Poznań 2016, s. 19–20.

⁵ P. Robertson, op. cit., s. 95.

i tendencjami mizoginicznymi, oferuje feministkom model krytyki ról płciowych i seksualnych⁶. Kampowe konstruowanie tożsamości płciowej jednostki – tak bliskie przecież dyskursom feministycznym – stanowić może skuteczne narzędzie w dążeniu do emancypacji wszystkich grup kulturowo i społecznie wykluczanych. Wyraźnie obecna krytyka systemu patriarchalnego zawarta w tzw. trylogii królewskiej Janiczak przejawia się przede wszystkim w zastosowanej przez nią konwencji kampowej.

Przeszłość jako źródło emancypacji

Wszystkie dramaty trylogii autorka osadza w przeszłości – to praktyka dobrze znana w polskim teatrze. Po 1989 roku poetyka wykorzystywania archiwum w literaturze dość szybko się zmienia: kreacje zastępują eksplorację, co sprawia, że archiwum zaczyna funkcjonować jako struktura performatywna⁷. Jest to zjawisko szczególnie ważne z punktu widzenia współczesnych dążeń emancypacyjnych grup wykluczanych poszukujących świadectw swojej własnej działalności w pamięci o historii kształtowanej przez dyskurs dominujący. Tak realizowany potencjał kreacyjny w sztuce okazuje się niezwykle przydatny w przypadku opowieści, które na przestrzeni lat nie spotkały się z pozytywnym odbiorem ze strony czytelników⁸. Janiczak, nadając postaciom trzech królowych indywidualną i niezależną podmiotowość, podważa kanoniczne postrzeganie przeszłości. Przez reinterpretację faktów udziela swoim bohaterkom silnego głosu, który – wbrew wciąż obecnym w kulturze dominującej narracjom historycznym – nie pojawia się jedynie w szczelinach tekstu. Pisarka przedstawia nam własną wizję

⁶ Ibidem, s. 97.

⁷ J. Krakowska, „Transfer!” czyli *Archiwum*, „Dialog” 2017, nr 12, s. 189.

⁸ Ibidem, s. 191.

stanowiącą rodzaj radykalnej rewindykacji historii. Nieprzypadkowo akcję swoich dramatów buduje ona wokół kobiet należących do klasy panującej, które jednak żadnej władzy – nawet nad swoim ciałem podporządkowanym polityce – nie miały. Katarzynie II Wielkiej, Joannie I Kastylijskiej oraz Elżbiecie Batory zostaje przywrócona władza i poczucie własnej podmiotowości, a ich głos i doświadczenie zostają uwolnione⁹. Janiczak w ten sposób tworzy intymny portret bohaterek kobiecych stanowiący osobistą odpowiedź artystki na wykluczenie z hegemonicznej wizji przeszłości¹⁰.

Akcja wszystkich trzech dramatów konstytuuje się wokół prób oswojenia, obalenia lub też podporządkowania kobietom siatki ideowo-moralnych zobowiązań, nakładanych na nie w momencie narodzin. Właśnie ten zwrot ku marginesowi, jaki w oficjalnej narracji historycznej stanowią kobiety, jest gestem upominającym się o wykorzystanie kampu w dramacie. Stygmatyzowana tożsamość jest idealną matrycą dla kampowej subwersji, która w reakcji na dyskryminację proponuje inscenizację – płci, seksualności czy póż. Kamp może silnie wpływać na proces redefinicji produktu zgodnie z obecnym smakiem, co niejako ma prowokować czytelnika do pogłębionej refleksji rewizyjnej¹¹. Współczesna reinterpretacja postaci historycznych, które obecnie wydają się co najmniej odległe i nieaktualne – pozbawione władzy oddziaływania – odwoływać się może do estetyki kampowej, stylizującej i recyklingującej to, co już dawno niemodne¹². Kamp, przeciwstawiając się jedynej i obowiązującej praktyce tożsamościowej, mnoży identyfikacje i podsuwa każdemu szansę samodzielnego konstruowania siebie.

⁹ M. Żółkoś, *Dramaty kobiecych historii*, „Dialog” 2016, nr 7–8, s. 48.

¹⁰ J. Janiczak, *Cudna tęcza nad cmentarzem*, rozm. J. Jaworska, „Dialog” 2019, nr 5, s. 32.

¹¹ A. Ross, *Kamp: sposoby użycia*, w: *Kamp. Antologia...*, op. cit., s. 332.

¹² A. Mizerka, op. cit., s. 88.

Niezgoda Janiczak na oficjalną wersję wydarzeń jest kampowa także ze względu na swój niewiarygodny i przesadzony charakter. Pojawia się tutaj caryca Katarzyna, która z nieświadomej i naiwnej młodej kobiety transformuje się — również dzięki przewadze, jaką daje jej nowo odkryta seksualność — w okrutną, żądną władzy tyrankę. Także Joanna przechodzi wiele przemian w trakcie utworu, aby ostatecznie poświęcić swoje życie na pielęgnowanie i współtrwanie z ciałem swojego zmarłego męża. Hrabina Batory jest postacią statyczną — wydaje się, że w dramacie przedstawiony zostaje efekt końcowy procesu jej przemiany: stała się władczynią, która w pełni przejęła rolę mężczyzny na swoim dworze, zachowując jednak przy tym stereotypowe cechy swojej kobiecości. Zmiany narracji historycznej są pokazane bardzo dosadnie, łopatologicznie i dość nienaturalnie, w sposób wręcz przejęty¹³. Dialogi, sposób osiągnięcia celu oraz perypetie bohaterek nie zostały przedstawione realistycznie; autorka rezygnuje z konwencjonalnej zasady prawdopodobieństwa. Reakcje i działania władczyń w wyścigu po władzę wydają się wyraźnie przesadzone. Kamp, przez podkreślanie wagi indywidualnej narracji bohaterek (dzięki narzędziu hiperbolizacji widzimy ją jako drastycznie odmienną), staje się

¹³ Terminu „przeżeganie” używam tutaj jako pojęcia określającego „afektowany styl odgrywania roli związanej z kulturową płcią kobietą przez mężczyznę” lub też „W ujęciu szerszym: przesadne wykonywanie swojej roli płciowej (np. macho, zalotna kobieta)”. Taktyka przeżegania umożliwia jednostce jednoczesne połączenie doświadczeń obu tożsamości płciowych, co wiąże się z czerpaniem przyjemności z owej dychotomii (*Mały słownik kampowych kontekstów*, oprac. P. Czapliński, A. Mizerka, w: *Kamp. Antologia przekładów*, op. cit., s. 694). Przeżeganie może stać się także elementem obalania kulturowej reprezentacji płci, na co wskazywał Andy Medhurst: „[...] pisząc o praktykowanych przez społeczność *queer* prowokacjach, traktuje *wrecking* [przeżeganie — przyp. aut.] jako sposób demonstracyjnego samookreślenia się, które umożliwia kulturowy atak, a jednocześnie ukrywa tożsamość »przeżegających«” (*Ibidem*, s. 104).

u Janiczak skutecznym narzędziem w walce przeciwko dyskryminacji płci i ocaleniu kobiet od zapomnienia z kart historii.

Niebinarne postaci

Polską „gorączkę archiwów” w sztukach performatywnych warto przedstawić jako zjawisko o charakterze queerowym¹⁴. Queer, choć powszechnie kojarzony przede wszystkim z nieheteronormatywnością, może (według Jacka Kochanowskiego i Joanny Mizielińskiej) być rozpatrywany jako kategoria badająca nie tylko płęć i seksualność, ale także społeczne, kulturowe i polityczne mechanizmy wykluczania oraz oporu wobec nich. Badacze traktują to hasło jako tzw. *umbrella term*, pozwalające — dzięki swojej rozpiętości — na włączenie do dyskursu niekanonicznych interpretacji. Jako queerową możemy zatem określić działalność wszystkich osób nieutożsamiających się z binarnym podziałem społecznym wytwarzanym już od urodzenia jednostki. Według tradycyjnego podziału ról i płci tożsamość jest określana zgodnie z pewnym odgórnie narzuconym wzorcem, wpisującym się w fallocentryczny charakter przestrzeni społecznej, która za nadrzędne kategorie uważa „męskość” i „heteroseksualność”, podczas gdy „kobiecość” i „homoseksualność” traktuje się jedynie jako suplementy. Prowadzi to do wykluczenia wszelkich przejawów zachowań i cech nienormatywnych wśród różnych grup, w tym także kobiet. Perspektywa *queer studies* skupia się na wykazaniu niestabilności wyżej wymienionych normatywnych kategorii¹⁵.

¹⁴ M. Bogucki, *Queer po polsku*, „Dialog” 2019, nr 5, s. 37.

¹⁵ J. Kochanowski, J. Mizielińska, *Queer studies*, w: *Encyklopedia gender. Płęć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mroziak, Warszawa 2014, s. 461—464.

Działania uwalniające podjęte w trylogii królewskiej możemy rozpatrywać właśnie przez pryzmat queeru. Szczególnie interesujący stają się pod tym względem bohaterowie mężczy. Tożsamości postaci, takich jak Stanisław August Poniatowski czy Piotr III w *Carycy Katarzynie*, są bardzo niestabilne. Chociaż określają się jako osoby heteronormatywne, w toku dramatu – wraz z umacnianiem się pozycji Katarzyny – przejmują wiele cech stereotypowo przypisywanych kobietom. Ulegli i całkowicie podporządkowani mężczyźni oddają pełnię władzy tej, która – z racji swojej płci – powinna im podlegać. Piotr, pozbawiony jakichkolwiek zdolności przywódczych, bardzo szybko zostaje zepchnięty na margines władzy, oddając się życiu artystycznemu oraz stosunkom seksualnym opartym na zasadzie uległości i tradycyjnie uznawanym za demaskulinizujące. Natomiast Poniatowski zostaje przedstawiony jako mężczyzna całkowicie podległy władzy Katarzyny oraz wyrzekający się swojego męstwa na rzecz rzekomej obrony interesów swojej ojczyzny. Skrajnie pojmowane przywiązanie do miłości kobiety znajduje swoją reprezentację w fakcie urodzenia ich wspólnego dziecka – Poniatowski przejmuje jej fizyczność i wszelkie role, które Katarzyna stereotypowo powinna pełnić w życiu społecznym.

Skupiając się na fizycznej i seksualnej stronie ich osobowości, Janiczak hiperbolizuje postaci męskie przez użycie języka i zabiegów kampowych. Funkcjonują oni więc w tekście jako swoisty sposób realizacji matrycy queerowego przełamywania normatywnych kategorii. Obaj bohaterowie są obdarzeni niebywale transgresywnym charakterem, który nie do końca wpisuje się w narrację historyczną narzucaną przez nurt dominujący. Co więcej, scena porodu czy też opisy seksualnych przygód wpisują się w konwencję złego smaku o rodowodzie kampowym. Można także zauważyć, że postać Poniatowskiego wyraźnie nawiązuje do martyrologicznego paradygmatu

poety romantycznego – jest to jednak konwencja w dramacie jednocześnie złamana i ośmieszona przez wyrzeczenie się walki o ojczyznę, jak i przegięta m.in. w języku, którego postać używa. Monologi Poniatowskiego stanowią hiperbolę stylu, obśmianie i oszukanie modelu romantycznego poety:

PONIATOWSKI: Dzikich chmielów wieńcem, jarzębina ze świeżym pasterkim rumieńcem. Leszczyna jak menada z zielonymi berły, ubranymi jak grona w orzechowe perły. A niżej dziatwa leśna, głóg w objęciu kalin, ożyna ciemne usta chyląca do malin. Drzewa i krzewy liśćmi wzięły się za ręce jak do tańca stojące panny i młodzieńce¹⁶.

lub też:

PONIATOWSKI: [...] Zazdrościcie mi, że się odważyłem rzucić ojcom Rzeczpospolitą pod nogi. I splamić nazwisko nieświeżym nasieniem. Porwałem ojczyźniane jajowody. Podwiązałem jej jajniki na ponad dwa wieki. I drzewo genealogiczne porąbałem razem z korzeniami. A z tronów królewskich urządziłem sracze, sygnaturą moją opatrzone wręczyłem zaborcom. Ktoś sobie życzy polski klozet z orłem w koronie na muszli? Wyścielony flagą¹⁷.

Także w *Hrabinie Batory* znajdziemy dialogi o charakterze eklektycznym – tutaj język reklamy miesza się z patosem lub melodramatyzmem, postaci wygłaszają przemówienia, które trącą tanim *coachin-giem*, a baśń *Królowna Śnieżka* jest zreinterpretowana popkulturowo. Przez takie użycie dyskursów i dobranie bohaterów Janiczak całkowicie odwraca normatywne role płciowe, parodiując je i wyśmiewając. Postacie męskie w *Joannie Szalonej*; *Królowej* i *Hrabinie Batory* nie są już aż tak

¹⁶ J. Janiczak, *Caryca Katarzyna*, rękopis, s. 23.

¹⁷ Ibidem, s. 32.

wyraźnie zarysowane — ulegają one coraz większemu zdominowaniu, zatracając swoją tożsamość. Mogą być interpretowane jedynie przez pryzmat kobiet, których wypowiedzi stanowią główną część tekstu dramatycznego. Po raz kolejny można zatem zauważyć, jak drastycznie odmienną perspektywę opowiadania proponuje Janiczak — w jej utworach to kobiety są postaciami pierwszoplanowymi; mężczyźni stanowią jedynie zależne od nich uzupełnienie przedstawianej historii. Bierny Filip Piękny zostaje zestawiony z aktywną seksualnie i pełną energii Joanną; uprzedmiotawianie i sakralizacja jego ciała zachodzi w umyśle Joanny tak daleko, że po śmierci — jako obiekt całkowicie podległy jej woli — staje się niejako częścią niej samej. Makabryczne, estetycznie kampowe opisy nekrofilii, której dopuszcza się Joanna, ostatecznie konstytuują jej dominację nad mężem:

JOANNA: Otwieram trumnę. Pieprzę, choć już nie poznaję. Pusto mi w ciele, na ołtarzach szept, ojciec bóg w Filipowym ciele rozpada się. Rozrodzi się?¹⁸

Co znaczące: nie osiąga przewagi nad mężczyznami przez afirmację swojej kobiecości, ale zyskuje ją właśnie w geście jej wyparcia. Joanna jest podległa przemocy męskiej i — by się z niej wyzwolić — przechodzi wraz z ciałem swojego męża transformację: aby móc wyrazić swoją wolę, przejmuje cechy męskie i zaczyna używać odpowiadających temu zaimków. Choć w *Joannie Szalonej; Królowej* mężczyźni w warstwie fabularnej są postaciami drugoplanowymi, to duch patriarchy tak silnie wpływa na poddaną przemocy seksualnej i fizycznej, pogardzaną kobietę, że jedyną jej ucieczką jest subwersja płciowa i zdobycie w ten sposób władzy nad ciałem — swoim oraz zwłokami męża.

¹⁸ J. Janiczak, *Joanna Szalona; Królowa*, rękopis, s. 31.

Zupełnie inną taktykę podejmuje Elżbieta Batory. Władczyni, by zdobyć pełnię władzy, wypiera wszystkich mężczyzn ze swojego otoczenia — podejmuje decyzję o panowaniu nad swoją przesadzoną hiperkobiecością. Jest ona postrzegana bardzo stereotypowo: od jej przedstawicielek wymaga się piękna, cnoty i wiecznej młodości. Tak zbudowana społeczność kobieca jest podszyta jednocześnie skrywaną fascynacją wzajemną fizycznością — i choć wątki homoerotyczne są obecne w dramacie, to nie mają jednak prawa rozwinąć się w realiach panowania wciąż istotnego dla świata przedstawionego ducha konserwatyzmu i patriarchy.

Hiperkobiecość

Osiągnięcie wyznaczonych przez kobiety celów w dramatach Janiczak odbywa się zazwyczaj w sposób charakterystyczny dla kampu. Ekspozowanie odmiennych cech grupy prześladowanej, jest typowe także dla queerowego sposobu konstruowania tzw. normy. Przez obcowanie ze zjawiskiem nienormatywnym, stajemy się dużo wrażliwsi, gdy dostrzegamy mechanizmy wykluczania go z głównego nurtu¹⁹. Dlatego tak ważne staje się w dramatach Janiczak akcentowanie płci kobiecej w kontraście do płci, cech lub zachowań męskich — autorka trylogii królewskiej nie tworzy postaci postpłciowych, podważających system reprezentacji, a raczej bohaterów hiperpłciowych, którzy ów system na różne sposoby poszerzają²⁰. Dzięki temu funkcjonujące w Polsce zjawisko kampu często wiąże się z wywołanym przez te transgresje zamieszaniem, by zbudować nową hierarchię i centrum — jednak ośrodki

¹⁹ M. Bogucki, op. cit., s. 35.

²⁰ P. Czaplński, op. cit., s. 42–43.

stworzone zarówno przez Joannę, jak i Elżbietę Batory, choć zależne tylko od nich, wciąż znajdują się na marginesie społeczeństwa²¹.

W swoich dramatach Janiczak porusza ponadto problematykę społecznego postrzegania kobiety przez pryzmat jej wieku. Autorka, kempowo opisując fizyczny aspekt postępującej degradacji ciała, zwraca uwagę na tragiczne konsekwencje, które niesie za sobą starzenie się — pozbawiona atrakcyjności kobieta staje się bezużyteczna dla mężczyzn. Ten gwałtowny upadek określonego wizerunku wpływa na jej dalsze zepchnięcie na margines władzy: pozbawiona niezbędnych w oczach społeczeństwa cech młodości i płodności traci całkowicie swój głos, a przez to jakikolwiek sposób oddziaływania na swoje życie:

KANCLERZ: I znowu rak wyłazi, a już tak mi się udaje rozpędzać ten parowóz dziejów. Czerwonych płam żaden puder nie zasłoni, żaden portret nie oszuka.

ELŻBIETA: Nakładaj, nakładaj szybciej. Ktoś patrzy.

KANCLERZ: Spływasz potem.

ELŻBIETA: Szybciej, chorzy nie są wiarygodni.

KANCLERZ: Nasuwa się oczywisty wniosek, powinnaś się schować. Zostać czystym głosem.

ELŻBIETA: Boję się. Ta twarz to już nie ja, ten ryj w krateczkę, subtelną siateczkę groźnie ze mnie kpi. Zwiastuje przykrą końcówkę. Słyszysz szmer sekund? Kanclerzu wyrzuć wszystkie lustra z pałacu, zastawy stołowe i łyżki, wszelki połysk, który mógłby być zwierciadłem²².

Ekspozycja wątku należącego do społecznie tabuizowanej przestrzeni stanowi kolejną celną krytykę wszelkich wsporników płci, które utrzymują stereotypowe postrzeganie jedynie właściwej przydatności kobiety w społeczeństwie. Do relacji widzialność—władza w patriarchalnej

²¹ A. Mizerka, op. cit., s. 662.

²² J. Janiczak, op. cit., s. 10.

wizji społeczeństwa nawiązywał m.in. Pierre Bourdieu, który stwierdził: „bycie kobietą polega na byciu widzianą”²³. Przez charakterystyczne dla kampu estetyczne przegięcie i moralne zaangażowanie został uwypuklony w dramatach Janiczak społeczny dyskurs gloryfikujący piękno i młodość; zbrodnicze starania Elżbiety Batory – przedstawione w formie niemoralnego kiczu – nie mogą skończyć się sukcesem, gdyż każdą kobietę czeka ten sam los:

ANNA: Przykro mi, bardzo mi przykro, nie udało się, jestem zmuszona wyciąć twoją część. Kamera cię po prostu nie lubi, może kiedyś światło potrafiło więcej ukryć, nic nie przechodzi, nie rozumiem twoich środków wyrazu, nie rozumiem twoich oczu, twoje oczy są wystraszone i puste, nie są w stanie przekazać żadnej emocji, nie trafią do współczesnych młodych ludzi. Twój czas się najzwyczajniej wyczerpał, wyczerpały się dramatyczne komedie, głębokie poszukiwania. Nie ma czasu. W wieku trzydziestu trzech lat kobiety powinny umierać. O tym mówimy, kiedy mówimy o pięknie²⁴.

Opisane tu postrzeżenie piękna, utożsamione z głęboko zakorzenionymi w naszej kulturze stereotypami dotyczącymi roli kobiet w społeczeństwie stanowi idealny komentarz do wymowy całego utworu. Kobieta, aby zachować swoją atrakcyjność i miejsce w binarnym podziale społeczeństwa, musi ukryć, najlepiej dzięki stale młodemu i niewinnemu wyglądowi, wszelkie oznaki krytycznego myślenia lub autorefleksji.

Powolne rozbijanie schematów

Powyższa analiza jest jedynie zarysem problematyki kampowej kryjącej się w dramatach Jolanty Janiczak. Jej utwory zawierają jednak

²³ P. Bourdieu, *Męska dominacja*, Warszawa 2004, s. 79.

²⁴ J. Janiczak, *Hrabina Batory*, rękopis, s. 15–16.

ogromny emancypacyjny potencjał, który autorka umiejętnie wykorzystuje w swoich tekstach. Uważnie budując herstorie jednostek poddanych wielopoziomowemu wykluczeniu, Janiczak dokonuje odważnego, kempowego przejęcia: narracji, ciała i historii przedstawionych postaci kobiecych — wciąż postrzeganych jedynie jako elementy czy też ozdoby patriarchalnej walki o dominację. Odwrócenie perspektywy opowiadania pozwala na przedstawienie czytelnikom i czytelniczkom królewskiej trylogii kwestii nadal aktualnych. Problemy bohaterek dramatów, mimo ich silnego osadzenia w przeszłości, wynikają z niezmiennie funkcjonujących stereotypowych schematów myślowych. Dramatopisarka ukazuje historyczną ciągłość przekazywanej pokoleniowo systemowej opresji, nie będącej zdarzeniem o charakterze jednostkowym czy spontanicznym. Upodmiotowienie kobiet i przywrócenie im głosu niweluje w dramacie przemocowy system władzy, który — tym razem — nie powoduje wymazania perspektywy kobiecej z opowiadania, lecz wprost przeciwnie: uwypukla ją. Rekonstrukcja kobiecej narracji w dramatach Janiczak, wynikająca z potrzeby zrozumienia historii kobiet na nowo, pozwala na kempowy gest przejęcia tych opowieści, sprawiając tym samym, że stają się one coraz mniej o nich i coraz bardziej ich.

Bibliografia

- Bogucki M., *Queer po polsku*, „Dialog” 2019, nr 5, s. 33—43.
- Bourdieu P., *Męska dominacja*, Warszawa 2004.
- Czapliński P., *Kamp — gry antropologiczne*, „Teksty Drugie” 2012, t. 5, s. 11—32.
- Czapliński P., *Kamp — gry antropologiczne*, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, UNIVERSITAS, Kraków 2013, s. 7—48.
- Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mroziak, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014 (szczególnie definicja: J. Kochanowski, J. Mizielińska, *Queer studies*, s. 461—64).

Janiczak J., *Caryca Katarzyna*, rękopis.

Janiczak J., *Joanna Szalona; Królowa*, rękopis.

Janiczak J., *Hrabina Batory*, rękopis.

Janiczak J., *Cudna tęcza nad cmentarzem*, rozm. J. Jaworska, „Dialog” 2019, nr 5, s. 28-32.

Kościelniak M., *„Młodzi niezdolni” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru*, Kraków 2014.

Krakowska J., *„Transfer!” czyli Archiwum*, „Dialog” 2017, nr 12, s. 189–199.

Krakowska J., *Nie jesteśmy w Kansas, czyli geje tłumaczą nam świat*, „Dialog” 2018, nr 10, s. 135–141.

Krakowska J., *Odmieńcza rewolucja: performans na cudzej ziemi*, Kraków 2020.

Księżyk R., *Wywracanie kultury: o dandysach, hipsterach i mutantach*, Wołowiec 2018.

Mizerka A., *Kamp po polsku*, Poznań 2016.

Mizerka A., *Kamp po polsku*, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2013, s. 641–664.

Robertson P., *Jak się robi kamp feministyczny?*, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2013, s. 92–117.

Ross A., *Kamp: sposoby użycia*, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2013, s. 328–369.

Żółkoś M., *Dramaty kobiecych historii*, „Dialog” 2016, nr 7–8, s. 41–49.

Mały słownik kampowych kontekstów, oprac. P. Czapliński, A. Mizerka, w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2013, s. 685–698.



Artykuły i rozprawy

Wyobraźnia pasyjna w polskiej literaturze religijnej późnego średniowiecza

Wstęp

Nurt pasyjny zajmuje szczególne miejsce w religijności polskiej, zaczynając od okresu chrystianizacji narodu, na współczesności kończąc. Chcąc utworzyć zarys pobożności polskiej w kontekście pasyjnym z koncentracją na wiekach XV i XVI, należy odnaleźć genezę jej specyfiki poprzez nakreślenie kontekstu historycznego z uwzględnieniem wcześniejszych praktyk chrześcijańskich i wpływu warunków gospodarczo-społecznych oraz wziąć pod rozwagę najpopularniejszą literaturę religijną owych czasów. Jedną z najważniejszych pozycji z tego zbioru jest, zawierające obszerną część pasyjną, XV-wieczne, franciszkańskie *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa z rękopisu grecko-katolickiego kapituły przemyskiej*, zwane szerzej jako *Rozmyślanie przemyskie*,

„[...] kapitalny w swoim rodzaju dokument naszej kultury średniowiecznej, żywy i barwny, pozwalający wnikać jak żaden inny utwór w charakter i istotę umysłowości epoki, w psychologię ówczesnego czytelnika, dający poznać jego pogląd na świat [...]”¹.

¹ S. Wierczyński, *Średniowieczna proza polska*, Wrocław 1959, s. LXXXVII, LXXXIX.

Kolejnym dziełem z kanonu literatury pasyjnej są *Rozmyślania dominikańskie*, powstałe w latach 30. XVI wieku w krakowskim klasztorze dominikanów, które Karol Górski uznał, mimo obecności elementów renesansowych, za tekst reprezentujący polską pobożność ludową średniowiecza², rozumianą jako całokształt powszechnych praktyk religijnych w owych czasach. Adresatem takich dzieł był nie student scholastycznej teologii, a zwykły człowiek, „nie dworny ani też wysoce mądry”, a „duszom pokorny”, jak pisał Baltazar Opec, autor *Żywota wszechmocnego syna bożego, Pana Jezusa Krysta, stworzyciela i Zbawiciela stworzenia wszystkiego* z lat 20. XVI wieku — tekstu przez setki lat wydawanego, przez wieki kształtującego polski światopogląd³ i ludową pobożność pasyjną. Do tego zestawu dzieł należy dodać także napisany przez anonima w drugiej połowie XV wieku *Lament Świętokrzyski*, plunkt o wyjątkowej wartości artystycznej⁴, znany także pod nazwami *Żale Matki Boskiej pod krzyżem* albo *Posłuchajcie Bracia Miła*.

Miejsce pasji w religijności sprzed XIV wieku

Wraz z kształtowaniem się polskiego chrystianizmu, a więc w wiekach IX–X, wyraźnym elementem religijności ludowej, także liturgicznej, zaczął się stawać kult pasyjny, przy czym najsilniej akcentowano w nim momenty afektywno-wyobrażeniowe⁵. Wypracowany w wiekach

² K. Górski, *Uwagi o „Rozmyślaniach dominikańskich” na tle prądów religijnych XV i początku XVI wieku*, w: tegoż, *Studia i materiały z dziejów duchowości*, Warszawa 1980, s. 155–156, 165.

³ W. Wydra, *Drukarstwo nasze nic podobnego później nie wydało*, w: B. Opec, *Żywot Pana Jezusa Krysta*, wyd. W. Wydra, R. Wójcik, Poznań 2014, s. XII, XIII.

⁴ P. Stępień, *Chaos i ład: „Lament świętokrzyski” w świetle tradycji teologicznej*, „Pamiętnik Literacki” 1998, nr 1, s. 69.

⁵ J. J. Kopeć, *Nurt pasyjny w średniowiecznej religijności polskiej*, w: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. J. J. Kopeć, H. D. Wojtyńska, Lublin 1981, s. 38, 40.

średnich styl pobożności Polaków funkcjonuje po dziś dzień – rozważanie cierpień Chrystusa to wątek nadal zajmujący szczególne miejsce w nabożeństwach wielkopostnych – w murach kościoła śpiewa się pieśni pasyjne, odprawia gorzkie żale i drogę krzyżową, inscenizuje sceny kaźni Jezusa. Doszukując się początków takiego charakteru religijności, należałoby sięgnąć właśnie do pierwszych kontaktów Polaków z chrześcijaństwem, kiedy arcyważnym symbolem stał się krzyż, ponieważ obraz ukrzyżowanego Boga-człowieka był dla dopiero co wprowadzanego w chrystianizm ludu bardziej sugestywny niż abstrakcyjna wizja Zbawiciela, królującego z Ojcem na tronie wysoko ponad światem, dlatego właśnie frekwencja wątku ukrzyżowania była w tej wczesnej pobożności wysoka. Obecny od początku we wszystkich czynnościach kultowych i sakramentalnych⁶ krucyfiks to symbol zwycięstwa boskości nad pogaństwem, wyjątkowej mocy „amulet”, przed którym pierzchają demony, a przede wszystkim wspomnienie tego, jak Chrystus dobrowolnie oddał swoje życie, by zbawić pogrążony w grzechu świat. Zachował się do dziś modlitewnik Gertrudy Mieszkówny, w którym można odnaleźć świadectwo kultu pięciu ran i krwi Chrystusa oraz pokładania nadziei w Jego męce i krzyżu⁷. Tu, i w niewielu innych tekstach, można dopatrywać się wczesnych przejawów kultu krzyża w polskiej kulturze, jednak świadectw takich jest mało, toteż rekonstrukcja świadomości polskich wierzących z pierwszych wieków chrześcijaństwa przez badaczy jest możliwa poprzez uzupełnianie jej zarysu źródłami z całej pokałolińskiej Europy⁸.

⁶ B. Kürbis, *O życiu religijnym w Polsce X–XII wieku*, w: *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Wrocław 1989, s. 13.

⁷ J. Smosarski, *Męka Pańska w polskiej literaturze średniowiecznej*, w: *Męka Chrystusa wczoraj...*, op. cit., s. 95.

⁸ J. J. Kopeć, op. cit., s. 39.

Jeszcze w XI i XII wieku polski kult pasyjny pośród ludu, jak i oficjalnych nauk Kościoła, przejawiał się nie tyle we współczuciu wywołanym kontemplacją samych cierpień w ich materialnym wymiarze (co w latach późniejszych, tj. od XIV wieku, czyniono chociażby odprawiając szczegółowe nabożeństwa do korony cierniowej⁹, krwi i ran Chrystusa), co w koncentracji na tym, co przez całą drogę krzyżową pozostawało niewidzialne — na wielkiej miłości Chrystusa do świata, a przede wszystkim na owocu tej męki, czyli ostatecznym zwycięstwie Pana w chwale. Jezus umierał na krzyżu jako król i zbawiciel, pozostawiając wiernym nadzieję na pokonanie śmierci i dołączenie do Niego. Polska wyobraźnia pasyjna nie odbiegała w tym od rozumienia faktu krzyża od reszty europejskich państw. Znany z późniejszych o kilka wieków *Rozmyślań dominikańskich* obraz martwego, okaleczonego Jezusa, obecny także w XI-wiecznej kulturze bizantyjskiej, był na razie całkiem obcy, a nawet gorszący dla wiernych z Zachodu¹⁰, tak samo jak i w dzisiejszej kulturze chrześcijańskiej. Wierni poszukiwali cudowności, gdzieś odległej i poniekąd naiwnej, niemającej nic wspólnego z codziennością i światem widzialnym.

W XIII wieku nurt pasyjny, w wyniku działalności zakonów żebraczych, dość bierną kontemplację przekształcał w aktywne naśladownictwo. Dołączenie do Chrystusa w jego męce stało się główną cechą nurtu pasyjnego tych czasów, szczególnie w kręgach franciszkańskich, propagujących nowy styl pobożności w środowiskach świeckich. Mistycznym ideałem chrześcijanina i istotą jego wiary stało się jak najwierniejsze odwzorowanie egzystencji i śmierci Jezusa, co w swoje życie doskonale wdrażał św. Franciszek z Asyżu, który słowami Józefa J. Kopcia „nadał

⁹ Tenże, *Przemiany ideowe pobożności pasyjnej na przykładzie kultu cierniowej korony Chrystusa*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1972, nr 2, s. 155–193.

¹⁰ Tenże, *Nurt pasyjny w...*, op. cit., s. 44, 59.

kultowi Boga-Człowieka nowe oblicze"¹¹. W życiu zwykłego człowieka również narodziło się pragnienie współuczestnictwa z Chrystusem w *misterium passionis*. Nastąpił ogólny popyt na różnorodność form kultowych, mniej ekstremalnych niż te uskuteczniane przez zakony żebracze, w efekcie czego pojawiły się nowości utrzymane w duchu pasyjnym, np. codzienne praktyki religijne pomagające przybliżyć się do Jezusa, czyli modlitwy do jego ran, tworzenie i obcowanie z literaturą pasyjną w rozmaitych formach gatunkowych i rodzajowych¹²; najpopularniejsze zostaną omówione w dalszej części artykułu.

Stygmaty ujawnione po śmierci wspomnianego św. Franciszka wywarły na wierzących silne wrażenie, które swoje odbicie znalazło w sztuce — Chrystusa zaczęto obrazować najczęściej jako mocno okaleczonego gwoźdźmi i biczowaniem, ukrzyżowanego Boga-człowieka. Silny wpływ na takie zgłębianie szczegółów Męki Pańskiej miał także XIV-wieczny, żywy w wielu zakonach nurt mistyczny, którego przedstawiciele umartwiali swoje ciała w celu mistycznego zjednoczenia z Jezusem. Uwagę religijną koncentrowano na fizycznym, psychicznym i duchowym cierpieniu Ukrzyżowanego, aby jak najlepiej Go naśladować. Zakonnicy dominikańscy także akcentowali w swoim kaznodziejstwie motyw pasyjny — szczególnie widoczny był kult korony cierniowej.

Religijność przedtrydencka i geneza drastyczności opisu męki Pańskiej

Genezy makabryczności opisów pasyjnych dopatrywać się można w XIV-wiecznej transformacji dość jednolitej w wiekach poprzednich

¹¹ Ibidem, s. 45.

¹² D. Kozaryn, *Kształt stylistyczny „Rozmyślań dominikańskich” na tle innych pasji staropolskich*, Szczecin 2001, s. 193.

religijności ludowej. Europę zastał wówczas, słowami Mirosława Korolki, „kryzys tak ostry, że można mówić nawet o załamaniu się niektórych linii rozwojowych dotychczasowej cywilizacji”¹³. Sferę wiary i kultury ogarnęła mroczna atmosfera śmierci; Karol Górski zwraca uwagę na to, że taki nastrój był w Polsce łagodniejszy niż na terenie innych krajów kontynentu¹⁴. Epidemia dżumy w latach czterdziestych, która pochłonęła około 1/4 europejskich dusz i kryzys gospodarczo-społeczny były jednymi z najważniejszych elementów rzutujących na światopogląd średniowiecznego człowieka. Niepewność, bieda, głód, lęk, a także wojny religijne, swoisty katastrofizm, życie z poczuciem gniewu Boga, bliskości śmierci i rządów złych sił nadprzyrodzonych, wydzierających możliwość zbawienia — takie skoncentrowane wokół śmierci myśli były uwieczniane w twórczości literackiej tamtych czasów w postaci toposów *ars moriendi* i *danse macabre* (w Polsce dopiero po XVI wieku¹⁵) i znalazły swoje odbicie, naturalnie, także w życiu religijnym — z poczucia winy zintensyfikowano formy pokuty (np. pojawili się w Polsce biczownicy na terenach, gdzie umierało najwięcej ludzi¹⁶) oraz, i tak ekstremalną już, ascezę, aby uciec przed śmiercią i znaleźć życie w zmartwychwstałym Chrystusie¹⁷. Pierwszorzędnym elementem pobożności europejskiej stała się wtedy pasja, w Polsce silny wpływ na religijność zyskały apokryfy z Zachodu. Zdaniem Kopcia¹⁸ i Korolki¹⁹

¹³ M. Korolko, *Średniowieczna pieśń religijna polska*, Wrocław 1980, s. XXII.

¹⁴ K. Górski, *Znaczenie „Rozmyślań dominikańskich” dla kultury polskiej przełomu XV i XVI w.*, w: *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Wrocław 1989, s. 205.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ J. Smosarski, *Męka Pańska w...*, op. cit., s. 96.

¹⁷ J. M. Kozłowski, *Męczeństwo jako paradoksalne świadectwo życia w aktach i pasjach męczenników*, „Vox Patrum” 2006, nr 26, s. 309, 318.

¹⁸ J. J. Kopec, *Nurt pasyjny w...*, op. cit., s. 46–47, 51.

¹⁹ M. Korolko, op. cit., s. XXIV.

rozpowszechniły się tendencje dolorystyczne, szczególnie widoczne w ludowym profilu pobożności²⁰. W XV wieku religijność przejawiała tę niepewność o gwarancję życia wiecznego. Gromadzono relikwie, aby mieć jak najwięcej odpustów, przeprowadzano wiele mszy w intencji zmarłych, panował kult świętych, rozpowszechniła się droga krzyżowa, zaczęto więcej energii poświęcać na myślenie o dobru i złu; wtedy także zintensyfikował się kult maryjny. Powszechność śmierci zapewne powodowała stopień zmysłu wrażliwości na drastyczne obrazy u i tak już mało wyczulonych na krzywdę ludzi, którzy od wieków ze śmiercią mieli styczność na co dzień, wspominając chociażby publiczne egzekucje, które traktowano jak spektakle teatralne. W takiej atmosferze rozwijała się literatura traktująca o pasji — powstawały teksty prozaiczne mające na celu wzbudzenie współczucia czytelnika i nakłonienie go do naśladowania²¹. Nie powinno zatem dziwić, że tylko wyraziste, jednoznaczne obrazy wywołujące silną reakcję emocjonalną najlepiej to wzruszenie duchowe wywoływały, zatem powstawały nieraz szokujące dzisiejszego odbiorcę dzieła. Wyobraźnię XV- i XVI-wiecznego chrześcijanina ciągnęło do okrutnych, szczegółowych opisów nieznanych Biblii tortur zadawanych Jezusowi, ale i zarazem do kompletnego przeciwieństwa — pełnych miłości i delikatności obrazów relacji Maryi z synem. Takie rozdwojenie religijności ludowej na nurt dolorystyczny i idylliczny jest wyraźne w *Rozmyślaniach dominikańskich*. Górski wykazał, że narrację tę wieńczył m.in. *Pater* i *Ave*, a są to modlitwy ustne, co może ujawniać sposób medytacji we wczesnorenesansowej Polsce — taki sam, jak w Polsce XII-wiecznej, tj. powolna, indywidualna lektura półgłosem, ze śpiewem. Wierny czytający *Rozmyślania* miał w zamysle autora praktykować właśnie taką modlitwę — istic średniowieczną,

²⁰ Ibidem.

²¹ J. J. Kopec, *Nurt pasyjny w...*, op. cit., s. 46–47, 50.

jeszcze odległą od nowożytnych, milczących praktyk²², będącą właśnie rozmyślaniem — czyli medytacją. Takiej przemyślanej konstrukcji utworu brak w *Rozmyślaniu przemyskim*, dlatego Górski przypuszcza, że to typ dominikański miał decydujący wpływ na kształtowanie się pobożności ludowej w Polsce i ułatwił jej przejście do religijności potrydenckiej²³.

Na przełomie XV i XVI wieku było powszechne w Zachodniej Europie korzystanie przez ludzi świeckich z modlitewników opartych na pasjach. Modlitwa i kult umęczonego Jezusa były przeżywane coraz częściej w domach, w prywatności; w tekstach uwidaczniało się uwielbienie dla Maryi Współodkupicielki²⁴. Pismo Święte i nauki Ojców Kościoła zaczęły z nich w XVI wieku wypierać apokryfy i twórczość pasyjną, a dla wyobraźni nie było już miejsca w religii. Ta racjonalistyczna tendencja, silnie widoczna w czasach reformacji u protestantów, z czasem stawała się obecna i u katolików. Wszystko, co nie było tekstem kanonicznym, zostawało odrzucane, szczególnie po Soborze Trydenckim, kiedy polską religijnością zawładnęła szkoła mistyki hiszpańskiej²⁵.

Najpopularniejsze formy literackie utworów pasyjnych

Ognia silnej religijności średniowiecznego wierzącego nie podtrzymywała sama, uboga w pożądaną szczegółowość o Chrystusie, Biblia. Przeciętny czytelnik domagał się konkretności i afektu, czego w zawiłych ewangelijnych opowieściach nie odnajdywał. Pragnął poznać Jezusa nie tylko

²² K. Górski, *Uwagi o „Rozmyślaniach dominikańskich”* ..., op. cit., s. 165, 168.

²³ Tenże, *Znaczenie „Rozmyślań dominikańskich”* ..., op. cit., s. 205.

²⁴ M. Korolko, op. cit., s. XXV.

²⁵ K. Górski, *Uwagi o „Rozmyślaniach dominikańskich”* ..., op. cit., s. 156–160.

jako Boga, a Maryję nie tylko jako Matkę Boga, ale także jako ludzi — ich życiorysy, zachowania, wygląd. Realizacją tej potrzeby stały się apokryfy, w których zawierano dopowiedzenia do historii biblijnych. Były one tekstami przejętymi ze starożytności, w której oznaczały wtajemniczenie do treści nieosiągalnych w obrębie kanonu²⁶ i w średniowieczu niezwykle popularnymi; uwzględniano je w, jak stwierdził Tadeusz Dobrzeniecki, „ulubionej formie literackiej” — *historia passionis*²⁷, kompilacyjno-przekładowych traktatach o charakterze kontemplacyjno-scholastycznym²⁸. Wierni przejawiali żywe zainteresowanie, np. ostatnimi dniami Zbawiciela wśród śmiertelników, a tekst Ewangelii tej ciekawości nie zaspokajał, w *Passio Christi* Jakuba z Vitry można natomiast odnaleźć epizod pożegnania Chrystusa z Maryją w Betanii, który stał się w średniowieczu bardzo popularny, jako że właśnie powyżej wymienioną pożądaną informację o Jezusie dostarczał; scena ta pojawiła się także później, w polskich tekstach pasyjnych²⁹. Źródła apokryficzne nie były w tych dziełach z najwyższej próby dokładnością przytaczane, a raczej traktowane jako inspiracje, tak jak w *Rozmyślaniach dominikańskich*, gdzie bazująca na prawdopodobieństwie wyobraźnia autora pełniła rolę ważniejszą niż wierność źródłom opowieści o życiu Nazarejczyka, tym kanonicznym także — tekst dominikanina to daleko idąca parafraza Pisma Świętego³⁰. W przypadku

²⁶ T. Witczak, *Literatura Średniowiecza*, Warszawa 1990, s. 119.

²⁷ T. Dobrzeniecki, „*Rozmyślania dominikańskie*”. *Próba charakterystyki*, „Pamiętnik Literacki” 1964, nr 2, s. 319–320. Dorota Kozaryn wskazuje na to, że ścisła klasyfikacja gatunkowa takich dzieł jest utrudniona (D. Kozaryn, op. cit., s. 193).

²⁸ T. Dobrzeniecki, „*Rozmyślania dominikańskie*” *na tle średniowiecznej literatury pasyjnej*, w: *Rozmyślania dominikańskie*, wyd. i oprac. K. Górski, W. Kuraszkiewicz, Wrocław 1965, s. XXXIX.

²⁹ Tenże, „*Rozmyślania dominikańskie*”. *Próba...*, op. cit., s. 322.

³⁰ K. Górski, *Uwagi o „Rozmyślaniach dominikańskich”...*, op. cit., s. 155.

apokryfów można odnieść wrażenie, że cytował je z pamięci³¹. Tak samo franciszkanin w *Rozmyślaniu przemyskim* i Baltazar Opec w *Żywocie* nie snuli narracji słowo z słowo za źródłami łacińskimi czy naukami Ojców Kościoła, lecz napisali własne, samodzielne dzieła. Autorzy korzystali z dorobku uniwersalistycznej kultury europejskiej, z motywów i tematów wspólnych dla całej Europy średniowiecznej³² i pisali utwory będące kompilacjami apokryfów, jednak w nowszych badaniach³³ często pada stwierdzenie, że są to kompilacje twórcze³⁴, a więc teksty wprawdzie oryginalne.

Poczyna się nabożne rozmyślanie żywota Pana naszego namiłościwszego Jezusa Krysta, ktore, gdy kto będzie nabożnie przeczytał a rozmyślał, weźmie w żywocie swem pocieszenie, a po śmierci otrzyma wieczne krolowanie. Tu czci a pamiętaj, o którym masz rozmyślać, iż o Nawyszem³⁵.

Tymi słowami otwiera w edycji Hieronima Wietora z 1522 roku Opec swój *Żywot Pana Jezusa Krysta*. Niemal każdy rozdział pasji zawiera wskazówki nakłaniające odbiorcę do medytacji nad lekturą i do naśladownictwa.

³¹ Tenże, [wstęp], w: *Rozmyślania dominikańskie*, wyd. i oprac. K. Górski, W. Kuraszkiewicz, Wrocław 1965, s. XIV.

³² D. Kozaryn, op. cit., s. 8.

³³ T. Mika, D. Rojszczak-Robińska, *Kanon wiedzy o „Rozmyślaniu przemyskim”*, w: „*Rozmyślanie przemyskie*”. *Świadectwo średniowiecznej kultury religijnej*, red. J. Bartmiński, A. Timofiejew, Przemyśl 2012, s. 13–22; R. Wójcik, *Tłumacz, wykładacz, kompilator czy autor? Wokół kompozycji „Żywota Pana Jezusa Krysta” Baltazara Opeca i jego stosunku do „Meditationes vice Christi”*, w: B. Opec, *Żywot Pana Jezusa Krysta*, wyd. W. Wydra, R. Wójcik, Poznań 2014, s. XCII; D. Rojszczak-Robińska, „*O łotrze przekłętym, o zdrajca niewiernym, o wilku chwytającym*” — zwroty do postaci w „*Rozmyślaniu przemyskim*” jako inny obszar tekstu, „*Terminus*” 2010, nr 23, s. 64. O *Rozmyślaniu przemyskim* pisał tak również Wierczyński we wcześniej cytowanym dziele, s. LXXXIX.

³⁴ R. Wójcik, op. cit.

³⁵ B. Opec, *Żywot Pana Jezusa Krysta*, wyd. W. Wydra, R. Wójcik, Poznań 2014, s. 18.

Historia passionis były traktatami filozoficzno-teologicznymi – tekstami prozatorskimi, zawierającymi niezwykle szczegółowe *meditatio* nad męką Pańską i wyznaczającymi Maryi szczególne miejsce w dramacie syna³⁶, co zostanie rozwinięte w dalszej części pracy. Ich koncepcja zakładała poruszenie emocji czytelnika i wywołanie współczucia – *compassio*, aby następnie zachęcić do naśladowania – *imitatio*. Dołączone do utworów pasyjnych ilustracje również pełniły te funkcje, nieraz przekazując je odbiorcy dobitniej niż słowa. We wstępie *Rozmyślań* można przeczytać: „Wiedz każdy, iż tu jest obrazków sto i dwadzieścia i jeden, które człowieka wielce mogą pobudzić ku nabożnemu rozmyślaniu męki gorzkiej i niewinnej Jezusa miłościwego”. W wydaniu *Żywota* z 1522 roku również można znaleźć ilustracje – „ujmujące urodą i siłą wyrazu wyobrażenia poszczególnych scen z życia Jezusa”³⁷. Torturowany Zbawiciel w ujęciu artysty w *Żywocie* ma lirycznie melancholijny i często wręcz obojętny wyraz twarzy, zdaje się znosić z wielką cierpliwością zadawane mu cierpienia, których nie widać na jego ciele tak wyraźnie, jak potrafi opisać to tekst Opeca („[...] stał Jezus miły we krwi po kostki”, „[...] kędykoli szedł, tędy dwiema strumienioma z jego świętych nóg krew płynęła [...]”³⁸), jednak właśnie ten, po prostu, smutek „Baranka niewinnego”³⁹, mógł okazać się poruszający.

Nadrzędnym celem autorów dzieł pasyjnych było osiągnięcie serc czytelników. Do osiągnięcia efektu *compassio* na ogół dążyli poprzez prezentowanie wewnętrznych przeżyć „aktorów” pasji oraz własnego stosunku emocjonalnego do opisywanych treści, nierzadko

³⁶ M. Korolko, op. cit., s. XLV.

³⁷ K. Krzak-Weiss, *Wypozażenie graficzne Żywota Pana Jezu Krysta Baltazara Opeca wydanego przez Hieronima Wietora (1522 i 1538) oraz Floriana Unglera i Jana Sandeckiego (1522)*, w: B. Opec, op. cit., s. XCIV.

³⁸ B. Opec, op. cit., s. 376.

³⁹ *Ibidem*, s. 370.

wyrażanego nacechowanym emocjonalnie słownictwem, wykrzyknieniami albo żywymi apostrofami do czytelnika czy przedstawianych postaci. W *Rozmyślaniach* obrazy Chrystusa w chwale przeplatano opisami brutalnego lekceważenia jego boskości i człowieczeństwa. Religijność dzieła jest odległa od zagranicznych wpływów renesansowego *devotio moderna*, czego dowodził Górski⁴⁰ – brak w nich funkcji umoralniającej, budujących zwrotów do wiernych; jedyne apostrofy do czytelników to te występujące przy miniaturach. W *Żywocie Pana Jezusa Krysta* z większą niż zwykle częstotliwością jest obecne umoralnianie odbiorcy bezpośrednimi do niego zwrotami, jak „Oglądaj tu, duszo nabożna, a rozpamiętaj, jako wielką mękę Krystus za cię cierpiał, aby duszę twą wykupił od męki wiecznej. [...] Widziałś kiedy taką wielką mękę [...]?”⁴¹, a *Rozmyślanie przemyskie* w dużej mierze celuje w intelekt odbiorcy częstym odwoływaniem do autorytetów i użyciem exemplów⁴²; jest obecny także opis stanów psychicznych towarzyszących uczestnikom pasji. Narracje biblijno-apokryficzne (pojęcie używane przez Marię Adamczyk⁴³) jako dzieła oryginalne różnią się od siebie sposobem realizacji funkcji właściwych gatunkowi, jednak wszystkie zmierzały do tego samego – aby zwykli czytelnicy mogli „odnaleźć w nich siebie, swój pogląd na świat, swoje sprawy i ogólnoludzkie dążenia i ideały”⁴⁴, by dosięgnąć ich uczuć i dusz oraz pomóc zbliżyć się do Boga.

W średniowiecznej literaturze traktującej o męce pańskiej popularne były także plankty – sekwencje w formie lirycznych monologów *Mater dolorosa*. Takie pieśni włączane były do wielkopiątkowych dramatów

⁴⁰ K. Górski, *Uwagi o „Rozmyślaniach dominikańskich”...*, op. cit., s. 157–165.

⁴¹ B. Opec, op. cit., s. 374.

⁴² D. Kozaryn, op. cit., s. 201–204.

⁴³ Zob. M. Adamczyk, *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, Poznań 1980.

⁴⁴ S. Wierczyński, op. cit., s. XCI.

liturgicznych i misteriów pasyjnych, a ich przedmiotem były cierpienia duchowe Matki Boga stojącej pod krzyżem. *Plankt świętokrzyski* to wybitny, XV-wieczny przykład takiej formy poetyckiej⁴⁵. Tu także pojawia się motyw *compassio*, realizowany za pomocą rozpaczliwych wyrzutów Maryi wobec Jezusa i Archanioła Gabriela, zwiastuna poczęcia Świętego Syna. *Lament* to wiersz, zapewne po raz pierwszy w literaturze polskiej, nieregularny⁴⁶; taka struktura wersyfikacyjna uwydatnia emocjonalność monologu. Tradycyjnie plankty dla wyrażenia dramatycznych przeżyć Maryi, „z natury swej zawierały treści liryczno-emocjonalne, a ich autorzy, nierzadko będący znanymi teologami, celowo zacierali doktrynalną warstwę myślową, by roztopić się w poezji bólu i miłości”⁴⁷.

Makabryczność pasji i sens cierpień Jezusa

Chrześcijanie średniowiecza poświęcenie Jezusa postrzegali jako akt odkupienia u rozgniewanego Boga zaślepionej przez grzech ludzkości. Całą pobożność przesiąknął doloryzm — skupiano się na męce Pańskiej, gloryfikując ją i czyniąc z niej praktycznie jedyny, najszlachetniejszy przedmiot medytacji.

Chrystus, Bóg-Człowiek, który dotknął w najwyższym stopniu wszystkich wymiarów egzystencji, łącznie ze śmiercią, będącą jej szczytem i kresem, stawał zawsze obok człowieka, nie tylko jako jego brat, ale także jako szan-

⁴⁵ M. Korolko, op. cit., s. XXXVIII.

⁴⁶ T. Witczak, op. cit., s. 133.

⁴⁷ S. Graciotti, „*Lament świętokrzyski*” a średniowieczna tradycja „*Planctus Beatae Mariae Virginis*”, w: *Od „Lamentu świętokrzyskiego” do „Adona”*. *Włoskie studia o literaturze staropolskiej*, red. G. Brogi Bercoff, T. Michałowska, Warszawa 1995, s. 32; P. Stępień, *Chaos i ład: „Lament świętokrzyski” w świetle tradycji teologicznej*, „Pamiętnik literacki” 1998, nr 1, s. 115.

sa, odpowiedź, dowód możliwości przewyciężenia zła, zbawienia. A skoro wiara uczyła, że był i jest On odpowiedzią żywą, wciąż obecną, to dla wierzącego rzeczywiste łączenie się z Nim, wchodzenie w Jego rzeczywistość w każdej sytuacji życiowej stało się wyrazem nadziei, że jak w życiu, cierpieniu i śmierci z Nim się jednoczy, tak połączy się i w zmartwychwstaniu. Stąd nic dziwnego, że wśród różnych form pobożności, człowiek zawsze najintensywniej przeżywał pasyjną, że z proponowanych modeli jednoczenia się z Bogiem, najłatwiej przychodziło mu wybierać łączenie swych egzystencjalnych bólów z Ukrzyżowanym [...] dla wszystko obejmującego zbawienia, które było zawsze centralnym punktem odniesienia wszelkiej pobożności pasyjnej⁴⁸.

Wszystkie ślady tortur były świadectwem zadośćuczynienia dokonanego w imieniu upadłej ludzkości. W chrześcijańskiej literaturze uniwersalistycznej Europy wieków średnich:

podkreśla się razy i rany, jakie otrzymał Zbawiciel podczas swego biczowania i cierniem ukoronowania, wylicza krople krwi, upadki pod krzyżem i drogi podjęte dla zbawienia świata, wskazuje na obelgi i zelżywości, jakich nie szczędzili Mu prześladowcy, opisuje okrucieństwo, z jakim kaci przybijali Go do krzyża, mówi o Jego osamotnieniu na krzyżu⁴⁹.

Postać Syna Boga w momencie znoszenia bólu fizycznego stawała się bliższa światu ludzkiemu i przestawała być, jak w ujęciu bizantyńskim, odległą, siedzącą na tronie w Niebie, istotą; tak samo jego matka doświadczając emocjonalnego cierpienia stawała się bardziej „ludzka”. W ramach uczłowieczenia Chrystusa ewangelicznego podejmowano często właśnie tematykę pasyjną w prozie i poezji. Poczucie *compassio*

⁴⁸ H. D. Wojtyska, *Męka Chrystusa w religijności polskiej XVI–XVIII w.*, w: *Męka Chrystusa wczoraj...*, s. 61.

⁴⁹ J. J. Kopec, *Nurt pasyjny w...*, op. cit., s. 53.

było docelową recepcją dla autorów takich dzieł, jako że prowadziło do poznania Boga i zrozumienia sensu cierpienia Jego Syna. Humanizacja ułatwiała utożsamienie się z postacią Jezusa, a zatem pomagała w realizacji tego literackiego zamierzenia. Scholastyka dojrzałego i późnego średniowiecza doszła do stwierdzenia, że zagadnienia duchowe nie są poznawalne rozumowo, stąd popularność mistyki i miłości do Boga i bliźniego przejawiającej się właśnie przez współczucie.

Sposób obrazowania Męki Pańskiej w sztuce sakralnej późnego średniowiecza, czyli uderzający swą szczegółowością naturalizm i ociekająca krwią brutalność, zostały dziś zastąpione wyrazem co najwyżej melancholii obecnym w fizjonomii Człowieka-Boga niosącego ciężki krzyż i dwoma czy trzema ranami na jego ciele (dlatego też obrazy pokroju tych w *Pasji* Mela Gibsona są dla dzisiejszego odbiorcy kultury szokujące). Wyobraźnia pasyjna diametralnie przekształciła się od czasów narracji biblijno-apokryficznych — powrócono do wczesno-średniowiecznego skupiania uwagi na samym fakcie zmartwychwstania, a nie tym, co je poprzedziło. Chrystus późnego średniowiecza to Chrystus boleściwy. W *Rozmyślaniach dominikańskich* i w *Żywocie* można odnaleźć wspólne szczegóły (zachowany odpis *Rozmyślania przemyskiego* urywa się na momencie pojmania Nazarejczyka). Podczas koronacji Jezusa cierniem, kolce „przeszły jego świętą głowę aż do mózgu”⁵⁰. Tępe gwoździe przytwierdzające jego kończyny do krzyża szarpały żyły i mięśnie tak, że „mogł zliczyć każdy staw i kości jego”⁵¹. Zastanawiające jest zjawisko trafnie dostrzeżone przez Ewę Cybulską-Bohuszewicz⁵² — „hiperrealistyczne” ukazanie męki Chrystusa w całej jej drastyczności

⁵⁰ B. Opec, op. cit., s. 380.

⁵¹ [n.], *Rozmyślania dominikańskie (fragmenty)*, „Staropolska”, http://staropolska.pl/sredniowiecze/biblia_i_apokryfy/dominikanske.html (dostęp: 14.12.2021).

⁵² E. Cybulska-Bohuszewicz, *Perwersyjny rdzeń Rozmyślań dominikańskich*, „Pamiętnik Literacki” 2011, nr 4, s. 7.

szokuje i stanowi temat tabu dla współczesnego odbiorcy, mimo że jest on oswojony z obrazami wszelkiego okrucieństwa, jakże powszechnymi w dzisiejszej kulturze. W przypadku *Rozmyślań dominikańskich* rodzi się wątpliwość, czy faktycznie są, słowami Tadeusza Dobrzenieckiego, „dziełem literackim, które ma dostarczyć czytelnikowi przedmiotu skupionej medytacji”⁵³. Wczesnośredniowieczna wyobraźnia pasyjna Zachodu i Polski, podobnie jak dziś, cechowała się kontemplacją zwycięstwa Chrystusa na krzyżu, a więc przedmiotem pasyjnych medytacji był metafizyczny sens chrystusowej męki. Natomiast można odnieść wrażenie, że *Rozmyślenia* ofiarę Zbawiciela obdzierają z jej tajemnicy i z tego boskiego planu, koncentrując się na tym, co rozgrywało się na płaszczyźnie ziemskiej — na fizycznym bólu, sposobach tortur i ilości przelanej krwi, w dodatku opisując tę makabrę jako aż irracjonalnie krwawą. Spośród zachowanych późnośredniowiecznych tekstów pasyjnych *Rozmyślenie* jest jednym z najbardziej szczegółowo opisujących tortury. Zdaniem Tadeusza Witczaka opis ten miał „u grzesznych odbiorców [...] wywołać zbawczy wstrząs psychiczny, chrześcijańską katharsis”⁵⁴. Analizując sposób pisania dominikanina, można się domyślać, że tworzenie tak skąpanego we krwi obrazu musiało być dla niego przedmiotem ekscytacji, zahaczającej o tytułową w artykule Cybulskiej-Bohuszewicz perwersję. Jeśli, jak dowodzi Dorota Kozaryn⁵⁵, sposób pisania autora, jest wyrazem jego stosunku do opisywanej rzeczywistości, tj. jej emocjonalnej akceptacji bądź nie, i wyznawanych przez niego wartości, to doskonale odnajdywanie się autora *Rozmyślań* w opisywaniu tortur zadawanych Zbawicielowi może niepokoić. Im

⁵³ T. Dobrzeniecki, „*Rozmyślenia dominikańskie*”. *Próba charakterystyki*, „Pamiętnik literacki” 1964, nr 2, s. 338.

⁵⁴ T. Witczak, op. cit., s. 122.

⁵⁵ D. Kozaryn, op. cit., s. 17–113.

dalej w głąb tekstu *Rozmyślań*, tym bardziej uporczywe staje się pytanie, czy czytelnik doczeka się ujawnienia jakiegokolwiek głębszego sensu cierpienia, którego, śledząc losy niewinnej ofiary, chociażby z racji tego, że człowiek jest istotą z natury współodczuwającą, tak się oczekuje. Ukojenie w postaci ostatniej sceny z Maryją może się okazać po wstrząsających opisach niesatysfakcjonujące, będąc pod względem emocjonalnego natężenia niewspółmiernym do tego, co miało miejsce wcześniej w tekście.

Przedstawienie oprawców miało budzić niechęć. Chcąc wzbudzić *compassio*, należało pokazać jak największy kontrast między szlachetnie cierpiącym a „okrutnymi katami”⁵⁶, którzy w dziele Opeca w śmiechu bili niewinnego Chrystusa do nieprzytomności, naśmiewając się, krzyżowali go. Twarze powykrzywiane w gniewie i szyderstwie to charakterystyczne dla nurtu pasyjnego przedstawienie egzekutorów tortur dokonywanych na Jezusie. W *Rozmyślanii przemyskim* franciszkanin tak opisuje oprawców: „[...] śmierdziało niewiernemu żydowstwu zich ust nieczystych, aż sie serce miłego Jesucrista od przeciwności onego smrodu mogło rosieść”. W warstwie tekstowej *Rozmyślań* zostają przyrównani do wilka, będącego biblijnym uosobieniem zła, Jezusa nazywając kontrastowo barankiem lub owieczką. Ich nogi są przekłete, a języki potępione⁵⁷, narrator nie szczędzi nacechowanych emocjonalnie określeń pod adresem morderców Boga. Wymienia szereg wymyślnych tortur Jemu zadawanych. Tak samo, jak w tekście franciszkanina rwą włosy Chrystusa, opluwają Jego twarz, biją pięściami. Takie agresywne, pełne pogardy do Nazarejczyka wizerunki są obecne także na miniaturach z *Rozmyślań*. Cybulska-Bohuszewicz zauważyła ich podobieństwo do sztuki renesansowego malarza Matthiasa Grünewalda, na których:

⁵⁶ B. Opec, op. cit., s. 376.

⁵⁷ D. Kozaryn, op. cit., s. 35.

[...] postaci towarzyszące Jezusowi biją Go pięściami lub szarpią Jego szaty z kpina i bestialską wprost wściekłością, która zauważalnie maluje się na ich twarzach. Widać na nich, z jednej strony, gniew, z drugiej – poczucie tryumfu, władzy nad bezbronnyim Jezusem, sadystyczną rozkosz płynącą ze znęcania się nad Nim⁵⁸.

Obrazowanie przez artystę Syna Bożego już na krzyżu jest równie drastyczne — dzieło na ołtarzu z Isenheim z 1516 roku wyróżnia się niezwykłym dopracowaniem detali w przedstawieniu Ukrzyżowanego. Całe ciało Zbawiciela jest pokryte śladami tortur i krwią, wygląda na wręcz poszarpane i zdeformowane, korona cierniowa na głowie jest pokaźnych rozmiarów; takiego właśnie obrazu doświadczali w wizjach średniowieczni mistycy.

„Aby zraniła swą wielką boleścią nasze twarde serca”⁵⁹ – kult maryjny

Cytując Dobrzeńckiego: „Już grecki pisarz Symeon Metaphrastes wyraził przekonanie, że Maria była świadkiem wszystkich wydarzeń pasyjnych. Przekonanie to stopniowo przyjmowało się na Zachodzie”⁶⁰. Kult maryjny to cecha charakterystyczna ówczesnej religijności średniowiecza, szczególnie polskiej. Jak pisze Korolko, po XIV wieku rozwijał się i szerzył, szczególnie w kręgach franciszkańskich, kult Matki Boskiej Współodkupicielki, w sztuce przejawiający się poprzez obrazowanie piety⁶¹. Górski twierdzi, że doloryzm, który wprowadza idyllizm do opisów męki Jezusa i nawiązuje do religijności hiszpańskiej, powiązano

⁵⁸ E. Cybulska-Bohuszewicz, op. cit., s. 5.

⁵⁹ B. Opec, op. cit., s. 436.

⁶⁰ T. Dobrzeńcki, „Rozmyślania dominikańskie”. *Próba...*, op. cit., s. 336.

⁶¹ M. Korolko, op. cit., s. XXV.

z kultem maryjnym w Polsce w drugiej połowie XV wieku i połączenie to trwało dalej w wiekach następnych⁶². Doniosłość roli Maryi w męce i w dziele zbawienia oraz jej wielka, matczyzna miłość zostaje uwypuklona w obu rozmyślaniach, mimo że pochodzą one spod piór członków dwóch różnych zakonów — m.in. to wskazuje na pokrewieństwo obu typów religijności⁶³ i pewną jednolitość w pobożności polskiej. *Żywot* także przejawia silny kult maryjny. Osoba Matki Bożej w biblijnych relacjach o męce Jezusa pojawia się tylko w Ewangelii św. Jana 9, 5–7, nigdzie indziej w tekście nie wspomina się jej obecności przy krzyżu. Tak samo tekst kanoniczny nie jest bogaty w opisy jej stanów emocjonalnych⁶⁴. Natomiast w *Rozmyślaniu przemyskim* Maryja widzi skatowanego Syna i mdleje⁶⁵. W *Żywocie* Opec nieraz się do Niej zwraca, mówiąc, że „widziała ciężkie [Syna] boleści”⁶⁶. W *Rozmyślaniach* Maryja nie odstępowała Syna na krok, aż do złożenia Go w grobie. Apokryfy poświęcały nieporównywalnie więcej uwagi osobie boskiej rodzicielki niż Pismo Święte — takie też było ich zadanie, aby dopowiadać to, czego czytelnikom brakuje; zadaniem tekstów apokryficznych natomiast było wzbudzenie współczucia — zadanie to może z powodzeniem spełniać obraz relacji matki z synem. W *Rozmyślaniach* wyraźnie podkreślone jest to, jak Zbawiciel cierpiał fizycznie, a Maryja moralnie⁶⁷:

⁶² K. Górski, *Znaczenie „Rozmyślań dominikańskich”...*, op. cit., s. 206.

⁶³ Ibidem, s. 204.

⁶⁴ K. Kiszczowiak, *Wątek Mater Dolorosa w „Rozmyślaniach dominikańskich”. Maryja w scenach pożegnania z Jezusem w Betanii*, w: *Piśmiennictwo zakonne w dobie staropolskiej*, red. M. Kuran, M. Kuran, K. Kaczor-Scheitler, Łódź 2013, s. 227.

⁶⁵ [n.], *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa z rękopisu grecko-katolickiego kapituły przemyskiej*, wyd. A. Brückner, Kraków 1907, s. 458.

⁶⁶ B. Opec, op. cit., s. 436.

⁶⁷ K. Górski, *Znaczenie „Rozmyślań dominikańskich”...*, op. cit., s. 206.

Jest to wola Ojca mego, iż mię masz pochować w grobie po mej śmierci i przy mej] męce będziesz. Ja na ciebie cierpieć będę, a Ty, miła Matko, na duszy i na sercu, patrząc na mię umierającego na krzyżu.⁶⁸

W tekście po każdym opisie następuje do Niej zwrot. To, co przeżywa Jezus, jest sprzężone z *Compassio Mariae* — „Każdy moment doznań pierwszej postaci odbija się niezwłocznie w doznaniach drugiej [...]”⁶⁹. W *Rozmyślanii przemyślim* cierpienia Maryi są opisywane paralelnie do cierpień Jej Syna; jest Ona współodkupicielką, istotą duchowo i fizycznie idealną⁷⁰, jest „jako róża między cierniem”⁷¹. Podobnie w tekście Opeca — autor uznaje boską rodzicielkę za ukrzyżowaną, ponieważ wszystkie rany, które zostały zadane Jezusowi, zostały zadane i Jej⁷².

Doloryzm jest obecny także w rozpaczliwym monologu, w *Żalach Matki Boskiej pod krzyżem*. Istotnym elementem kultu Maryi Współodkupicielki była właśnie pieśń religijna. „Synku miły i wybrany,/ Rozdziel z matką swoją rany” [w. 14—16] — jej głęboka miłość do Syna nakazuje jej z nim współcierpieć, tak, jak opisują to wcześniej wspomniane narracje. Taki sposób przeżywania męki Chrystusa był wzorcowy dla średniowiecznego chrześcijanina⁷³. Współczuciem anonimowy autor operuje poprzez ukazanie Maryi jako ziemskiej rodzicielki współodczuwającej ból swojego dziecka — widzi Ona, jak oprawcy katują Jej „miłego Synka”, pragnie Mu pomóc, dać wyraz swojej matczynej miłości, lecz nie może. Stojąc samotnie na Golgocie, wymawia gorzką prawdę: „Nie mam ani będę mieć jinego,/ Jedno ciebie, Synu, na krzyżu rozbitego.” [w. 37—38]. Pojawia się u Niej zwątpienie w sens boskiego

⁶⁸ K. Kiszowski, op. cit., s. 231.

⁶⁹ T. Witczak, op. cit., s. 122.

⁷⁰ Ibidem, s. 121.

⁷¹ [n.], *Rozmyślanie o żywocie...*, op. cit.

⁷² B. Opec, op. cit., s. 434.

⁷³ D. Kozaryn, op. cit., s. 223.

planu — jest on ponad ludzkie zrozumienie. Pojawiają się, obecne także w *Rozmyślaniu przemyskim* i kilku innych polskich pasjach⁷⁴, wyrzuty do archanioła Gabriela, że obietnice w *Pozdrowieniu Anielskim* straciły swój sens w obliczu męki dziecka. Następuje zwrot Maryi do matek z życzeniem, by żadna z nich nie musiała cierpieć tak, jak Ona. Ten niezwykle „ludzki” wizerunek Matki Boskiej przybliży odbiorcom Jej postać i pozwala im na utożsamienie się z Nią, skutecznie realizując funkcje *compassio* i *imitatio*, oraz, jak pisze Paweł Stępień, „przybliży wiernym prawdę o Jej doskonałym pośrednictwie”⁷⁵.

Zakończenie

Wątek pasyjny leży u fundamentów chrześcijaństwa, więc zajął on szczególne miejsce w życiu wierzących od samych początków tej religijności i do dziś jest jedną z najjaśniejszych gwiazd na firmamencie polskiej pobożności. W istocie, tradycje wiary w Ukrzyżowanego nigdy nie były przerwane. Po reformacji zachowano ciągłość pasyjnej religijności średniowiecza, później, w XVII wieku, następowało silne zintensyfikowanie przeżywania tajemnicy Męki, a w XVIII stuleciu doszło do jego spłycenia, lecz w żadnym wypadku całkowitego⁷⁶. Późne średniowiecze to okres wyróżniający się na tle innych epok w tym kontekście. Pobożność uległa wtedy przeobrażeniu, współistniały w niej kontrastujące ze sobą nurty idyllizmu oraz doloryzmu i całkowicie zdominował ją, inaczej niż uprzednio rozumiany, kult cierpień Jezusa, który uczyniono praktycznie jedynym przedmiotem rozmyślań, oraz, ukazujący wzorcowy

⁷⁴ T. Dobrzeniecki, „Rozmyślania dominikańskie”. *Próba...*, s. 327.

⁷⁵ P. Stępień, *Chaos i ład: „Lament świętokrzyski” w świetle tradycji teologicznej*, „Pamiętnik literacki” 1998, nr 1, s. 94.

⁷⁶ H. D. Wojtyska CP, *Męka Chrystusa w...*, s. 61–62, 79.

model przeżywania Męki Pańskiej i wprowadzający subtelność, kult maryjny. U Ukrzyżowanego znajdowano schronienie w ucieczce przed śmiercią, która była w tej epoce wszechobecna. W Jego poświęceniu szukano sensu własnego istnienia, pragnięto cierpieć i pokutować razem z Nim, aby w chwili zakończenia ziemskiego żywota móc do Niego dołączyć w raju i żyć wiecznie, poza zasięgiem śmierci. W tym celu nie cofano się przed najbardziej ekstremalnymi formami dewocyjnymi. Analogicznie w świecie sztuki i literatury — nie cofano się przed równie ekstremalnymi formami ekspresji. Znamioną cechą chrystianizmu w tych czasach było silne przenikanie wyobraźni do religijnej sfery życia, owocem czego były utwory literackie traktujące o pasji. Szczególnie popularne narracje biblijno-apokryficzne, teksty inaczej i w niektórych tematach szerzej przedstawiające historie ewangeliczne niż Pismo Święte dostarczały wiernym zaspokojenie potrzeby ciekawości oraz poprzez uczuciowo-zmysłowe poznanie pasji pomagały rozumieć istotne dla chrystianizmu kwestie, trafiając w serca nie tylko scholastyków studiujących teologiczne zawiłości, ale także ludzi prostych, co przyczyniało się do zintensyfikowania ognia wiary w społeczeństwie i kreowania pobożności ludowej, której specyfikę z tamtych wieków najlepiej oddają *Rozmyślenia dominikańskie*, *Rozmyślenie przemyskie*, *Żywoł Pana Jezusa Krysta* oraz plunkt — *Lament Świętokrzyski* z jej charakterystycznymi elementami: subiektywizmem, doloryzmem i realizmem.

Bibliografia

- [n.], *Rozmyślenia dominikańskie (fragmenty)*, „Staropolska”, http://staropolska.pl/sredniowiecze/biblia_i_apokryfy/dominikanske.html (dostęp: 14.12.2021).
- [n.], *Rozmyślenia dominikańskie*, wyd. i oprac. K. Górski, W. Kuraszkiewicz, t. 1, Wrocław 1965.

- [n.], *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa z rękopisu grecko-katolickiego kapituły przemyskiej*, wyd. A. Brückner, Kraków 1907.
- Adamczyk M., *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, Poznań 1980.
- Cybulska-Bohuszewicz E., *Perwersyjny rdzeń Rozmyślań dominikańskich*, „Pamiętnik Literacki” 2011, nr 4, s. 5–23.
- Dobrzeńcki T., „*Rozmyślania dominikańskie*” na tle średniowiecznej literatury pasyjnej, w: [n.], *Rozmyślania dominikańskie*, wyd. i oprac. K. Górski, W. Kuraszkiewicz, Wrocław 1965, s. XXXIX–XLIV.
- Dobrzeńcki T., „*Rozmyślania dominikańskie*”. Próba charakterystyki, „Pamiętnik literacki” 1964, nr 2, s. 319–339.
- Górski K., [wstęp], w: [n.], *Rozmyślania dominikańskie*, t.1, wyd. i oprac. K. Górski, W. Kuraszkiewicz, Wrocław 1965.
- Górski K., *Uwagi o „Rozmyślaniach dominikańskich” na tle prądów religijnych XV i początku XVI wieku*, w: tegoż, *Studia i materiały z dziejów duchowości*, Warszawa 1980.
- Górski K., *Znaczenie „Rozmyślań dominikańskich” dla kultury polskiej przełomu XV i XVI w.*, w: *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Wrocław 1989.
- Graciotti S., „*Lament świętokrzyski*” a średniowieczna tradycja „*Planctus Beatae Mariae Virginis*”, w: *Od „Lamentu świętokrzyskiego” do „Adona”*. Włoskie studia o literaturze staropolskiej, red. G. Brogi Bercoff, T. Michałowska, Warszawa 1995.
- Kiszkowiak K., *Wątek Mater Dolorosa w „Rozmyślaniach dominikańskich”*. Maryja w scenach pożegnania z Jezusem w Betanii, w: *Piśmiennictwo zakonne w dobie staropolskiej*, red. M. Kuran, M. Kuran, K. Kaczor-Scheitler, Łódź 2013.
- Kopeć J. J., *Nurt pasyjny w średniowiecznej religijności polskiej*, w: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. H. D. Wojtyska, J. J. Kopeć, Lublin 1981.
- Kopeć J. J., *Przemiany ideowe pobożności pasyjnej na przykładzie kultu cierniowej korony Chrystusa*, „*Studia Theologica Varsaviensia*” 1972, nr 2, s. 155–193.
- Korolko M., *Średniowieczna pieśń religijna polska*, Wrocław 1980.
- Kozaryn D., *Kształt stylistyczny „Rozmyślań dominikańskich” na tle innych pasji staropolskich*, Szczecin 2001.

- Kozłowski J. M., *Męczeństwo jako paradoksalne świadectwo życia w aktach i pasjach męczenników*, „Vox Patrum” 2006, nr 26, s. 307–318.
- Krzak-Weiss K., *Wyposażenie graficzne „Żywota Pana Jezusa Krysta” Baltazara Opeca wydanego przez Hieronima Wietora (1522 i 1538) oraz Florianą Unglera i Jana Sandeckiego (1522)*, w: B. Opec, *Żywoł Pana Jezusa Krysta*, wyd. W. Wydra, R. Wójcik, Poznań 2014.
- Kürbis B., *O życiu religijnym w Polsce X–XII wieku*, w: *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Wrocław 1989.
- Mika T., D. Rojszczak-Robińska D., *Kanon wiedzy o „Rozmyślaniu przemyskim”*, w: „Rozmyślanie przemyskie”. *Świadectwo średniowiecznej kultury religijnej*, red. J. Bartmiński, A. Timofiejew, Przemysł 2012.
- Opec B., *Żywoł Pana Jezusa Krysta*, wyd. W. Wydra, R. Wójcik, Poznań 2014.
- Rojszczak-Robińska D., „O łotrze przeklęty, o zdrajca niewierny, o wilku chwytającym” — zwroty do postaci w „Rozmyślaniu przemyskim” jako inny obszar tekstu, „Terminus” 2010, nr 23, s. 63–77.
- Smosarski J., *Męka Pańska w polskiej literaturze średniowiecznej*, w: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1981.
- Stępień P., *Chaos i ład: „Lament świętokrzyski” w świetle tradycji teologicznej*, „Pamiętnik literacki” 1998, nr 1, s. 69–94.
- Wierczyński S., *Średniowieczna proza polska*, Wrocław 1959.
- Witczak T., *Literatura Średniowiecza*, Warszawa 1990.
- Wojtyska H. D., *Męka Chrystusa w religijności polskiej XVI—XVIII w.*, w: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. H. D. Wojtyska, J. J. Kopeć, Lublin 1981.
- Wójcik R., *Tłumacz, wykładacz, kompilator czy autor? Wokół kompozycji „Żywota Pana Jezusa Krysta” Baltazara Opeca i jego stosunku do „Meditaciones vice Christi”*, w: B. Opec, *Żywoł Pana Jezusa Krysta*, wyd. W. Wydra, R. Wójcik, Poznań 2014.
- Wydra W., *Drukarstwo nasze nic podobnego później nie wydało*, w: B. Opec, *Żywoł Pana Jezusa Krysta*, wyd. W. Wydra, R. Wójcik, Poznań 2014.

W stronę teorii *science fiction*

Czym w swej istocie jest *science fiction* (dalej: SF)? Najdobitniej można to wyjaśnić, powołując się na wypowiedź Andrzeja Wójcika¹. Zdaniem badacza gatunek ten jest „odbiciem i wyrazem owych lęków i niepokojów”², z którymi ludzie borykają się na co dzień – w domu, w pracy, a nawet podczas wykonywania codziennych czynności. *Science fiction* służy więc nie tylko krzewieniu pewnych wzniosłych idei o rzeczywistości; jego zadaniem jest również informowanie i zachęcanie do animowania debaty publicznej: tworzenia forum wymiany myśli i refleksji dotyczących niebezpieczeństw czyhających na ludzi. Nie dziwi więc fakt, że początkowo był „w znacznej mierze domeną naukowców, dziennikarzy, a w krajach Zachodu również zawodowych kaznodziej”³, a później zawodem filologów, prawników, ekonomistów czy robotników. Powstanie

¹ Andrzej Wójcik to znany polski krytyk literacki i badacz specjalizujący się w zagadnieniach współczesnej literatury SF. Nakładem Krajowej Agencji Wydawniczej RSW „Prasa-Książka-Ruch” wydał kilka rozpraw popularno-naukowych, w których jako jeden z pierwszych polskich badaczy dokonał analizy tego gatunku literatury. Wśród tych pozycji znajdują się m.in.: *Okno kosmosu – wybrane zagadnienia topiki polskiej prozy fantastyczno-naukowej* (1979), *Budownicowie gwiazd 1* (1980) oraz *Wizjonerzy i szarlatani* (1987).

² A. Wójcik, *W stronę człowieka – szkice o polskiej literaturze SF*, w: tegoż, M. Engländer, *Budownicowie gwiazd 1*, Warszawa 1980, s. 6.

³ *Ibidem*, s. 7.

i ewolucja SF ściśle wiąże się z kształtowaniem zawodów, których reprezentanci znajdowali się „blisko najdonioślejszych spraw epoki”⁴.

Próba definicji SF

Science fiction to gatunek trudny do zdefiniowania, a różni badacze w odmienny sposób rozpatrują najważniejsze wyznaczniki, w tym sposób kreowania świata przedstawionego⁵. W polskich i zagranicznych pracach zwraca się uwagę, że jest to gatunek uwalniający się od umownych reguł realizmu — to główny wspólny mianownik. Chorwacki pisarz i krytyk, Darko Suvin, będący jednym z najśłynniejszych badaczy fantastyki naukowej i założyciel *science fiction studies*, stwierdził, że SF jest gatunkiem przedstawiającym wyimaginowany świat przyszłości stojący w opozycji do rzeczywistości odbiorcy. Naukowiec dążył więc do uchwycenia takich wątków, które oddzieliłyby realizm od fantastyki. Suvin zwrócił także uwagę na związek literatury

⁴ Ibidem.

⁵ Hugo Gernsback, założyciel jednego z najpopularniejszych amerykańskich czasopism podejmujących tematykę SF, po raz pierwszy wykorzystał ten termin na łamach owego magazynu w 1929 roku. Samo pojęcie SF pojawiło się za sprawą Marka Hendrykowskiego w *Leksykonie gatunków filmowych* (2001) obok terminu „fantastycznonaukowy film”. Dla Hendrykowskiego „fantastycznonaukowy film” to taki gatunek filmowy, w którym twórcy decydują się na „racjonalne lub nibyracjonalne uzasadnienie” zjawisk fantastycznych. Badacz poświęcił oddzielne miejsce na próbę przybliżenia terminologii „fantastycznego filmu”. Jego zdaniem, w takiej produkcji rzeczywistość filmowa jest wypełniona różnymi nieoczywistościami, które mogą wywoływać wśród widzów nie tylko zdziwienie, ale i podziw w związku z poznawanymi niesamowitościami wykreowanego świata. To właśnie w tym miejscu wymienił odmiany fantastycznego filmu, jakimi są: fantastyka grozy, fantastyka baśniowa, fantastyka społeczna, fantastyka polityczna, fantastyka świata wewnętrznego, a także szerzej omawiana w tej pracy badawczej fantastyka naukowa. M. Hendrykowski, *Leksykon gatunków filmowych*, Poznań-Wrocław 2001, s. 51–53.

fantastycznonaukowej z mitem analizującym relacje ludzkie w stałych i metafizycznych kategoriach. Przedmiotem analizy SF uczynił problematyzację zjawisk i próbę dociekania ich nieustannych procesów ewolucyjnych⁶. Robert Heinlein, wybitny przedstawiciel amerykańskiej fantastyki naukowej, twierdził, że ten gatunek prezentuje spekulacje o wydarzeniach osadzonych w niedalekiej przyszłości. Hugo Gernsback (nazywany „ojcem fantastyki naukowej”) podkreślał natomiast, że SF jest połączeniem nauki i technologii, w której pojawiają się zwykle wątki romantyczne scalające relacje głównych bohaterów. Inaczej tę kwestię próbował opisać David Seed. Ten badacz nie ograniczył się jedynie do kwestii analizy konstrukcji świata przedstawionego w SF, lecz zwrócił uwagę na wielki wpływ innych gatunków. Zadał pytanie: czy SF nie powinno być postrzegane przez odbiorców jako forma reakcji na ciągłą ewolucję?⁷

Kwestia przekładu terminu na język polski od początku budziła kontrowersje. Andrzej Niewiadomski, badacz i krytyk literacki, zaznacza, że termin „fantastyka naukowa” jest nieprawidłowym tłumaczeniem terminu angielskiego:

[...] literaturę *science fiction* należałoby raczej określać jako odmianę fantastyki, przy czym za fantastykę rozumieć nie tyle wszelki wytwór fantazji [...], lecz specyficzny typ twórczości literackiej budujący świat przedstawiony celowo tak odmiennie od przyjętych wyobrażeń o rzeczywistości, że nie można go w żaden sposób identyfikować z jej obrazami kreowanymi w utworach realistycznych (niefantastycznych).⁸

⁶ D. Suvin, *O poetyce gatunku science fiction*, „Creatio Fantastica” 2018, nr 2 (59), s. 9–24.

⁷ Por. D. Seed, *Science fiction*, Łódź 2018, s. 9.

⁸ A. Niewiadomski, *Literatura fantastycznonaukowa*, Warszawa 1992, s. 16.

Badacz odwołał się również do próby stworzenia odpowiedniej terminologii; do takich terminów jak *invention stories*, *impossible stories* etc. Ponadto Niewiadomski przeanalizował sens terminu SF, rozdziela-
jąc go na dwie odrębne części (*science* oznaczające nauki przyrodnicze i techniczne oraz *fiction* jako fikcja, fantazja, zmyślenie, beletrystyka, a także utwory powieściowe)⁹.

Bogactwo nazewnictwa nie jest – gdy mowa o SF – przypadkowe¹⁰. „Jego otwartość na sprawy codziennego świata i myśli ludzi powoduje, że zawsze znajdzie się inny punkt widzenia, inna ocena”¹¹ – podkreślił Andrzej Wójcik w *Oknie kosmosu*, gdy zastanawiał się nad nieuchwytnością tego gatunku. Dla autora jednej z pierwszych prac tak ciekawie opisujących ową tematykę, fantastyka naukowa znajduje się w obrębie nieustannych zmian dokonujących się na oczach odbiorców. Brak wyselekcjonowanych terminów i zjawisk uniemożliwia opisanie tego gatunku, zaś badacze nieustannie borykają się z niemożnością skorzystania ze sprawdzonych metod badawczych. Ulegają one bowiem

⁹ Ibidem, s. 15.

¹⁰ Termin SF odnosi się nie tylko do literatury fantastycznej i filmu fabularnego, ale także do gier komputerowych, w których pojawiają się wątki o charakterze naukowym lub treści stwarzające pozory naukowości, a jednocześnie bardzo często nie brakuje miejsca na elementy zaczerpnięte z mitów, baśni oraz podań ludowych. Najczęściej wykorzystywanymi motywami są odmienne, tajemnicze światy (zwłaszcza nieodkryte dotychczas planety), podróże gwiazdne czy wynalazki techniczne zagrażające ludzkości. W filmach fantastycznonaukowych świat ukazuje się w kategoriach niemożliwości, gdyż istnieją w nim przedmioty i zachodzą zjawiska niespotykane dotąd w rzeczywistości. Z tego względu zarówno bohater, jak i odbiorca przeżywają niepokój związany z brakiem umiejętności wyjaśnienia skomplikowanych zagadnień niemieszczących się w ograniczeniach psychologicznych bądź racjonalistycznych. Język odgrywa szczególną rolę w kształtowaniu podstaw świata przedstawionego, ponieważ pisarze wykorzystują nowe nazwy dla stworzonych przez nich maszyn, zjawisk czy urządzeń technicznych.

¹¹ A. Wójcik, *Okno kosmosu — wybrane zagadnienia topiki polskiej prozy fantastyczno-naukowej*, Warszawa 1979, s. 6.

przedawnieniu równie szybko jak poruszane przez SF problemy. W przeciwieństwie do Wójcika, Małgorzata Niziołek krytykuje liczbę definicji, które próbują wyjaśnić świat. Zauważa, że „każda kolejna definicja podważa definicje już istniejące”¹², zaś brak odpowiedniego nazewnictwa, ogromna ilość koncepcji definiowania czy nadużywanie terminologii uniemożliwia w pełni zdefiniowanie SF. Zauważał to wcześniej Stanisław Lem, pisząc w *Fantastyce i futurologii*, że „granice tego pojęcia są rozmyte, także odnośnie do wielu rzeczy, jakie można pomyśleć, ustalenie, czy dana rzecz jest, czy nie jest fantastyczna, przedstawia dylemat”¹³. Fantastyka — jak zauważał pisarz — jest nowszą wersją bajki, w której są dopuszczalne „zastrzyki losowości”.

Z pojęciem SF łączy się w sposób bezpośredni *political fiction* bądź *social science fiction* klasyfikowane jako odrębne gatunki literackie poruszające tematykę społeczną i polityczną¹⁴ oraz *social fiction*¹⁵, odwołujący się do prac poświęconych badaniu i opisowi społeczeństw fantastycznych (tzw. fantastyka socjologiczna).

Nurt ten skupia się na zagadnieniach związanych z procesami, którym podlegają grupy społeczeństwa osadzonego w świecie przedstawionym. Jego popularyzacja nastąpiła w drugiej połowie XX wieku, co było związane z nastaniem okresu zimnej wojny. Przedstawiciele tej odmiany fantastyki podejmowali współczesną problematykę naukową i filozoficzną. Uwaga odbiorców koncentrowała się na elitach sprawujących rządy: władza była dla nich rodzajem namiętności,

¹² M. Niziołek, *Zdefiniować fantastykę, czyli „fantastyczne” (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 267.

¹³ S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1970, s. 13.

¹⁴ A. Niewiadomski, *Literatura...*, op. cit., s. 17. Niewiadomski stwierdził, że są one niesłusznie traktowane jako oddzielne gatunki.

¹⁵ M. M. Leś, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok 2008, s. 73.

niszczącą siłą i pokusą, która zniewalała umysł i ciało. *Social fiction* opisywała technologie umożliwiające infiltrację „niebezpiecznych” obywateli, którzy zagrażali „prawidłowemu” funkcjonowaniu systemu społecznego kierowanego przez skorumpowane władze. Totalitarne wizje przyszłości interesowały zwłaszcza polskich twórców, co było bezpośrednią odpowiedzią na ich życie w PRL-u.

Mariusz M. Leś zwrócił uwagę na to, że prace tych artystów są nacechowane myśleniem utopijnym, ale

„ładunek poznawczy w nich zawarty wykracza poza równania alegorii, czyli poza szyfrowanie sytuacji politycznej około stanu wojennego, poza satyrę na mechanizmy totalitaryzmu i polską rzeczywistość lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku”¹⁶.

Zastanawiający jest fakt, że od początku badacze starają się okiełznać ramy gatunkowe SF, zamiast zastanowić się nad osobliwościami, problemami i wyzwaniem, z którymi będzie musiało zmierzyć się społeczeństwo w niedalekiej rzeczywistości. W badaniach nie uwzględnia się przede wszystkim różnorodności intelektualnej i estetycznej filmów, w tym tradycji, norm językowych i aktualnych trendów, wskazujących na bardzo zróżnicowaną, złożoną kulturę, z której wywodzi się dany film.

O tych i wielu innych problemach pisano na łamach miesięcznika literackiego „Fantastyka”, a po 1990 roku w „Nowej Fantastyce”¹⁷. W dwusetnym, jubileuszowym numerze Maciej Parowski napisał:

¹⁶ Ibidem, s. 7.

¹⁷ Warto zauważyć, że fenomen fantastyki naukowej był badany w poznańskim „Czasie Kultury” i „Megaronie”, warszawskim „Magazynie Literackim” i „Życiu Warszawy” nie tylko w formie stałych fantastycznych rubryk, ale i obszernych tekstach analizujących literaturę i kino SF. J. Salamończyk, *SF w Polsce*, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 5 (200), s. 86.

„Czytelnikom i ich wirtualnemu potomstwu, autorom i współpracownikom, entuzjastom i malkontentom, przyjaciółom i wrogom życzę w imieniu zespołu i wydawcy trwałego uzależnienia od »NF«, tak, by nigdy nie potrafili się z nami rozstać”¹⁸. Czasopismo stało się ostoją literackiego SF. W czasach, gdy Polacy chcieli wyzwolić się od ucisku cenzury, powstał magazyn, dzięki któremu fani tego gatunku mogli pozyskać najnowsze informacje o aktualnych trendach, nazwiskach debiutujących autorów, a także prognozach dotyczących ewolucji SF w Polsce i na świecie. W tekstach krytycznoliterackich podejmowano wielokrotnie tematykę mrocznych wizji przyszłości, które zaskakiwały inscenizacyjnym rozmachem. Pomimo tego nawet twórcy czasopisma zauważali powolny spadek czytelnictwa i spadek jakości merytorycznej artykułów: „Z dużą dozą przerażenia, a także z odrobiną żalu patrzę na ostatnie wydania czołowego amerykańskiego czasopisma »Locus«. Jego część informacyjno-publicystyczna, niegdyś bogata i żywa, dzisiaj coraz uboższa w treści [...]”¹⁹.

Historia: SF i kino

Nie ulega wątpliwości, że historia SF zdaje się równie zawiła i trudna do scharakteryzowania jak terminologia pozwalająca na wytyczenie jej granic. „Pytanie — co ta literatura ma do powiedzenia swoim czytelnikom? — jest pytaniem podstawowym”²⁰ — nad tą kwestią zastanawiał się już Zdzisław Lekiewicz w *Filozofii science-fiction*. Jak się bowiem okazuje, kwestia podania przeszło 30 lat w wątpliwość istoty SF nie uległa przedawnieniu, a wielu badaczy od lat spiera się w ocenie

¹⁸ M. Parowski, *Drodzy czytelnicy!*, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 5 (200), s. 3.

¹⁹ A. Hollanek, *Fantastyka par force*, „Nowa Fantastyka” 1996, nr 6 (165), s. 77.

²⁰ Z. Lekiewicz, *Filozofia science-fiction*, Warszawa 1985, s. 6.

wyznaczników, które mogłyby posłużyć do przyporządkowania danych pozycji literackich czy produkcji filmowych do fantastyki naukowej. Mimo trudności część badaczy podjęła się próby jego omówienia.

O poważnym wzroście zainteresowania badaczy genezą i przeglądem SF można mówić zwłaszcza w odniesieniu do drugiej połowy XX wieku. Z jednej strony badacze starali się zdefiniować ten gatunek. Dla niektórych z nich zadanie jawiło się jako karkołomne, jednak – przy uporządkowaniu najważniejszych informacji i stanowisk ówczesnych naukowców – mogło przynieść zaskakujące efekty. Badacze zdecydowanie stwierdzali, że większość słów i zwrotów nie miały swoich odpowiedników w języku polskim. Część z nich starała się odpowiedzieć na nurtujące odbiorców pytania, w związku z tym opublikowane pozycje przybierały formę rozpraw popularno-naukowych próbujących nakreślić skomplikowaną strukturę SF. Inni polscy badacze koncentrowali swoją uwagę na wybranych zagadnieniach, tym samym podkreślając unikatowość jakiejś dziedziny. W odróżnieniu od autorów zagranicznych książek, wielokrotnie podkreślali szkicowy charakter swoich rozważań. Takie stanowisko być może było podyktowane chęcią wyzbycia się narzuconych im standardów, a tym samym większą swobodą w formułowaniu własnych spostrzeżeń i komentowaniu stanowisk pozostałych naukowców²¹. Autor *Okna kosmosu* nie stroni od tego rodzaju komentarzy: „Nie ma ona wielkich pretensji naukowych – jest po prostu przedstawieniem myśli i skojarzeń, które narodziły się w trakcie czytania”²².

²¹ Na potwierdzenie tych słów można przytoczyć m.in. dwa teksty A. Wójcika: *Okno kosmosu* i *W stronę człowieka – szkice o polskiej literaturze SF*, który wchodzi w skład *Budowniczych gwiazd 1* oraz *Budowniczości gwiazd 2* A. Pruszyńskiego.

²² A. Wójcik, *Okno kosmosu*, op. cit., s. 5.

Badacze zaczęli dostrzegać, że wybrane wydarzenia historyczne mogły mieć decydujący wpływ na poruszenie danych zagadnień czy problemów w obrębie świata przedstawionego. Artur Patrzyłasa w *Totalitaryzm w historii kina science fiction*²³ skupił się na przeanalizowaniu filmów podejmujących wątek reżimów totalitarnych. Skrupulatnie prześledził najważniejsze produkcje, odwołując się przy tym do własnej znajomości historii najnowszej.

Zdaniem Patrzyłasa rozkwit filmów fantastycznonaukowych przypada na koniec XIX wieku i następnie na drugą połowę XX wieku. Proza fantastycznonaukowa rozwinęła się pod wpływem optymizmu naukowo-cywilizacyjnego w XIX wieku. Za jednego z prekursorów tego gatunku uważa się Juliusza Verne'a, który napisał m.in. *Podróż do wnętrza Ziemi* (1864) oraz *20.000 mil podmorskiej żeglugi* (1870). Wybitnym prekursorem prozy fantastycznonaukowej był również Herbert George Wells, autor *Wojny światów* (1898), *Wehikułu czasu* (1895) i *Wyspy doktora Moreau* (1896). Za prekursora gatunku można również uznać amerykańskiego poetę i nowelistę Edgara Allana Poe, który w swojej twórczości łączył wątki fantastyki i horroru.

A jednak, za pierwszą zapowiedź popularności literatury fantastycznonaukowej uznaje się książkę *Frankenstein. Nowożytny Prometheus* (1818) angielskiej poetki i pisarki romantyzmu Mary Shelley: „Opozycja sztuczności i naturalności tak głęboko nurtująca powieść Mary Shelley każe wysnuć w jej interpretacji na plan pierwszy poznanie

²³ Artykuł *Totalitaryzm w historii kina science fiction* A. Patrzyłasa ukazał się w czasopiśmie „In Gremio. Studia nad Historią, Kulturą i Polityką”. Opisana poniżej historia kina SF stanowi bezpośrednie streszczenie tegoż artykułu z uwagami i komentarzami autorki pracy licencjackiej, które mogą rzucić szerszą perspektywę na podjęte przez Patrzyłasa wątki.

naukowe i jego eksperymenty”²⁴. I tu zatem są realizowane zasady gatunku, o którym pisał jego wielki teoretyk David Seed: „W fantastyce naukowej dużo więcej uwagi poświęca się nauce stosowanej – technologii – ponieważ każdy nowy wynalazek²⁵ wpływa na strukturę naszego społeczeństwa i sposób naszego zachowania”²⁶. W Polsce 40 lat później opublikowano powieść Teodora Tripplina zatytułowaną *Podróż po Księżycu odbyta przez Stefana Bolińskiego*, która zdaniem Wójcika może być uznana za trzeci – po *Wojciechu Zdarzyńskim, życiu i przypadki swoje opisującym* (1785) Dymitra Krajewskiego i *Historii przyszłości* Adama Mickiewicza – utwór realizujący konwencję SF.

W XX wieku fantastyka naukowa rozwinęła się jako rodzaj twórczości literackiej. W Polsce protoplastą tego gatunku był filozof, pisarz i poeta Jerzy Żuławski, który stworzył *Trylogię księżycową*²⁷, składającą się z powieści *Na srebrnym globie*, *Rękopis z Księżyca* (1903), *Zwycięzca* (1910) i *Stara Ziemia* (1911). Część pierwszą cyklu udało się zekranizować po wielu nieudanych próbach w latach 80. XX wieku. Wpisała się na listę

²⁴ K. Szczuka, *Potwór Frankenstein. Krytyka kultury samozniszczenia i tajny ładunek gotyckiego tekstu*, w: tejsze, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 163.

²⁵ Z tego punktu widzenia wydaje się jasne, że także ewolucja kina SF będzie pozostawała w wyraźnym związku z ewolucją wyobrażeń społecznych dotyczących zachowań teraźniejszych i przyszłych, ponieważ „Wszelakie interpretacje porządku społecznego po globalnej katastrofie stają się od tego czasu nieodłącznym elementem kinematografii science-fiction”. D. Kutyla, *Postapokaliptyczna przyszłość świata w kinematografii SF*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2019, nr 1, s. 169.

²⁶ D. Seed, *Science fiction*, op. cit., s. 9.

²⁷ W. Milej, *Życie codzienne w księżycowej rzeczywistości. Na srebrnym globie Jerzego Żuławskiego jako astronomiczna metafora krytyki społecznej i naukowej przełomu XIX i XX wieku*, w: tejsze, *Obyczaje i życie codzienne na przestrzeni dziejów. Studia przypadków*, Warszawa 2021, s. 163. Nazwana przez Niewiadomskiego „kamieniem węgielnym polskiej fantastyki”. A. Niewiadomski, „Fantastyka” 1985, nr 11 (38), artykuł znajdujący się na okładce czasopisma.

najwybitniejszych ekranizacji literatury fantastycznej w Polsce, pozostając do dziś jedną z najbardziej niepokojących wizji przyszłych losów ludzkości²⁸. Warto jednak zauważyć, że Wójcik w *Budowniczych gwiazd 1* jest skłonny uznać, że to powieść *Wojciech Zdarzyński, życie i przypadki swoje opisujący* księdza Krajewskiego jest pierwszym polskim utworem z gruntu fantastyki naukowej i przez wielu krytyków jest uznawany za „pierwszą polską pozaziemską wyprawę literacką”²⁹. W monograficznej pozycji *Literatura fantastycznonaukowa* Andrzej Niewiadomski stwierdził, że elementy konwencji SF można znaleźć w *Przedwiośniu* (1924), w którym to wątek szklanych domów jest zapowiedzią lub wizją lepszego kraju, oraz *Róży* (1909) z motywem „promieni Dana”, dzięki którym udało się pokonać wrogą armię.

Do najwybitniejszych twórców światowej prozy fantastycznonaukowej są zaliczani pisarze rosyjscy Arkadij i Boris Strugaccy³⁰,

²⁸ Jak zauważa Leszek Bugajski w *Spotkaniach drugiego stopnia*, obrany przez autora kształt powieści wzbudza u współczesnego czytelnika niechęć do zapoznania się z treścią fabuły. Dodatkowo Bugajski zwrócił szczególną uwagę na warstwę językową „trylogii księżycowej”, którą nadszarpnął ząb czasu. Odbiorcę razi uczuciowa egzaltacja, nieprawdopodobieństwa psychologiczne i liczne anachronizmy. L. Bugajski, *Spotkania drugiego stopnia*, Kraków 1983, s. 17–25.

²⁹ A. Wójcik, *W stronę człowieka...*, op. cit., s. 17. W uporządkowanych wnioskach Wójcika znajduje się również wzmianka o tym, że nawet Adam Mickiewicz planował stworzenie powieści wykorzystującej elementy charakterystyczne dla literatury SF, co należy podkreślić, gatunku literackiego pozostającego w tym czasie jeszcze w fazie rozwoju.

³⁰ Arkadij i Boris Struggacy to znani i cenieni rosyjscy pisarze SF, których twórczość wpisała się do historii światowej literatury. Ich powieści są wielokrotnie wznawiane i na nowo odkrywane przez następne pokolenia czytelników. Bracia, piszący wspólnie, tworzą powieści osadzone w futurystycznych utopiach.

angielski pisarz Arthur C. Clarke³¹, pisarze amerykańscy Philip K. Dick i Ray Bradbury³² oraz Stanisław Lem³³.

Fabułami SF szybko, bo jeszcze w epoce filmów niemych, zainteresowało się kino. Za pierwszy obraz zrealizowany w tej konwencji uznaje się *Sen astronoma albo księżyc w odległości metra* (reż. Georges Méliès, 1898). Produkcja składa się zaledwie z jednej sceny pozbawionej dramaturgii, co było charakterystyczne dla dzieł z tego okresu. Bardziej złożonym filmem jest nakręcona na podstawie powieści Juliusza Verne'a *Podróż na księżyc* (1902), uznana za pierwszą produkcję realizującą założenia fantastyki naukowej. Stała się również jedną z najbardziej rozpoznawalnych produkcji SF, a zdjęcie Księżyca z przebitym okiem – jednym z najbardziej osobliwych portretów kosmosu.

Istotną rolę w produkowaniu kolejnych filmów tego gatunku odegrał niemiecki ekspresjonizm. Czołowym przedstawicielem nurtu stał

³¹ Arthur C. Clarke zasłynął jako twórca powieści fantastycznonaukowej *2001: Odyseja kosmiczna*, którą napisał wraz ze Stanleyem Kubrickiem podczas tworzenia filmu o tym samym tytule w 1968 roku. Powieść zapoczątkowała cykl książkowy osadzony w odległej galaktyce.

³² Philip K. Dick to jeden z najwybitniejszych twórców literatury fantastycznej, nazywanym przez niektórych „Dostojewskim SF”. Zasłynął jako autor nowel, opowiadań i powieści realizujących konwencję SF. Amerykański autor był uważany za przedstawiciela nurtu postmodernistycznego. Innym, równie ciekawym amerykańskim twórcą był Ray Bradbury, który zyskał popularność dzięki książce *451 stopni Fahrenheita* (1953). Powieść dystoniczna Bradbury'ego była wielokrotnie ekranizowana.

³³ Stanisław Lem jest polskim odnowicielem literatury fantastycznonaukowej, cieszącym się popularnością w kraju i za granicą. To jeden z najwybitniejszych, a zarazem najciekawszych autorów, którego twórczość zalicza się do podgatunku *hard science fiction*, czyli odmiany fantastyki naukowej skupiającej uwagę odbiorców na konsekwencjach wynikających z nadmiernego zastosowania możliwości nauki i nowinek technologicznych. W dziełach pisarz koncentrował się na pogłębionej analizie rozumu ludzkiego, analizie postępu nauki i cywilizacji pod względem aspektu humanistycznego i biologicznego, który był zaprezentowany w ujęciu parodystycznym i groteskowym.

się Fritz Lang, autor co najmniej dwóch pionierskich dzieł: *Metropolis* (1927)³⁴ i *Kobieta na księżycu* (1929). W pierwszym z nich przedstawiono filmową interpretację dystopijnej wizji miasta przyszłości, w którym społeczeństwo składało się ze sprawujących władzę myślicieli oraz podległych im robotników. „*Metropolis* jest pierwszym filmem *science fiction*, który poruszył problem ucisku jednostek przez polityczno-ekonomiczną *machine*”³⁵ – pisał Artur Patrzyłas. W produkcji ukazano robota-kobietę, która stała się sobowtórem jednej z głównych bohaterek; Futura zadziwiała swoją inteligencją i pięknem przyciągającym uwagę mężczyzn. Pomimo upływu lat i zmiany upodobań widzów, film wciąż zadziwia innowacyjnością i fascynującym spojrzeniem na elementy fantastyczne. *Kobieta na księżycu* to natomiast pierwsza w historii kina próba ukazania grupy badawczej wyruszającej w podróż na Księżyc (w celu odszukania złóż złota). O wyprawie badawczej dowiaduje się także grupa finansistów, chcąc skorzystać z nadarzającej się okazji, aby się wzbogacić.

Ważną rolę w rozwoju kina SF odegrała rewolucja dźwiękowa, która stała się początkiem drugiego etapu w historii kina tego gatunku. Odbiorców zadziwiły zapierające dech w piersi podkłady muzyczne dopełniające warstwę wizualną produkcji filmowych. Muzyka towarzyszyła poszczególnym bohaterom, odzwierciedlając ich emocje. Dzięki temu kino SF zyskało popularność wśród europejskiej publiczności, a Ameryka przekonywała się dopiero do wyzwań stawianych jej przez ten odmienny, ale jakże oryginalny w swej konwencji gatunek filmowy.

Co ciekawe, to właśnie początkowo nieprzychylnie wobec kina fantastycznonaukowego Stany Zjednoczone doprowadziły do jego

³⁴ M. Hendrykowski zaklasyfikował *Metropolis* Fritza Langa do fantastyki socjologicznej w związku z poruszonym w filmie wątkiem ukazującym społeczne konsekwencje postępu technologicznego, który może zagrażać ludzkości.

³⁵ A. Patrzyłas, *Totalitaryzm w historii kina science fiction*, „In Gremium. Studia nad Historią, Kulturą i Polityką” 2016, nr 10, s. 192.

odrodzenia w latach 50. Dynamiczny rozwój SF był wynikiem nie tylko popularności literatury fantastycznonaukowej, ale również niepokojów ówczesnych lat. Wykorzystana podczas nalotu w Hiroszimie i Nagasaki bomba atomowa stała się symbolem destrukcji cywilizacji. Gwałtowny rozwój tego gatunku filmowego był spowodowany także nastaniem zimnej wojny i wyścigiem zbrojeń. W kolejnych latach nastroje polityczne i rozwój programów kosmicznych USA i ZSRR wpłynęły na kino fantastycznonaukowe, prowadząc do wzrostu liczby produkcji filmów przedstawiających podróże międzygwiazdne, atomową zagładę czy zagrożenie nuklearne. Znanymi dziełami tego okresu stały się *Dramat w kosmosie* (reż. Viktor Morgenstern, 1959) i *Kosmos wzywa* (reż. Aleksandr Kozyr, Mikhail Karzhukov, 1959). Innym, równie popularnym motywem stał się problem utraty osobowości i człowieczeństwa człowieka przyszłości: o tym jest, m.in. *Inwazja pożeraczy ciał* (reż. Don Siegel, 1956), film, którego akcję osadzono w pozbawionym wyższych wartości świecie. Liczne spekulacje na temat możliwości funkcjonowania pozaziemskich form życia czy możliwości koegzystencji ludzi i robotów oraz postępująca technologizacja życia także odcisnęły swoje piętno na ówczesnej sztuce filmowej.

Mimo powojennej popularności SF w Stanach Zjednoczonych gatunek ten przechodził swój pierwszy kryzys w pierwszej połowie lat 60., wówczas stał się synonimem niskobudżetowych i tandetnych produkcji, których producenci byli zmuszeni do instytucjonalnego konkurowania z „kosmicznym wyścigiem”. Konserwatywne i niepodające się wpływowi innych nurtów ówczesne SF zdawało się gatunkiem nieprzystępnym lub nieartystycznym. Zwrotem okazał się obraz *2001: Odyseja kosmiczna* (reż. Stanley Kubrick, 1968). Film, poruszający tematykę kolonizacji kosmosu, opowiadał o buncie sztucznej inteligencji.

Filozoficzna refleksja i zaduma nad egzystencją człowieka zaowocowały powstaniem filmów odzwierciedlających nastroje tamtych lat. Filmy nie tylko pokazywały przykłady manipulacji społecznej, np. w *Mechanicznej pomarańczy* (1971) Stanley Kubrick badał kwestię uniformizowania wspólnoty obywatelskiej i naturę wyborów etycznych, ale i przerażające oblicza technologii zagrażającej losom bezbronnej ludzkości, przykładowo w fantastyce socjologicznej *THX 1138* (1970) George Lucas analizował wpływ technologii na życie ludzi, których funkcjonowanie jest od niej uzależnione. Najintensywniejsze zmiany w SF dokonały się jednak w latach 70.: kino fantastycznonaukowe w mniejszym stopniu zajmowało się kwestiami społecznymi, bardziej zaś eksperymentowało z nowymi technikami filmowymi.

Działo się tak, mimo że w latach 70. nastąpił kryzys kinematografii w ogóle w wyniku rozwoju telewizji. Spadek oglądalności produkcji filmowych przyczynił się do spadku zainteresowania kinem. Na szczęście z powodzeniem dokonano zmian osobowych na najważniejszych stanowiskach w hollywoodzkich wytwórniach: od tej chwili produkcje SF zyskały naprawdę wysokie budżety, dzięki czemu ówcześni reżyserzy uzyskali możliwość ukazywania na ekranie rzeczywistości fantastycznej w całej okazałości. Rozmach filmów pozwolił skutecznie przyciągnąć uwagę odbiorców, których fascynowała odmienność wykreowanego świata. Największą popularnością cieszyły się wówczas takie produkcje, jak *Gwiezdne wojny* (reż. George Lucas, 1977)³⁶ czy *Obcy – ósmy pasażer Nostromo* (reż. Ridley Scott, 1979), które dały początek seriom filmowym rozszerzającym alternatywną rzeczywistość techniki

³⁶ Co ciekawe, *Gwiezdne wojny* zostały sklasyfikowane przez Hendrykowskiego jako modelowy przykład fantasty, czyli jeszcze jednej odmiany gatunkowej filmu fantastycznego. Są to opowieści kostiumowe czerpiące z licznych motywów baśniowych, legend, mitów, a nawet historii o owianych sławą bohaterach.

i zjawisk nadprzyrodzonych. Twórcy przedstawiali w swoich filmach motyw nieprzyjaznego kosmosu mogącym stać się zagrożeniem dla zachłannej ludzkości. *Gwiezdne wojny* na stałe wpisały się w kulturę masową USA, wytwarzając nowy typ bohaterów — przedziwne, nieco przerażające istoty, posiadające ludzkie przymioty, które miały zamieszkiwać „Dawno, dawno temu odległą galaktykę”.

Z drugiej strony, w tym samym okresie dostrzega się rozwój filmów z nurtu feministycznej fantastyki naukowej (korzystającej z prac ówczesnych pisarek, w tym m.in. Ursuli K. Le Guin³⁷ czy Margaret Atwood³⁸), które poruszały takie tematy, jak seksualność, dominacja, reprodukcja, nierówność płci, a także patriarchalny porządek społeczeństw. Reprezentujące ten nurt literatki przedkładają czytelnikom mroczny opis rzeczywistości gloryfikujący potęgę mężczyzn, a zniewalający kobiety. Akcja powieści z nurtu feministycznego zostaje zwykle osadzona w społeczeństwach utopijnych i dystopijnych określających ich funkcjonowanie w obrębie pozostałych jednostek. Fantastyka feministyczna ukazuje, że świat reprezentujący utopijne ideały jest czymś nieosiągalnym i trudnym do urzeczywistnienia, gdyż społeczeństwo wzniesione na wielkich wartościach może okazać się równie kruche, jak to zbudowane na prymitywnych poglądach.

³⁷ Ursula K. Le Guin to jedna z czołowych amerykańskich pisarek i autorek książek SF. Wielokrotnie nagradzana prestiżowymi nagrodami, zasłynęła jako autorka cyklu fantasty *Ziemiomorze*, którego pierwszy tom opublikowano w 1964 roku, oraz cyklu *Ekumena*, z którego pierwsza powieść zatytułowana *Świat Rocannona* została wydana w 1966 roku.

³⁸ Margaret Atwood zasłynęła jako autorka antyutopijnej powieści *Opowieść pod ręcznej* (1985). W 2019 roku postanowiła napisać sequel, który zatytułowała *Testamenty*. Bohaterkami powieści są młode kobiety wykorzystywane jako reproduktorki przez zamożne małżeństwa. Pisarka zdecydowała się zamieścić w swojej książce wątek feministyczny, który miał podkreślić problem braku praw społecznych i politycznych w antyutopijnej rzeczywistości.

Dekadę później film fantastycznonaukowy znów przeżywał kryzys, trwający nieprzerwanie do końca lat 90. Kino SF prezentowało odbiorcom negatywne filmowe wizje świata, w którym przeprowadzano ryzykowne eksperymenty naukowe, ukazywało monstrualnie rozrastające się miasta czy wzrost przestępczości. Główny bohater musiał przeciwstawić się narzucanym mu nowym wyzwaniom rzeczywistości. Skazana na porażkę walka o jego przetrwanie była obserwowana przez wpatrzonych w ekran widzów podążających z wielkim przejęciem za jego zmaganiem. Jednym z najważniejszych filmów tego okresu, podejmującym wątek dystopijności, stał się *Łowca Androidów* (reż. Ridley Scott, 1982)³⁹, który uznano za jedno z największych osiągnięć sztuki filmowej. W filmie zaprezentowano unikalną więź łączącą ludzi z inteligentnymi androidami (replikantami), istotami łądząco przypominającymi ludzi, ale przerastającymi ich pod względem sprawności fizycznej. Wkrótce ukazała się *Diuna* (reż. David Lynch, 1984) będąca adaptacją filmową pierwszego tomu składającego się na najwybitniejszy cykl powieściowy *Kroniki Diuny* autorstwa Franka Herberta. Podobnie jak w przypadku *Łowcy Androidów*, w 2021 roku film *Diuna* doczekał się także nowej ekranizacji, którą wyreżyserował wcześniej wspomniany Denis Villeneuve. W kinie SF jest bowiem widoczna tendencja do odświeżania znanych produkcji filmowych, które zaskarbiły przychyłność odbiorców.

Rzeczywistość zdominowana przez maszyny lub istoty pozaziemskie, niebezpieczne kataklizmy niszczące kolejne połacie skorupy ziemskiej to wątki, które skutecznie przyciągały widownię do kin. W tym samym czasie, w przeciwieństwie do produkcji z USA, film europejski,

³⁹ Najśłynniejszy obraz SF doczekał się swojej kontynuacji po ponad 30 latach, gdy w kinach pojawił się *Blade Runner 2049* w reżyserii Denisa Villeneuve'a.

będący pod wpływem „zgrzebnej szaty socrealizmu”⁴⁰, posługiwał się skromniejszymi środkami, kierując raczej swoją uwagę na filozoficzne rozważania, niżli chęć zaimponowania widzom efektami specjalnymi. Doskonałymi przykładami tego nurtu mogą być dwa filmy Andrieja Tarkowskiego: *Solaris* (1971) i *Stalker* (1973). Pierwsza produkcja stanowi luźną adaptację znanej i cenionej powieści fantastycznonaukowej Stanisława Lema. Reżysera najmniej interesowało ukazanie na ekranie wątków typowych dla SF, jednak to właśnie one stały się podstawą do opowiedzenia historii o kryzysie egzystencjalnym współczesnego społeczeństwa podatnego na własne mroki osobowości. Tarkowski skupił się na warstwie psychologicznej opowieści. *Stalker* jest zaś ekranizacją powstałą na motywach powieści *Piknik na skraju drogi* braci Strugaczkich. Tytułowy bohater to działający na granicy prawa przemytnik, który sprzedaje na czarnym rynku drogocenne przedmioty. Podróż bohatera do strefy nawiedzanej przez kosmitów, Zony, umożliwia mu poznanie własnej osobowości.

Najciekawszymi, aczkolwiek z perspektywy czasu nieco zapomnianymi filmami z lat 90., zdają się być dwie produkcje: *Wioska przeklętych* (reż. John Carpenter, 1995) i *Człowiek przyszłości* (reż. Chris Columbus, 1999). Pierwsza produkcja stanowi klasyczny przykład kina SF, który został wyreżyserowany we wczesnych latach 50. i 60., ale późniejszy twórca zdecydował się na ponowne przedstawienie znanych wątków w dostosowanej do aktualnych wymogów formule. *Człowiek przyszłości* jest natomiast uosobieniem nowych lęków, z którymi będą borykali się ludzie w nadchodzącym stuleciu, tzn. spornej kwestii nadania robotom ludzkich praw, nieprzypadkowo więc ten film pojawił się w kinach pod koniec lat 90. Nowe stulecie miało przynieść odpowiedzi na wiele pytań,

⁴⁰ A. Niewiadomski, *Literatura...*, op. cit., s. 51.

dostarczyło jednak społeczeństwu dużo więcej problemów, z którymi jej członkowie będą zmagać się jeszcze przez wiele lat. Status dwóch kultowych filmów tego okresu otrzymały *Piąty element* (reż. Luc Besson, 1997), wykorzystujący motyw odwiecznej walki między złem a dobrem, oraz filmowa trylogia *Matrix* (reż. Lana i Lilly Wachowski, 1999–2003) pokazująca, że rzeczywistość okazuje się jedynie senną marą, z której powinniśmy się niezwłocznie przebudzić.

Wraz z nastaniem nowego stulecia w kinematografii amerykańskiej — podobnie jak w drugiej połowie XX wieku — „określone tematy, motywy, protagoniści z utworów *science fiction* są kolejnymi odsłonami wcześniejszych wyobrażeń”⁴¹. Wciąż popularnymi wątkami, które odbiorcy domagają się zobaczyć na ekranie, są: inwazja kosmosu, podróże międzygalaktyczne, młodzież posiadająca nadprzyrodzone moce, a także sztuczna inteligencja kształtująca swoją osobowość. W dzisiejszym kinie pojawiają się wizje pandemiczne, np. *World War Z* (reż. Marc Forster, 2013), wizje anarchistyczne (m.in. remake australijskiej trylogii *Mad Max* z lat 1979–1985 wyprodukowany w 2015 roku), wątek poszukiwania schronienia w obliczu nadchodzącego kataklizmu, m.in. *Nie otwieraj oczu* (reż. Susanne Bier, 2018), czy motyw nieustannej tułaczki głównego bohatera przez opustoszałe pustkowia, np. *Pitch Black* (reż. David Twohy, 2000). Seriale fantastycznonaukowe coraz bardziej zyskują na popularności, gdyż za sukcesem tych produkcji stoją przede wszystkim platformy streamingowe (m.in. Netflix), rozbudowany fantastyczny świat przedstawiony czy chęć przedłużenia emocji wynikających z obserwowania interesujących przygód bohaterów. Na uwagę widzów zasługuje zwłaszcza amerykański serial telewizyjny *The 100* (2014–2020) ukazujący świat po nuklearnej katastrofie, niemiecki

⁴¹ G. Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010, s. 89–90.

serial telewizyjny *Plemiona Europy* (Netflix, 2021), w którym Europa jest zamieszkała przez bezbronne plemiona przeciwstawiające się dominacji zachłannego plemienia Wron, czy rosyjski serial telewizyjny *Ku jezioru* (Netflix, 2021) pokazujący walkę o przetrwanie w postapokaliptycznej rzeczywistości w czasie tajemniczej pandemii.

Współcześnie reżyserzy bardzo często decydują się łączyć kilka gatunków filmowych, tworząc tym samym dzieła osadzone w konwencji postapokaliptycznej z wątkami nawiązującymi do innych konwencji, w tym horroru, kryminału, dramatu psychologicznego. Przywoływane do życia na ekranie filmowym duchy, wampiry i potwory budzą strach i niepokój, ale również nieskrywaną fascynację odbiorców zdumionych wszelkimi dziwnymi zjawiskami. Otaczająca nas rzeczywistość jest tak wyjątkowa, że zrozumienie wszystkich tajemnic zdaje się mało prawdopodobne. Współczesna gotowość fantastyki i SF do wyrażania niepokojów cywilizacyjnych umożliwia odbiorcom zmierzenie się nie tylko z lękami, ale i wyzwaniem narzucanymi przez rzeczywistość. W szczególności jest to widoczne w tych filmach, w których twórcy prezentują niespodziewaną zagładę świata i samego człowieczeństwa.

Przykładami takich produkcji mogą być filmy reprezentujące „fantastykę bliskiego zasięgu”⁴², ponieważ one, posługując się językiem SF, komentują codzienne wydarzenia. „Tu i teraz” zdaje się znacznie groźniejsze niż czyhające na ludzi niebezpieczeństwa z niedalekiej

⁴² Termin „fantastyka bliskiego zasięgu” został przywołany przez Adama Mazurkiewicza, który zwrócił uwagę na zmniejszenie dystansu czasowego pomiędzy światem przedstawionym a światem rzeczywistym, a tym samym chęcią ukazania wydarzeń fantastycznonaukowych mających miejsce w otaczającej nas rzeczywistości. A. Mazurkiewicz, *O polskiej literaturze fantastycznonaukowej lat 1990–2004*, Łódź 2007, s. 104–105.

przyszłości⁴³. Chęć ujżenia i doświadczenia dystopijnego obrazu zniszczonego, pozbawionego znamion rzeczywistości świata, pobudza widzów do zapoznania się z dziełami ukazującymi obrazy zaczerpnięte wprost z koszmarów i najczarniejszych myśli o postapokaliptycznej przyszłości. Twórcy poświęcają szczególną uwagę przedstawieniu zaskakujących obrazów, nieoczywistych wizji wybranych miast, relacji między ludźmi i robotami czy wywołującym skrajne emocje najazdów nieznanymi, a więc — w założeniu — niebezpiecznych pozaziemskich istot.

Przemoc, wykorzystywania seksualne oraz wulgarny język to najpopularniejsze elementy współczesnych produkcji filmowych, zwłaszcza tych podejmujących tematy kontrowersyjne, o których członkowie społeczeństwa rozmawiają w ukryciu. Antologia *Czarne lustro* od wielu już lat zaskakuje odbiorców podejmowanymi tematami — z bezwzględną i nieznającą uczuć sztuczną inteligencją, destruktywnym wpływem mediów społecznościowych na społeczeństwo oraz próbą odzyskania zmarłych ukochanych.

W filmach bardzo często łączy się wątki fantastycznonaukowe z komedią, dzięki czemu widz z jednej strony zdaje sobie sprawę z czyhającego na bohaterów niebezpieczeństwa, z drugiej — bawi się podczas zabawnych i rozładowujących napięcie sytuacji. Jednym z najciekawszych takich filmów jest *Miłość i potwory* (reż. Michael Matthews, 2020), w którym główny bohater, niezdarny Joel Dawson zamieszkuje podziemną kolonię po apokaliptycznym ataku zmutowanych zwierząt. Nastolatek postanawia wyruszyć w podróż do ukochanej znajdującej się w oddalonej od niego o ponad 100 kilometrów kolonii.

⁴³ Interesującym odniesieniem do tej konkluzji może być produkcja zatytułowana *Wyścig z czasem* (reż. Adnrew Niccol, 2011), w której rzeczywistość jest zdeterminowana przez czas — walutę nowej dystopijnej przyszłości.

Na powierzchni czeka na niego wiele niebezpieczeństw, które dzielnie pokonuje wraz ze znalezionym po drodze psem. Na uwagę odbiorców zasługuje wykorzystany w filmie motyw podróży. Bohater, znajdując się w ciągłym ruchu, poznaje własną osobowość, mierzy się z własnymi lękami i stara się zmienić otaczającą go rzeczywistość.

Dlatego też kino fantastycznonaukowe, charakteryzujące się wykorzystaniem elementów typowych dla fikcji o konwencji SF, stanowi remedium dla odbiorców próbujących oswozić się z kryzysem kultury. Odbiorcy dojrzewają wraz z bohaterami, którzy odbywając wciąż podróże i wędrówki, próbują znaleźć odpowiedzi na nurtujące ich pytania. Tego typu teksty kultury próbują również ukazać kinomanom wizje nadchodzącej przyszłości. Wedle proponowanych przez nie wartości i wzorców postępowania, technologia i nauka nie są w stanie rozwiązać wszystkich problemów ludzkości, takich jak śmierć i choroba czy przemoc, ponieważ stanowią one nieodłączną część ludzkiego życia.

W ostatnim czasie coraz silniej do głosu dochodzi kino azjatyckie, które zdaje się konkurować z osiągnięciami kinematograficznymi twórców amerykańskich⁴⁴. Najczęściej wybieranymi tematami przez azjatyckich twórców są atak przybyszów z obcych planet oraz bardzo często niemożliwa do osiągnięcia próba uratowania postapokaliptycznej rzeczywistości. Produkcjami realizującymi powyższe wątki są dwie chińskie produkcje: *Wędrująca Ziemia* (reż. Frant Gwo, 2019) i *Twierdza Szanghaj* (reż. Hua-Tao Teng, 2019) oraz koreańska produkcja *Space*

⁴⁴ O kinie azjatyckim, w tym szczególnie o kinematografii chińskiej pisano już pod koniec lat 80. XX wieku na łamach miesięcznika literackiego „Fantastyka”. Autor artykułu – sinolog i profesor Uniwersytetu Warszawskiego, Tadeusz Żbikowski – zwrócił uwagę na to, że licznych motywów SF dopatruje się już w mitach chińskich pochodzących z czasów zamierzchłych. T. Żbikowski, *Kartki z dziejów chińskiej fantastyki*, „Fantastyka” 1989, nr 1 (76), s. 58–62.

Sweepers (reż. Sung-hee Jo, 2021). Kino azjatyckie to kinematografia na miarę współczesnych czasów – z ogromnym budżetem finansowym, niesamowitymi efektami specjalnymi oraz cenioną obsadą aktorską. Pomimo tego, wywołująca podziw widowiskowa oprawa wielu filmów nie zdaje się tuszować osobliwego światopoglądu Azjatów. Twórcy wykorzystują bowiem strategię odczłowieczania Amerykanów i Rosjan. Tych pierwszych ukazują jako zuchwałych, demonicznym najeźdźców. Filmowy wizerunek Rosjan nie odstaje od obrazu Amerykanów; są przedstawiani jako bezrozumni śmiałkowie, poświęcający swoje życie w imię wyższych wartości i walczący ze swoim kłótliwym podejściem do życia. Kino azjatyckie jawi się jako kino upolitycznione, celowo wykrzywiające rzeczywistość. Propaganda jest widoczna wszędzie tam, gdzie ukazuje się siłę wojsk azjatyckich stawiających opór najeźdźcom z kosmosu, a nawet innym narodom, które drwią sobie z decyzji przywódców pochodzenia azjatyckiego.

Wielką popularnością cieszą się również produkcje rosyjskich twórców, które, podążając za śladem azjatyckich odpowiedników, starają się zaimponować widzom fenomenalnymi efektami specjalnymi. Są nimi filmy pełnometrażowe, np. ukazujące zmagania ludności cywilnej w chwili, gdy na obrzeżach Moskwy pojawia się niezidentyfikowany pojazd z kosmosu *Przyciąganie* (reż. Fedor Bondarchuk, 2017), poruszający wątek istnienia form pozaziemskich *Sputnik* (reż. Egor Abramenko, 2020) czy *Kosmiczne mistrzostwa* (reż. Dzhanik Fayziev, 2020) w których życie codzienne bohaterów koncentruje się na obserwowaniu zawodów międzygalaktycznych, podczas których ludzie śmiałkowie o wyjątkowych zdolnościach starają się przeciwstawić najeźdźcom z kosmosu.

Mówiąc o kinie SF, nie można również pominąć filmów, które nie są modelowymi przykładami tego gatunku, ale przyporządkowano je ze względu na zamieszczanie w świecie przedstawionym wybranych

motywów SF połączonych z popularnymi konwencjami⁴⁵. Jednym z najciekawszych takich filmów jest *Alphaville* (reż. Jean-Luc Godard, 1965), korzystający m.in. z pastiszu oraz groteski. W filmie wykorzystano scenografię współczesnej stolicy Francji, wyróżniającej się pod względem fascynującej wizualności. Świat podporządkowano prostym rozwiązaniom formalnym, np. przejażdżka samochodem jest uznawana za podróż międzygwiazdową, a rozmowy są prowadzone z budek telefonicznych. Taką konstrukcję świata podyktowano chęcią skrytykowania postępu cywilizacyjnego, którego minimalistyczne ujęcie powinno wzbudzać w odbiorcy liczne refleksje. *Śpioch* (reż. Woody Allen, 1973) również realizuje konwencję SF. Film jest typowym przykładem komedii satyrycznej. Parodiuje znane motywy, wykorzystuje absurdalny humor i posługuje się błyskotliwymi dialogami w celu podkreślenia autoironicznego charakteru zabawnych sytuacji, np. tytoń jest zdrową substancją nałogowo wypalaną przez ludzi, a orgazmotron to urządzenie wyzwalające orgazmy podczas odbywania stosunku seksualnego. *The Truman Show* (reż. Peter Weir, 1998), z pozoru tragikomedia, nie wyróżnia się niczym, co mogłoby świadczyć o związkach z SF. Tytułowy Truman to główny bohater filmu, który począwszy od narodzin do chwili obecnej, jest obserwowany przez widzów. Jak się okazuje, jest on postacią z serialu telewizyjnego. Tak jak trylogia *Matrix*, film podejmuje jednak wątek rzeczywistości, która z pozoru prawdziwa staje się tak naprawdę narzędziem do permanentnej kontroli niewinnych obywateli.

⁴⁵ Ciekawym odniesieniem do kina fantastycznonaukowego są również produkcje, które parodiują znane i cenione filmy stanowiące ikony współczesnej popkultury. Takimi filmami jest parodia *Kosmiczne jaja* (reż. Mel Brooks, 1987) oraz pastisz *Marsjanie atakują!* (reż. Tim Burton, 1996). „Pełno w niej gagów, aluzji, dowcipów. Sytuacyjnych, językowych, skojarzeniowych. Dobrych i kiepskich” — stwierdziła w recenzji filmu Dorota Malinowska. D. Malinowska, *Pasja czy rzemiosło?*, „Fantastyka” 1988, nr 11 (74), s. 65.

Gatunek SF to rozległa platforma wymiany myśli, poglądów i idei o rzeczywistości, w której do głosu dochodzą pragnienia społeczeństwa marzącego o lepszej przyszłości. Filmy reprezentujące ten gatunek zaskakują odbiorców na każdym kroku. Bohaterowie przemierzają dla nich nowe połączenie skorupy ziemskiej, aby pokonać nikczemnych i zuchwałych przeciwników. Rzeczywistość jest równie posępna jak fizjonomia bohaterów, których ciała pokrywają liczne blizny, będące dowodem ich odwagi po przebytej walce. W tego typu tekstach kultury pojawiają się jednak wybrańcy — długo wyczekiwani herosi, mający dać odwet na tyranach. Ich intelekt, spryt oraz odwaga okazują się niezwykłymi zdolnościami w świecie obywateli o zniewolonych twarzach wyrażających zmęczenie i bezradność. Twórcy SF posiadający wielką skłonność do kształtowania wyimaginowanej rzeczywistości za pośrednictwem nowych pojęć, wypełniają ją osobliwościami wzbudzającymi jednocześnie strach i zachwyty. Odkrycie na nowo własnego człowieczeństwa to jeden z głównych, a prawdopodobnie jeden z najważniejszych powodów, dla których fani SF chętnie sięgają po tę formę. W świecie podporządkowanym nowinkom technologicznym oraz nieustannej próbie poznania nieznanych światów, nawet w imię poświęcenia ludzkiego życia, coraz mniejszą uwagę poświęca się aktualnym troskom i pragnieniom jednostek. Dlatego też z nieukrywaną ulgą zatapiają się w rzeczywistości, która jest inna od tej znanej im na co dzień.

Bibliografia

Bugajski L., *Spotkania drugiego stopnia*, Kraków 1983.

Gajewska G., *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010.

Hendrykowski M., *Leksykon gatunków filmowych*, Poznań-Wrocław 2001.

- Hollanek A., *Fantastyka par force*, „Nowa Fantastyka” 1996, nr 6 (165).
- Kutyła D., *Postapokaliptyczna przyszłość świata w kinematografii SF*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2019, nr 1, s. 167–180.
- Lem S., *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1970.
- Lekiewicz Z., *Filozofia science-fiction*, Warszawa 1985.
- Leś M. M., *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok 2008.
- Malinowska D., *Pasja czy rzemiosło?*, „Fantastyka” 1988, nr 11 (74).
- Mazurkiewicz A., *O polskiej literaturze fantastycznonaukowej lat 1990–2004*, Łódź 2007.
- Milej W., *Życie codzienne w księżycowej rzeczywistości. Na srebrnym globie Jerzego Żuławskiego jako astronomiczna metafora krytyki społecznej i naukowej przełomu XIX i XX wieku*, w: tejże, *Obyczaje i życie codzienne na przestrzeni dziejów. Studia przypadków*, Warszawa 2021.
- Niewiadomski A., „Fantastyka” 1985, nr 11 (38).
- Niewiadomski A., *Literatura fantastycznonaukowa*, Warszawa 1992.
- Niziołek M., *Zdefiniować fantastykę, czyli „fantastyczne” (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 267–278.
- Patrzyła A., *Totalitaryzm w historii kina science fiction*, „In Gremium. Studia nad Historią, Kulturą i Polityką” 2016, nr 10, s. 191–201.
- Parowski M., *Drodzy czytelnicy!*, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 5 (200).
- Salamończyk J., *SF w Polsce*, „Nowa Fantastyka” 1999, nr 5 (200).
- Seed D., *Science fiction*, Łódź 2018.
- Suvin D., *O poetyce gatunku science fiction*, „Creatio Fantastica” 2018, nr 2 (59), s. 9–24.
- Szczuka K., *Potwór Frankenstein. Krytyka kultury samozniszczenia i tajny ładunek gotyckiego tekstu*, w: tejże, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 160–175.
- Wójcik A., *Okno kosmosu — wybrane zagadnienia topiki polskiej prozy fantastyczno-naukowej*, Warszawa 1979.
- Wójcik A., *W stronę człowieka — szkice o polskiej literaturze SF*, w: tegoż, M. Englender, *Budowniczo gwiazd 1*, Warszawa 1980.
- Żbikowski T., *Kartki z dziejów chińskiej fantastyki*, „Fantastyka” 1989, nr 1 (76).

Człowiek yakuzy. Sekrety japońskiego półświata Jake'a Adelsteina

W japońskiej kulturze można znaleźć niezliczoną ilość fascynujących legend o fantastycznych stworzeniach, upiornych duchach, a także przerażających istotach, które zapewniają niezbędne łaski i bogactwa uczciwym ludziom, a niegodziwcom i buntownikom wymierzają srogie kary. Bohaterami niektórych legend i mitów japońskich są samurajowie, którzy, mimo upływu czasu, wciąż pozostają dumą narodową Kraju Kwitnącej Wiśni¹. Japońscy wojownicy są jednym z najważniejszych elementów tożsamości narodowej jako ci, którzy byli gotowi poświęcić wolność i życie dla swoich suwerenów — „Od samuraja wymagano nie tylko wysokiego kunsztu walki, ale także praktykowania medytacji zen², życia zgodnie z zasadami buddyzmu, shinto, a później

¹ Jedną z najsłynniejszych legend japońskich jest wendeta dokonana przez 47 roninów z Ako (samurajów bez pana), którzy postanowili wymierzyć sprawiedliwość wysoko postawionemu japońskiemu urzędnikowi Yoshinace Kirze. Mimo że ich czyn był niezwykle bohaterski, każdy z roninów został skazany na popełnienie *seppuku* w 1703 roku. Od tego czasu co roku w mieście Ako w prefekturze Hyogo odbywa się święto, podczas którego jest oddawany hołd poległym roninom.

² Medytacja zen jest jednym z głównych nurtów buddyzmu, który przedostał się z Chin do Japonii i pozostałych krajów azjatyckich. Głównym celem medytacji zen jest walka z nagromadzonymi w ciągu dnia negatywnymi myślami i poznanie tym samym własnej prawdziwej natury.

także konfucjanizmu”³. Dla społeczeństwa japońskiego samurajowie stanowili uosobienie cnót patriotycznych, ponieważ cechowała ich lojalność wobec swego pana, gotowość do najwyższego poświęcenia i nieuleganie gwałtownym emocjom. Przy tym samurajowie tworzyli hermetyczną grupę społeczną, do której wstęp mieli jedynie nieliczni — „Kultura okresu Tokugawa była klasowa nie tylko w teorii, lecz i w znacznym stopniu w praktyce, gdyż samurajowie, chōnin i chłopcy żyli w odmiennych środowiskach, wedle innych zwyczajów i systemów wartości”⁴. Samurajskich wojowników poddawano surowej, wojskowej dyscyplinie i ciężkim ćwiczeniom fizycznym. Ich odwaga i nieposkromiona wola walki budziły respekt w całej Japonii. Na cześć wojowników powstawały pieśni sławiące ich wielkie zasługi bitewne.

Japoński żołnierz wysokiej rangi, broniąc granic państwa, walczył dla swojego seniora nazywanego w żargonie samurajskim *daimyō* lub siogunem (głównym dowódcą wojsk podległych cesarzowi), który obdarowywał przywilejami w zamian za lojalne pełnienie służby i przestrzeganie surowych zasad moralnych⁵. Ostoją feudalizmu japońskiego byli bowiem siogunowie sprawujący władzę w Japonii przez kilka wieków. W reportażu *Japonia bez kimona* Grzegorz Jaszuński słusznie zauważył, że utworzenie kadry dobrze wyćwiczonych wojowników doprowadziło do wytworzenia dziedzicznej klasy żołnierzy, a następnie uprzywilejowanej warstwy samurajów⁶. Z czasem uzyskiwane przez nich przywileje

³ W. Regel, *Japonia w dwunastu odślonach*, Rzeszów 2016, s. 28.

⁴ J.W. Hall, *Japonia od czasów najdawniejszych do dzisiaj*, tłum. K. Czyżewska-Modajewicz, Warszawa 1979, s. 177.

⁵ Więż łącząca samurajów z ich panami stanowi ciekawe odniesienie do europejskiego systemu feudalnego z czasów wczesnego średniowiecza. Wasal był wolną osobą, która mogła oddać się pod opiekę seniorowi (był to zazwyczaj zamieszkały właściciel włości) w zamian za uzyskanie lenna i gotowość do wsparcia militarnego bądź finansowego.

⁶ G. Jaszuński, *Japonia bez kimona*, Warszawa 1958, s. 50.

umożliwiły poszerzanie wpływów politycznych nad kolejnymi obszarami jednoczącej się Japonii — „Samurajowie z biegiem lat coraz szybciej stawali się elitą kraju, wprowadzając tym samym coraz większą hegemonię”⁷. Wojownikami stawały się także kobiety, które podczas nieobecności swoich mężów były zobligowane do ochrony domostw i pozostałych w nich członków rodziny. Na polu bitwy wojowniczkami zajmowały się natomiast preparowaniem odciętych głów pokonanych dowódców i żołnierzy wrogich wojsk⁸.

Wraz z niepokojami społecznymi z powodu nieprzychylnego stosunku społeczeństwa do polityki władz samuraje utracili znaczną część przywilejów i pozyskanych sojuszy politycznych ze zwierzchnikami. W znacznym stopniu doprowadziła do tego rewolucja *Meidzi* (*Meiji*)⁹, która wywołała ich sprzeciw i krwawe bunty. W 1868 roku kodeks etyki samurajskiej przestał formalnie obowiązywać¹⁰, zlikwidowano tytuły samurajskie i oficjalnie rozwiązano tę grupę społeczną. Mimo to, współcześnie samurajowie nadal uznawani są za wzór doskonałości, sprawiedliwości i nieposkromionej siły, dzięki którym skutecznie przeciwstawiali się groźnym najeźdźcom¹¹.

⁷ S. Peliksz, *Kultura przeszłości, państwo przyszłości — wpływy feudalnej Japonii na ukształtowanie się świadomości, mentalności i kultury pracy współczesnych Japończyków*, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej” 2014, z. 6, s. 169.

⁸ W. Regel, op. cit., s. 29.

⁹ Rewolucja Meiji przypadła na okres rządów cesarza Mutsuhito, czyli w latach 1868—1912. Cesarz przeprowadził modernizację Japonii wzorem europejskich mocarstw, zlikwidował szogunat i zniósł tym samym przywileje samurajów. Dzięki przeprowadzonym reformom Kraj Wschodzącego Słońca zyskał nowoczesną armię i flotę, a społeczeństwo konstytucję, parlament, a także możliwość zakładania partii politycznych. Japonia stała się ważnym strategiem na mapie międzynarodowych wpływów politycznych.

¹⁰ Zob. W. Regel, op. cit., s. 29.

¹¹ Na uwagę czytelników zasługuje książka *Japonia na rozstajach* Jerzego Lobmana z 1966 roku, w której autor poświęcił jeden z rozdziałów tzw. samurajom

Obecnie tradycyjne japońskie grupy przestępcze, nazywane także zbiorczą nazwą *yakuza*, są utożsamiane w pewnym sensie ze społecznością samurajów, ponieważ w okresie *Edo*, czyli na początku XVII wieku wojownicy bez swego pana feudalnego, tzw. *ronini*, terroryzowali oddalone od większych skupisk ludności wioski, których mieszkańcy nie byli w stanie uporać się z agresją i przemocą zdeprawowanych samurajów. Potomkowie *yakuzy* wywodzą się również z dwóch grup społecznych — *tekiya*, czyli handlarzy sprzedających kradzione produkty, i *bakuto*, czyli hazardzistów. Część z nich pochodziła z wiosek, w których mieszkańcy zajmowali się nielegalnymi zajęciami. W średniowieczu nałogowi hazardziści, samotnie żyjący wygnańcy czy uliczni złodzieje wyrządzali krzywdę bezbronnym ludziom. Wewnątrz poszczególnych grup społecznych wyrzutków sukcesywnie budziło się poczucie przynależności, które przyczyniło się do utworzenia zorganizowanych grup przestępczych¹². Z biegiem czasu ich członkowie zaczęli przestrzegać niektórych przepisów zaczerpniętych z kodeksu honorowego samurajów¹³. Warto podkreślić, że „słowo *yakuza* oznacza najgorsze możliwe rozdanie w japońskiej grze karcianej (*oicho-kabu*): karty *ya — ku — sa*

życia gospodarczego, czyli wielkim kompaniom kapitalistycznym, koncernom i spółkom akcyjnym, które zdaniem Lobmana wpływają na kształt przemysłu japońskiego.

¹² E. Durys, *Łabędzi śpiew tradycyjnego japońskiego kina gangsterskiego: Akta yakuzy Kinjiego Fukasaku*, „Media — Kultura — Komunikacja społeczna” 2016, nr 12, t. 2, s. 100—101.

¹³ Samurajowie byli podporządkowani surowym zasadom niepisanego kodeksu honorowego, zw. w języku japońskim *bushidō* ('droga wojownika'). Ujmował on najważniejsze zasady etyczne regulujące stosunek wobec pana feudalnego. Do najważniejszych należały: *seppuku*, czyli rytuał honorowego samobójstwa, okazywanie wierności panu, a także oddawanie czci przodkom i tradycjom związanym z religią japońską.

(ósemka — dziewiątka — trójka) zsumowane ze sobą dają najgorszy możliwy wynik¹⁴.

Na początku XX wieku *jakuzu* „[u]kładała się z partiami rządzącymi celem wpływania na wynik wyborów i zastraszania protestujących w trakcie narastających konfliktów robotniczych”¹⁵. W ciągu kilkunastu lat stała się tajną organizacją przestępczą czerpiącą ogromne zyski z defraudacji, obrotu nieruchomościami i handlu narkotykami. Członkowie *jakuzu* nakłaniają młode kobiety (zwłaszcza z Chin, Filipin i Wietnamu) do prostytuowania się w domach publicznych i udziału w tworzeniu treści pornograficznych. Przy czym oficjalne statystyki wskazują, że w Japonii nie ma prostytucji, ale „[w] rzeczywistości *jakuzu* ma na nią monopol, do czego dodać trzeba handel narkotykami. Ale pilnuje, by nikt o tym nie wiedział i aby — kiedy przychodzi kontrola — wszystko było w porządku”¹⁶. Rozszerzyła wpływy na wszystkie gałęzie gospodarki, w tym na branżę filmową, w której sponsoruje wiele produkcji filmowych. Jej członkowie pogardzają przestępczością uliczną i nie prześladują zwykłych obywateli.

Dla skutecznego utrzymywania hegemonii *jakuzu* przyjmuje deklarację lojalności od pomniejszych gangów. W przeważającej większości jednolita narodowościowo przyjmuje w swoje szeregi etnicznych Koreańczyków z powodu dyskryminowania tego narodu w Nipponie¹⁷ — „Saigō [bohater reportażu Adelsteina] mianował swoim *waka-gashira*”¹⁸

¹⁴ F. Varese, *Życie mafii. Śmierć, pieniądze i miłość*, tłum. J. Szkudliński, Poznań 2019, s. 44.

¹⁵ F. Varese, op. cit., s. 234.

¹⁶ K. Mroziewicz, *Tajemnice jakuzu*, „Polityka”, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/swiat/1500391,1,tajemnice-jakuzu.read> (dostęp: 26.02.2021).

¹⁷ Japończycy stronią od kontaktów z Koreańczykami ze względów historycznych (wpływ kultury chińskiej i koreańskiej na Japonię, walka o dominację w tej części Azji, zachowanie suwerenności przez Japonię podczas II wojny światowej).

¹⁸ *Waka-gashira* to pojęcie określające zastępcę bossa gangu.

inteligentnego i powściągliwego z natury Yamadę, mimo że był on Koreańczykiem¹⁹. Podczas ceremonii inicjującej przyjęcie do struktur *yakuzy*, nazywanej także rytuałem wymieniania się czarkami *sake*, pomiędzy nowicjuszami a przysłymi członkami mafii zawiązuje się fikcyjne pokrewieństwo, w którym *oyabun* (przybrany ojciec) przejmuje opiekę i niezbywalną kontrolę nad swoimi dziećmi, czyli *kobunami* – „Każdy gang miał swoją własną wersję tego rytuału, lecz sama ceremonia była często niezwykle rozbudowana i wymagała obecności szintoistycznego kapłana, biegłego w obrządkach, które pieczętowały mistyczną więź łączącą bossów *yakuzy* z ich »dziećmi«²⁰. Wykonane techniką *tabori*²¹ tatuaże, które pokrywają duże partie ciała przedstawicieli *yakuzy*, są ich symbolicznym znakiem przynależności, stanowią również zdaniem członków *yakuzy* niezbywalny symbol męskiego seksapilu, odwagi oraz podkreślenia pozycji w skomplikowanej hierarchii mafijnej. Co ciekawe, także kobietom tatuuje się wybrane elementy ciała dla podkreślenia ich mafijnej przynależności.

Dla członków *yakuzy* kobiety mają jedynie wartość materialną i są oznaką statusu ich ojców, braci i mężów. Niebezpieczni japońscy gangsterzy nie traktują swoich kobiet jak równych sobie partnerek. W ich mniemaniu są one istotami niższymi, utrzymankami całkowicie

¹⁹ J. Adelstein, *Człowiek yakuzy. Sekrety japońskiego półświata*, Kraków 2018, s. 55.

²⁰ J. Adelstein, op. cit., s. 57.

²¹ *Tabori*, czyli „pisanie ręczne” to niezwykle bolesna technika wykonywania japońskiego tatuażu przy użyciu nakłuć poszczególnych partii ciała, na którym są zazwyczaj umieszczane XIX-wieczne drzeworyty najwybitniejszych japońskich artystów, w tym m.in. Utagawy Kuniyoshiego. Tatuaże zajmujące duże powierzchnie ciała (naramienne i na brzuchu) rozkłada się na kilka sesji, których zwieńczeniem są tatuaże na powiekach i narządach płciowych, będące ostatecznym sprawdzianem doświadczenia bólu. Praktyka wykonywania tego rodzaju tatuaży została zalegalizowana przez przedstawicieli amerykańskich władz okupacyjnych pod koniec lat 40. XX wieku. Zob. F. Varesse, op. cit., s. 50–51.

oddanymi domowi i rodzinie oraz spełniającymi posłusznie ich polecenia. Mimo to, w niektórych grupach kobiety pełnią bardzo ważną rolę praktyczną, gdyż zajmują się rozporządzeniem finansami nie tylko mężów, ale także pracujących dla nich *kobunów*. W sprawach konfliktowych kobiety pełnią rolę mediatorów, których zadaniem jest spokojne przeprowadzenie trudnych rozmów pomiędzy poszczególnymi członkami gangu. Kobiety są również strażniczkami legend i dysponują wielką wiedzą o chwalebnych czynach poszczególnych grup *jakuzi*, w związku z tym bardzo często zajmują się dokumentowaniem wszystkich informacji, które mogą słać dobre imię podwładnych męża bądź ojca.

Znaczącą rolę w zbudowaniu pozycji japońskiej mafii jako jednej z największych tego rodzaju ugrupowań przestępczych na świecie odegrał japoński polityk Tōyama Mitsuru, będący jednym z pierwszych założycieli tajnych stowarzyszeń o charakterze prawicowym i nacjonalistycznym. W kolejnych latach przekształcono je na wzór organizacji paramilitarnych. Azjatyckie klany gangów podporządkowały sobie wielu polityków centrowych i prawicowych, realnie wpływając na politykę nie tylko wybranych dzielnic, ale również rozciągając wpływy na całą Japonię.

Struktura *jakuzi* przypomina zorganizowaną społecznie i politycznie formację, ponieważ jej przedstawiciele zwykle współpracują z nieuczciwymi urzędnikami na zasadzie umowy społecznej. Jedną z najpotężniejszych takich organizacji przestępczych na świecie jest Yamaguchigumi, której korzenie sięgają początku XX wieku. Innymi grupami przestępczymi o podobnym modelu organizacji są również: mafia sycylijska, kolumbijskie kartele narkotykowe czy grupy przestępcze działające na obszarze Rosji i krajach byłego ZSRR²². Dla wielu

²² P. Olbrycht, *Problematyka przestępczości zorganizowanej – jej socjologiczne źródła i społeczne uwarunkowania*, „Zeszyty Naukowe Ruchu Studenckiego” 2016, nr 1, s. 19.

członków zorganizowanych grup przestępczych działalność mafijna wymaga sporego poświęcenia. Jest to hermetyczne środowisko, do którego wstęp mają nieliczni, którzy udowodnią swoją lojalność wobec przyszłych pracodawców.

Według oficjalnych statystyk Japonia może poszczycić się bardzo niską przestępczością — „Wskaźnik zabójstw, według OECD, wynosi 0,2 (dla porównania: w USA mocno przekracza 5)”²³. Mimo to, w Japonii stale rośnie liczba przestępstw popełnianych przez członków tradycyjnych japońskich grup przestępczych. Członkowie *yakuzy* zajmują się różnorodnymi działaniami przestępczymi, które są niezgodne z obowiązującym prawem; do najczęstszych należą: dystrybucja narkotyków, przemyt i handel bronią, rozpowszechnianie pornografii. Jednymi z największych i najbogatszych gangów japońskich są Sumiyoshi-kai, Inagawa-kai, Kobe Yamaguchi-gumi (to właśnie do tej organizacji należał gangster, któremu naraził się Jake Adelstein — autor *Człowieka yakuzy*), działające na terenie większości prefektur Japonii. Członków tych nielegalnych ugrupowań szacuje się na kilkadziesiąt tysięcy osób. Dysponując stale rosnącymi środkami finansowymi, mają wielki wpływ na skorumpowanych polityków, którzy sprzyjają im na arenie politycznej. Również japoński wymiar sprawiedliwości sprzyja niebezpiecznym grupom mafijnym ze względu na możliwość pozyskania wiernych sojuszników i środków finansowych mafii.

Działalność japońskich grup przestępczych wpłynęła również na kinematografię japońską, która przeniosła niektóre elementy czarnego kryminału i problematykę gangsterską na ekran, doprowadzając tym samym do wytworzenia japońskiej odmiany kina gangsterskiego,

²³ A. Mazurczyk, *Taki bezpieczny kraj. Japonia w szoku po ataku nożownika*, „Polityka”, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/swiat/1794740,1,taki-bezpieczny-kraj-japonia-w-szoku-po-ataku-nozownika.read> (dostęp: 24.07.2020).

w tym prawdopodobnie najważniejszego — *yakuza eiga*²⁴, czyli filmów ukazujących życie gangsterskie *yakuzy*.

Jedną z osób, które miały sposobność poznania japońskiej mafii od wewnątrz jest amerykański dziennikarz śledczy i pisarz kryminalny Jake Adelstein. Jako student wyjechał do Nipponu, aby rozpocząć studia japonistyczne na Uniwersytecie Sophia. W 1993 roku jako pierwszy obcokrajowiec rozpoczął pracę w „Yomiuri Shimbun” — jednej z najbardziej poczytnych japońskich gazet, w której był reporterem kryminalnym do 2005 roku. W latach 2006–2007 zajmował się pozyskiwaniem informacji dla amerykańskich mediów o handlu kobietami i dziećmi w Japonii²⁵. Wkrótce potem został przedstawicielem *public relations* dla organizacji non-profit Polaris Project Japan²⁶, w której prowadził działania wymierzone w handel ludźmi i niewolnictwo. Dziennikarz stale współpracuje z „The Japan Time” i „DailyBeast”. Założył witrynę

²⁴ Filmy fabularne osadzone w konwencji *yakuza eiga* są jednymi z najczęściej oglądanych produkcji filmowych japońskiej kinematografii ze względu na realistyczne przedstawienie środowiska jakuzu i japońskiej mafii. Jednymi z najwybitniejszych przedstawicieli tego gatunku filmowego stali się Akira Kurosawa (*Zabłąkany pies*, 1949), Mashahiro Shinoda (*Uśchnięty kwiat*, 1963) i Takeshi Kitano, twórca takich filmów jak *Brutalny glina* (1989), *Punkt zapalny* (1990) czy *Brother* (2000). Japońskie filmy gangsterskie prezentują skorumpowanie polityków i niebezpiecznych członków jakuzu. Wszechobecne zepsucie i rozpad rzeczywistości doprowadzają do destrukcji osobowości bohaterów skupiających się na realizowaniu powierzonych im zadań.

²⁵ Departament Stanu USA wydaje coroczny raport o przestrzeganiu praw człowieka na świecie, w tym m.in. specjalne ekspertyzy dotyczące handlu ludźmi w poszczególnych państwach, które są niezwykle przydatne w identyfikacji i ochronie małoletnich ofiar handlu.

²⁶ Polaris Project to organizacja międzynarodowa działająca również na terenie Kraju Kwitnącej Wiśni. Głównym celem organizacji jest zwalczanie wszelkich odmian handlu ludźmi. Jej działania skupiają się na dzieciach i młodzieży, imigrantach i uchodźcach, a także kobietach, które stają się pracownicami domów publicznych.

internetową Japan Subculture Reaearch Centre (www.japansubculture.com), na której zamieszcza artykuły poruszające różne aspekty japońskiej kultury (w tym m.in. marginalizowany problem rasizmu), aktualności (bezrobocie spowodowane pandemią COVID-19), recenzje książek i filmów japońskich autorów i materiały o japońskim świecie przestępczym oraz popkulturze.

Adelstein jest autorem kilku książek, w których opisał przestępcze środowisko *yakuzy*. Są to: *Tokyo Vice: An American Reporter on the Police Beat in Japan* (2010), która została wydana w polskim tłumaczeniu jako *Tokyo Vice. Sekrety japońskiego półświatka* w 2021 roku. *Zemsta yakuzy. Mroczne kulisy japońskiego półświatka* wydano w 2014 roku. Następnie ukazał się *Człowiek yakuzy. Sekrety japońskiego półświatka* (2018). W pierwszej z nich autor skoncentrował się na pogłębionej analizie tokijskiej *yakuzy* na podstawie własnych wspomnień i notatek zgromadzonych podczas pobytu w Japonii. Dziennikarz zanalizował funkcjonowanie japońskiej przestępczości zorganizowanej w kontekście dziennikarstwa. Natomiast w drugiej opisał biografię jednego z byłych członków *yakuzy*, dzieląc się przy tym spostrzeżeniami dotyczącymi struktury i działalności japońskiej mafii. W ostatniej pozycji Adelstein kontynuował dziennikarskie śledztwo i znów opowiedział o kulisach japońskiej przestępczości.

Reportaż *Człowiek yakuzy* (*The Last Yakuza: A Life in the Japanese Underworld*) pojawił się na polskim rynku w 2018 roku w tłumaczeniu Barbary Gutowskiej-Nowak w ramach serii „MUNDUS. Fenomeny” Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przedstawia historię Makoto Saigō – dawnego *bossa*, który przewodził jednej z grup wchodzących w skład Inagawa-kai, czyli trzeciego pod względem wielkości gangu japońskiej mafii. Mężczyzna kierował 150 żołnierzami, którzy wraz z nim prowadzili nielegalne interesy na terenie Japonii. Inspiratorem

książki był sam Saigō, który zażądał spisania swojej biografii w zamian za ochronę Adelsteina przed mafijnym *bossem*. Czytelnicy zyskali możliwość poznania zwyczajów oraz tradycji grup przestępczych, które prowadzą nielegalną działalność w Kraju Czterech Pór Roku. Reportaż stanowi próbę kompleksowego ujęcia kulis japońskiej przestępczości zorganizowanej i jej wpływu na sytuację gospodarczą w Japonii. *Człowiek yakuzy...* jest opowieścią z pogranicza reportażu i fikcji, stanowiącą jednocześnie biografię *bossa*, jak i mroczną opowieścią o półświatku japońskiej mafii, w której główny bohater prowadził nielegalne interesy, łamiąc prawo i zniesławiając dobre imię swojej rodziny.

Na treść reportażu *Człowiek yakuzy. Sekrety japońskiego półświatka* składa się kilkanaście rozdziałów, które wprowadzają czytelnika w rzeczywistość japońskich grup przestępczych. Właściwą treść reportażu poprzedzono fragmentem zatytułowanym *Od autora*, w którym amerykański dziennikarz wyjaśnił powody powstania reportażu („na podstawie biografii kilku bossów yakuzy”²⁷). Ponadto podziękował kilku osobom, których pomoc okazała się nieoceniona podczas powstawania tekstu obnażającego mroczne aspekty japońskiej mafii. Dziennikarz zwrócił uwagę na kwestię zachowania przez nich anonimowości w obawie przed utratą pozycji społecznej, pracy i życia, w związku z tym zmienił informacje biograficzne informatorów. Adelstein zamieścił dedykację poświęconą osobie prokuratora Toshirō Igariego walczącego o sprawiedliwość i byłemu *bossowi yakuzy* – Takahiko Inouemu, który po opuszczeniu *yakuzy* został buddyjskim duchownym. Ten fragment utworu został napisany przez Adelsteina 3 maja 2015 roku w Japonii, a więc trzy lata wcześniej niż publikacja w polskim tłumaczeniu.

²⁷ J. Adelstein, op. cit., s. 7.

W słowie wstępnym reportażu zostały zawarte wprowadzające informacje o faktach poprzedzających zawiązanie historii. Ta wyodrębniona część tekstu Adelsteina jest charakterystyczna dla utworów dramatycznych bądź narracyjnych, a więc dopuszczających fikcję literacką. Jej umieszczenie w reportażu pozwala czytelnikowi zapoznać się ze światem przedstawionym, sposobem postępowania bohaterów i ich motywacjami, które są bliżej nakreślone w dalszych fragmentach tekstu. Słowo wstępne stanowi także odwołanie do poprzedniej książki amerykańskiego dziennikarza. *Prolog* przedstawia bezpośrednio wydarzenia z lipca 2008 roku, kiedy Adelstein miał sposobność poznania bliżej swojego głównego bohatera (znał go przelotnie od kilku lat). W tej części dziennikarz skupił się na krótkim opisanu pertraktacji, podczas których gangster miał wyrazić chęć ochrony dziennikarza. Adelstein naraził się bowiem wpływowemu *yakuzie* Tadamasi Gotō, należącemu do Yamaguchi-gumi i blisko współpracującemu z innym gangsterem Saburō Takeshitą, który czerpał korzyści finansowe z nielegalnego obrotu pieniędzmi. Ponadto sam dziennikarz zaznaczył, że „[...] znalazł dowody na to, że wszedł on w układ ze służbami federalnymi USA, z czego czerpał osobiste korzyści, działając równocześnie na szkodę własnej organizacji”²⁸. Adelstein przywołał ten aspekt sprawy, podkreślając jednocześnie, że więcej informacji na temat tej sprawy czytelnik może pozyskać z poprzedniej pozycji *Zemsta yakuzy. Mroczne kulisy japońskiego półświatka*.

Historia jednostkowego bohatera, japońskiego gangstera Makoto Saigō, nazywanego również Saigō-sanem, stała się dla Adelsteina pretekstem do zarysowania w pozostałych rozdziałach szczegółowego, niemal fotograficznego ujęcia tradycyjnych grup przestępczych. Adelstein posłużył się przy tym specjalistycznym słownictwem, dzięki któremu

²⁸ Ibidem, s. 12.

odbiorca może poznać język umożliwiający mu oswojenie się z odmiennym społecznie, kulturowo i politycznie krajem azjatyckim. Autor uwzględnił także najważniejsze japońskie współczesne wydarzenia historyczne, w tym m.in. dokonany przez sektę religijną Aum Shinrikyō zamach w metrze tokijskim w 1995 roku i utworzenie pierwszego gabinetu premiera Shinzō Abe w 2006 roku, który piastował to stanowisko z przerwami do 2020 roku (Yoshihide Sugę wybrano na jego następcę).

Przedostatnią częścią *Człowieka yakuzy...* jest *Epilog* niezwiązany z właściwą treścią reportażu, będący również bezpośrednim odwołaniem do *Zemsty yakuzy...*, w której autor zamieścił rozmowę przeprowadzoną z Makoto Saigō. Mężczyzna wyjaśnił mu powód rozpoczęcia u niego pracy i wyrzucenia z organizacji *yakuzy*. Saigō-san zdecydował się popełnić samobójstwo. Jego decyzja była motywowana chęcią uwolnienia się nie tylko od długów, ale i zerwania kontaktu z japońskim półświatkiem, w którym nie chciał dalej wykorzystywać bezbronnych ludzi. Zdał sobie sprawę, że zostawiłby żonę i dzieci z długami i kosztownym pogrzebem, na który stać jedynie nielicznych Japończyków. Później uzmysłowił sobie, że *boss yakuzy*, któremu naraził się dziennikarz, mógłby go wyręczyć i zabić nie tylko Adelsteina, ale i jego samego. Ta informacja zaskoczyła amerykańskiego dziennikarza, który zrozumiał, w jak trudnej sytuacji znalazł się Saigō-san — „Tak naprawdę znalazłoby się parę rzeczy, o które chciałbym zapytać, ale wolałem niczego więcej się od niego nie dowiadywać”²⁹. Rozmowa z byłym członkiem *yakuzy* stała się dla niego impulsem do podzielenia się z czytelnikami informacjami o skali samobójstw w Japonii.

²⁹ J. Adelstein, op. cit., s. 304.

Od wielu lat Kraj Kwitnącej Wiśni boryka się z najwyższym wskaźnikiem samobójstw³⁰. Autor wskazał, że większość japońskich ubezpieczycieli zachęca swoich klientów do samobójstwa, ze względu na możliwość uzyskania wysokiego odszkodowania z powodu popełnionego czynu — „Powód jest bardzo prosty: tylko w 4% przypadków podejrzenia samobójstwa przeprowadza się autopsję”³¹. W *Rekinie z parku Yoyogi* Joanna Bator zwróciła uwagę na to, że „[...] najwięcej samobójstw ma miejsce pod koniec marca, gdy kończy się japoński rok fiskalny”³². Adelstein wspomniał o opublikowanej w 1993 roku książce *The Complete Manual of Suicide*, w której Wataru Tsurumi opisał szczegółowo i przeanalizował kilkanaście metod popełnienia samobójstwa, w tym m.in. przedawkowanie, skok z wysokości, kolizję samochodową, porażenie prądem, a nawet samospalenie. Książka zyskała ogromną popularność w Japonii, nie tylko ze względu na nieoceniający stosunek Tsurumiego do omawianych metod popełnienia samobójstwa, ale także z powodu przedstawienia związanych z nimi faktów. Zdaniem niektórych wydanie książki przyczyniło się w bezpośrednim stopniu do wybierania Aokigahary³³ na miejsce popełnianych samobójstw, ponieważ Tsurumi zasugerował w książce, że jest to idealne miejsce, aby zakończyć życie.

³⁰ W 2021 roku powołano Tetsushiego Sakamoto na ministra odpowiedzialnego za rozwiązywanie problemów samotności i izolacji w Japonii, co miało stanowić odpowiedź rządu na pandemię koronawirusa. W jej trakcie władze odnotowały bowiem znaczny wzrost liczby samobójstw, spowodowany m.in. utratą pracy i dystansem społecznym. Sakamoto miał rozpocząć współpracę z Ministerstwem Zdrowia, Pracy i Opieki Społecznej w celu przeciwdziałania samobójstwom i zapewnienia obywatelom opieki psychologicznej.

³¹ J. Adelstein, op. cit., s. 303.

³² J. Bator, *Rekin z parku Yoyogi*, Warszawa 2018, s. 24.

³³ Japoński kompleks leśny położony blisko góry Fuji-san (Fudzi). Aokigahara to drugie najczęściej wybierane miejsce, po moście GoldenGate w San Francisco, pod względem liczby popełnianych samobójstw. Las nazywany jest również Morzem Drzew bądź Lasem Samobójców, co wskazuje na jego złą sławę.

Reportaż zwieńczono *Postłowie*, w którym Adelstein zapisał informacje dotyczące zaznajomionego z nim wysoko postawionego członka *jakuzu*, który zarekomendował mu Saigō-sana na ochroniarza. „Podczas pracy nad tą książką musiałem porozmawiać z pewnym człowiekiem”³⁴ — zaznaczył na wstępie autor, kierując uwagę czytelnika na losy swoje i bohatera. *Postłowie* stanowi więc niejako zapis rozmowy dziennikarza z owym mężczyzną, który podzielił się swoimi spostrzeżeniami dotyczącymi kondycji współczesnej *jakuzu*. Bohater zauważył, że „Yakuza nie jest już taka jak dawniej, a zmiany na gorsze zachodzą w błyskawicznym tempie”, tym samym zasugerował, że Saigō jest zbyt uczciwy, aby kontynuować „karierę” w szeregach japońskiego gangu. Uwaga czytelnika została przekierowana na rozmówcę Adelsteina, który okazał się czytelną osobą, posiadającą wiedzę o zachodniej kulturze i tradycji. Wskazuje na to m.in. przywoływanie fragmentów z książki fantastycznonaukowej *Ilustrowany człowiek* amerykańskiego autora Raya Bradbury’ego, cytowanie wypowiedzi Johna Pierponta Morgana, amerykańskiego finansisty czy udzielanie wskazówek o grze Monopoly. Zaskoczony wiedzą swojego rozmówcy Adelstein zaznaczył: „[s]ądziłem, że dobrze go znam, a on nagle zbił mnie z pantafelów nawiązaniem do Raya Bradbury’ego”³⁵. Podczas rozmowy członek *jakuzu* podzielił się spostrzeżeniami dotyczącymi filmu *Forrest Gump*, który w Japonii zyskał tłumaczenie *Ichi-go Ichi-e* — „Interesujący film. Oglądałem go w samolocie i pomyślałem sobie, że życie jakuzu nie jest jak pudełko czekoladek”³⁶. Nie ulega jednak wątpliwości, że mimo zawartej znajomości, Adelstein obawiał się swojego rozmówcy, ponieważ zdecydował się poprosić o pomoc dla siebie niedosłownie, lecz w imieniu swojego

³⁴ J. Adelstein, op. cit., s. 305.

³⁵ Ibidem, s. 308.

³⁶ Ibidem, s. 309.

znajomego — „Wyjaśniłem mu, że pewien mój znajomy ma kłopoty. Obawiałem się, że może zrobić coś, przez co trafi do więzienia. A ktoś inny do szpitala albo na tamten świat”³⁷.

Członkowie *yakuzy* wbrew powszechnej opinii coraz częściej rezygnują z przestrzegania zasad i obowiązków wynikających z kodeksu honorowego. Autor reportażu zauważył, że „[y]akuza i jej gangi pod wieloma względami przypominali jednak przeciętną japońską firmę”, która kierowała swoją uwagę na odbieranie oszczędności życiowych przeciętnych obywateli. Przedstawiciele krajowych i zagranicznych instytucji zdecydowali się zerwać transakcje z *yakuzą*, zamrozić jej amerykańskie karty kredytowe i nie odnawiać umów na usługi telefonii komórkowej, co miało przyczynić się do znacznego osłabienia działalności grup przestępczych.

Na rynku czytelnicznym pojawiło się niewiele publikacji omawiających strukturę i organizację *yakuzy*. Większość z nich stanowi jedynie przykład fabularyzowanych opowieści o niebezpiecznych gangsterach, walczących o władzę, pieniądze i szacunek³⁸. W artykułach także znajdują się wzmianki o członkach *yakuzy*. Na uwagę czytelników zasługują zwłaszcza pozycje zagranicznych autorów, w tym m.in. *Mafia amerykańska. Encyklopedia* Carla Sifakisa (2007), będąca zbiorem najważniejszych informacji dotyczących biografii ponad 450 gangsterów, autobiografia *Księżyc yakuzy. Wyznania córki gangstera* Shoko Tendo (2009), w której przedstawiono historię córki jednego z bossów japońskiej mafii, *Yakuza Tattoo* Andreeasa Johanssona (2019), zapoznająca czytelników ze

³⁷ Ibidem, s. 311.

³⁸ Nietuzinkowym przykładem literatury o yakuzie jest seria mang *Yakuza w Far-tuszku. Kodeks Perfekcyjnego Pana Domu* Kōsuke Ōno, ukazująca się na polskim rynku czytelnicznym od 2020 roku. Mangaka postanowił przeformułować stereotypowy wizerunek niebezpiecznego członka *yakuzy* (zwanego „Nieśmiertelnym Tatsu”) i uczynić go „gosposiem domowym” na pełen etat.

sztuką japońskiego tatuażu czy *Życie mafii. Śmierć, pieniądze i miłość* Federico Varese (2019), prezentująca działalność zorganizowanych grup przestępczych z różnych części świata oraz książka *Yasuke. Afrykański samuraj w feudalnej Japonii* Thomasa Lockleya (2021), będąca historią Afrykanina, członka straży przybocznej Ody Nobunagi.

W Polsce najbardziej wyróżniającymi się pozycjami są *Mafia Państwowa* Wojciecha Sumlińskiego (2017), który skoncentrował się na opisanu ciemnej strony polityki, *Mafia na wybrzeżu. Krwawe zbrodnie, do których nie posunął się Masa* Krzysztofa Wójcika (2016), stanowiąca przykład reporterskiej relacji o działalności organizacji przestępczej z Wybrzeża, a także *Byłam dziewczyną mafii* Janusza Szostaka (2018), ukazująca mroczne kulisy polskich konkursów piękności i świata mody. Polscy dziennikarze skupiają się na opisanu rodzimych grup przestępczych. Opracowania dotyczące jakuzu w polskiej i światowej literaturze przedmiotu są nadal niewystarczające ze względu na niebezpieczny aspekt pracy dziennikarzy śledczych podczas pozyskiwania informacji o nielegalnych działaniach gangsterów. *Człowiek jakuzu...* Adelsteina stanowi więc ważne uzupełnienie literatury w tym zakresie, ponieważ o strukturze i funkcjonowaniu japońskiej mafii czytelnicy dowiadują się bezpośrednio dzięki historii jednego z jej członków.

Głównym bohaterem reportażu Jake'a Adelsteina został Mako-to Saigō, który opowiedział dziennikarzowi o mrocznych aspektach japońskiego półświatka. Mężczyzna, nazywany przez swoich pobratymców „Tsunami” bądź „Tajfunem”, związał się z grupami przestępczymi w młodym wieku. Był członkiem kapeli rockowej The Evil Path, kontrowersyjnej ze względu na pojawiające się w treści jej utworów przekazy krytykujące ówczesny aparat władzy. W latach 70. XX wieku Saigō dołączył do gangu motocyklowego BGLB (*Beautiful Girl Looking Back*), stając się w niedługim czasie jednym z przywódców drugiego

pokolenia. Przebiegłością i zaangażowaniem zyskał szacunek innych przestępców. Podczas jednego z wypadów gangu motocyklowego został zmuszony przez funkcjonariuszy policji do zaprzestania swojej nielegalnej działalności. Zdecydował się powrócić do muzyki, jednak niedługo potem Saigō zaprzepaścił szansę na karierę muzyczną, gdyż wziął udział w nielegalnym spotkaniu gangu. Dzięki znajomości z Takahiko Inoue – byłym *bossem* Inagawa-kai – zyskał przychylność znaczących przywódców ugrupowania i dołączył do gangu bez ceremonii przyjęcia w charakterze początkującego gangstera:

„Dokonywanie nominacji w tak swobodny, nieformalny sposób bynajmniej nie było normą w świecie *yakuzy*. Równoczesne mianowanie aspirującego członka gangu *jakużą* i *kumichō* było czymś niespotykanym”³⁹.

Jego przestępcze powiązania z japońskim półświatkiem umożliwiły mu już po upływie zaledwie kilku miesięcy założyć własną niezależną grupę prawicową, w której miał pod swoją pieczę kilkadziesiąt mężczyzn. Od momentu dołączenia do *yakuzy* przemoc, haracz za ochronę zwykłych obywateli, *kanpa*⁴⁰, porachunki gangsterskie i korzystanie z usług *soaplandów*⁴¹ stały się nieodzownymi elementami mafijnej

³⁹ Ibidem, s. 55.

⁴⁰ *Kanpa* to nielegalne kampanie prowadzone w celu zbierania funduszy na określony cel.

⁴¹ *Soaplandy* to prywatne, ekskluzywne łaźnie, w których zatrudnienie znajdują młode, piękne i inteligentne kobiety, myjące swoich klientów przy użyciu własnych ciał. Tego rodzaju usługi są bardzo kosztowne, gdyż ich pracownice są zazwyczaj wykwalifikowanymi masażystkami dysponującymi znaczną siłą fizyczną. Ogłoszenia o poszukiwaniu zatrudnienia w branży usług seksualnych pojawiają się w czasopismach dla kobiet, w których umieszcza się informację o wymaganych kompetencjach w formie odpowiedniej ilości gwiazdek przy wymaganych umiejętnościach.

codzienności głównego bohatera reportażu i stojących za nim zdeprawowanych gangsterów.

Człowiek yakuzy... to połączenie pamiętnika, biografii i reportażu, który ze względu na swoją strukturę i prowadzoną narrację nie może zostać całkowicie zaklasyfikowany do jednego z wymienionych gatunków. Zdaniem Kazimierza Wolnego-Zmorzyńskiego „[n]ajcenniejsze, najbardziej wartościowe i mające szansę na ciągłą aktualność są te reportaże, które przedstawiają fakty w sposób plastyczny”⁴². Badacz powołuje się m.in. na obrazowość, komunikatywność stylu, a także odtwarzanie świata przedstawionego poprzez język charakterystyczny dla utworów literackich. Ujęcie w definicji tego reportażu umożliwia spojrzenie na niego jak na twór niepoddający się łatwo kategoryzacji, mający luźną strukturę i nie w pełni przejrzyste wyznaczniki gatunkowe. *Człowiek yakuzy...* łączy w sobie reportaż fabularny skoncentrowany na szczegółowym, niemal chronologicznym ujęciu historii japońskiego gangstera w odniesieniu do rysu historycznego w Nipponie i reportaż problemowy, stanowiący próbę przybliżenia czytelnikowi skomplikowanego modelu organizacji mafii poprzez przeanalizowanie struktury japońskiej *yakuzy*. Przypisy pozwoliły dziennikarzowi odwołać się do różnych źródeł, rozszerzających i wyjaśniających poszczególne pojęcia i sytuacje opisane w tekście. Ponadto poszczególne części reportażu takie jak *Prolog*, *Epilog* i *Posłowie* świadczą o jego związkach z literaturą, co przemawia za tym, że reportaż Adelsteina można uznać za przykład tekstu z pogranicza publicystyki, literatury faktu i literatury pięknej.

W *Człowieku yakuzy...* Adelstein przyjął rolę uczestnika i naocznego świadka wydarzeń (o tym aspekcie świadczy przywołany wyżej opis *Prologu*), można jednak przyjąć, że w tej samej roli wystąpił również

⁴² K. Wolny-Zmorzyński, *Reportaż*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2000, s. 178.

Makato Saigō, którego historia została spisana przez dziennikarza (mężczyzna nakreślił swoją biografię, kładąc nacisk na aspekt gangsterski) i opowiedziana odbiorcom. Autentyczność reportażowi dodaje subiektywna odautorska interpretacja wybranych wydarzeń, które uzupełniono kontekstem społecznym, kulturalnym i politycznym oraz informacjami dotyczącymi poprawnej wymowy wyrazów opisujących strukturę japońskiej mafii. Z tego względu Adelstein wystąpił również w roli biernego słuchacza i rekonstruktora opowiadanych zdarzeń, którego wypowiedzi nie cechują się uwypuklonym charakterem emocjonalnym, są raczej dziennikarską próbą uporządkowania najważniejszych informacji o *yakuzie*. Adelstein ukrył się za swoim bohaterem, czyniąc jego narrację wyrazem swojego punktu widzenia. Dziennikarz, zbierając informację z różnych źródeł, połączył poszczególne fakty i na ich podstawie stworzył historię, której jednym z głównych celów jest przekazanie ważnej prawdy o niedostrzeganym elemencie japońskiej rzeczywistości — niebezpiecznym półświatku rozszerzającym wpływy na cały Nippon i inne państwa azjatyckie.

Bibliografia

- Adelstein J., *Człowiek yakuzy. Sekrety japońskiego półświatka*, Kraków 2018.
- Bator J., *Rekin z parku Yoyogi*, Warszawa 2018.
- Durys E., *Łabędzi śpiew tradycyjnego japońskiego kina gangsterskiego: Akta yakuzy Kinjiego Fukasaku*, „Media — Kultura — Komunikacja społeczna” 2016, nr 12, t. 2, s. 99–122.
- Hall J.W., *Japonia od czasów najdawniejszych do dzisiaj*, tłum. K. Czyżewska-Modajewicz, Warszawa 1979.
- Jaszuński G., *Japonia bez kimona*, Warszawa 1958.

- Mazurczyk A., *Taki bezpieczny kraj. Japonia w szoku po ataku nożownika*, „Polityka”, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/swiat/1794740,1,taki-bezpieczny-kraj-japonia-w-szoku-po-ataku-nozownika.read> (dostęp: 24.07.2020).
- Mroziewicz K., *Tajemnice jakuzi*, „Polityka”, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/swiat/1500391,1,tajemnice-jakuzi.read> (dostęp: 26.02.2021).
- Olbrycht P., *Problematyka przestępczości zorganizowanej – jej socjologiczne źródła i społeczne uwarunkowania*, „Zeszyty Naukowe Ruchu Studenckiego” 2016, nr 1, s. 17–26.
- Peliksze S., *Kultura przeszłości, państwo przyszłości – wpływy feudalnej Japonii na ukształtowanie się świadomości, mentalności i kultury pracy współczesnych Japończyków*, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej” 2014, z. 6, s. 169–177.
- Regel W., *Japonia w dwunastu odsłonach*, Rzeszów 2016.
- Varese F., *Życie mafii. Śmierć, pieniądze i miłość*, tłum. J. Szkudliński, Poznań 2019.
- Wolny-Zmorzyński K., *Reportaż*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2000.

Wpływ twórczości Zofii Lorentz na postrzeganie wychowania i pedagogiki

Polski i zagraniczny rynek wydawniczy oferuje szeroki wybór różnorodnych książek odnoszących się do kwestii związanych z wychowaniem i pedagogiką. Pozycje te, zarówno naukowe, jak i beletrystyczne czy poradnikowe znajdują odbiorców wśród studentów, młodych rodziców oraz osób zainteresowanych tą tematyką. Jednak żaden z bestsellerów, z którym miałam styczność, nie wywarł na mnie takiego wrażenia, jak dzieła Zofii Lorentz — polskiej autorki utworów literackich dla dzieci, młodzieży i dorosłych.

Ta interesująca kobieta urodziła się w 1896 roku. Doświadczyła zarówno I, jak i II wojny światowej, podczas której aktywnie angażowała się w obronę Warszawy jako sanitariuszka. Koleje życia sprawiły, że często podejmowane przez nią prace wiązały się z kulturą i literaturą. Zajmowała się nadzorem i organizacją przyzakładowych bibliotek, pracowała też jako kierownik literacki Teatru Arlekin w Łodzi. Jednocześnie prowadziła szeroko zakrojoną działalność społeczną, przez wiele lat pracowała m.in. jako ławnik w Sądzie dla Nieletnich oraz należała do Zespołu Opiekuńczego Domu Dziecka im. H. Sawickiej w Łodzi. Współpracowała również z Domem Poprawczym dla chłopców w Ignacowie.

W utworach skierowanych do dzieci Lorentz dotyka tematyki wojennej, jednak prezentuje ją w sposób dostosowany do ich wieku. Przedstawia wydarzenia oczami dzieci, co pozwala młodym czytelnikom je zrozumieć, przetworzyć i zachować, pojmując wagę czytanych słów. W późniejszych pracach, takich jak np. *Końce w wodę*, *Przed i po*, których w zamysle odbiorcą powinien być czytelnik starszy, oblicze wojny staje się bardziej druzgocące i przerażające. W utworach o tematyce okupacyjnej pojawiają się liczne echa wspomnień Lorentz, relacje zasłyszane oraz zbeletryzowane fakty historyczne. Autorka wspomina czas wojny jako moment próby. Trudy dnia codziennego mogły wówczas przerosnąć człowieka, jednak nadziei nikt nie był w stanie mu odebrać. Zawsze walczyło się o coś: o wolność, o swoje życie, o życie drugiego człowieka w szpitalu polowym, o oddech. Nostalgia, smutek i ból przeżytej wojny przeplatają się w jej zbiorach opowiadań z problemami młodzieży, które okazują się równie bolesne, trudne i pozostawiające blizny na duszy, co w przypadku dorosłych. Czytając te opowiadania, wyrabiałam na nowo moją opinię na temat wychowania i pedagogiki. W czasie powstania obie te dziedziny edukacji, przy ogromie traumatycznych wydarzeń, schodziły na dalszy plan, ale nic nie mogło sprawić, aby całkowicie straciły na znaczeniu w życiu społecznym.

Niezwykle trudno jest mi wybrać książkę z dorobku pisarki, która wywarła na mnie największe wrażenie. Czytając jej utwory, bliżej poznawałam bohaterów opowiadań, zapoznawałam się z ich problemami, które pomimo upływu lat nadal pozostały aktualne. Ich lektura skłaniała mnie za każdym razem do przemyśleń na temat dzieci, sposobów ich wychowywania czy też roli, jaką w tym wychowaniu odgrywa nauczyciel i pedagog. Przypadkowe spotkanie z twórczością pisarki, podczas jednej z wizyt w toruńskiej bibliotece uniwersyteckiej sprawiło, że mój pogląd na kwestię wychowania oraz pedagogiki zmienił się.

Dostrzegłam to, na co wcześniej trudno było zwrócić mi uwagę — każde z dzieci i podopiecznych potrzebuje indywidualnego podejścia. Nie ma jednej poprawnej i uniwersalnej drogi postępowania.

Szczególne miejsce w moim sercu zajmuje zbiór *Końce w wodę* — obok wspomnień z czasów okupacji znajdują się w nim opowiadania poruszające tematykę trudnej młodzieży. Młodzieńcze waśnie, rywalizacje i załamania przedstawia autorka z typową dla siebie wnikliwością, znajomością i koncentracją na problemach młodych członków społeczeństwa.

W opowiadaniu *Nie zauważyli* poznajemy historię chłopca z pozoru całkowicie normalnego. Nie spędza on jednak czasu z resztą rówieśników, obserwuje tylko ich zabawy z okna. Każda jego próba integracji z podwórkowymi towarzyszami jest negowana i potępiana przez rodziców. Brak zrozumienia, osamotnienie i rozżalenie popychają chłopca do poznania tajemnic dorosłych. Początkowa fascynacja, poczucie misji i ekscytacja ustępują miejsca niepewności. Niechciany oraz zapomniany chłopiec, nie oglądając się na swój dotychczasowy dom, odchodzi, by odnaleźć dla siebie lepsze miejsce. Stosunki między dorosłymi i dziećmi nie należą do najprostszych. Ich podstawę powinny tworzyć miłość, zaangażowanie i wsparcie. To właśnie dzieciństwo jest czasem, w którym dziecko kształtuje swoje postrzeganie świata i w dużej mierze to od nas zależy, jak ten świat mu przedstawimy.

Codziennie trudności młodzieży, poszukiwanie siebie i chęć przynależności do grupy za wszelką cenę obrazuje tekst *Płaszcz ortalionowy*. W opowiadaniu ukazano, do czego młody chłopak jest w stanie się posunąć, aby nie stracić szacunku grupy rówieśniczej, na którym tylko pozornie mu nie zależy. Zwykły zakład o zdobycie, w tamtych czasach drogiego i stanowiącego synonim luksusu, płaszcz ortalionowego stał się możliwością pokazania siły.

Zbiór opowiadań *Końce w wodę* dotyka bardzo istotnych, wręcz palących problemów dzieci, młodzieży oraz osób rozpoczynających samodzielne życie, których nie określimy jeszcze mianem dorosłych, ale nie nazwiemy już nastolatkami. Szczegółowa analiza zachowania bohaterów została przedstawiona zrozumiale, przystępnie oraz niezwykle przejmująco i emocjonalnie, co porusza czytelnika do głębi. Zofia Lorentz w sposób nieskrępowany i bez zawłości ukazuje źródła zmagań, napięć, nieporozumień, a także konfliktów między młodzieżą a dorosłymi. Problemy, które porusza w książce (1968) autorka pozostały wciąż aktualne i w większości przypadków nadal oczekują na rozwiązanie.

Czytając opowiadania, zawarte w utworze *Przed i po*, nietrudno odnieść wrażenie, że jest to książka przeznaczona dla czytelnika dojrzałego i świadomego. Opowiadania poruszają jednak tematykę ważną także dla czytelników młodszych. Traktują o sprawach dzieci i młodzieży z perspektywy osoby dorosłej. Autorka podejmuje kwestie związane z trudami dorastania, zwracając się do tych, którzy odpowiedzialni są za wychowanie i dalsze losy młodego pokolenia. *Bandzior – Opowiadanie okrutne* prezentuje przebieg rozmowy literatki z Józefem Walczakiem, nastolatkiem, którego postawiono przed sądem za chuligaństwo. Historia opowiadana przez chłopca jest niezwykle smutna i wstrząsająca. Porzucony przez rodziców i wychowywany przez babcię poznał smak poniżenia i samotności. Stosunek wiecznie pijanego i nieobecnego ojca do dorastającego syna pozostawił w nim nieodwracalne zmiany, które doprowadziły do przemocy między ojcem a synem. Rozmowa o swoim życiu jest dla niego trudna. Zdaje się nie oczekiwać od słuchaczki zrozumienia czy oceny postępowania. Pozostawiony sam sobie po śmierci babci nie spodziewa się już niczego.

Na działalność społeczną i twórczą pisarki składały się dwa główne nurty – patriotyczny oraz wychowawczy, który znajdował swe źródło

w ogromie miłości do dzieci i młodzieży. Można stwierdzić, że cechowała ją iście korczakowska pasja. Bogate i głębokie doświadczenie, prawda psychologiczna, a jednocześnie urzekająca prostota oraz artyzm w twórczości Zofii Lorentz poruszają, fascynują i skłaniają do zadumy nad wychowaniem i pedagogiką, ich znaczeniem kiedyś i dziś. Po przeczytaniu opowiadań Lorentz odnoszę wrażenie, że mimo rozwoju technologii i nauki jedno pozostało niezmiennie. W wychowaniu najważniejsza jest miłość, wsparcie i czas poświęcony na zbudowanie zdrowej relacji pełnej zaufania.

O ludowej fascynacji Marii Konopnickiej w pieśniach ze zbioru *Po rosie*

„Rozum kazał sięgnąć po zasady i programy; serce zaś zmusiło ją do śpiewu [...]”¹. Poetka drugiej połowy XIX wieku zapisała się w zbiorowej świadomości głównie jako autorka tekstów patriotycznych, realizujących poetykę pozytywistycznej ideologii oraz pisarka, której grupę odbiorczą stanowią dzieci i młodzież. Jest to jednak charakterystyka bardzo okrojona i umniejszająca, bowiem na twórczość Konopnickiej składa się znacznie więcej różnorodnych form i motywów. Zaskakujące może wydawać się to, że krytyka literacka przez długi okres traktowała sztukę i artyzmy poetki bardzo pobłażliwie, nie widząc w jej dorobku wartości estetycznych, zaś jej styl opisywano jako przeciętne². Zenon Klemensiewicz twierdził nawet, jakoby „oryginalnego udziału w rozwoju i wzbogacaniu polszczyzny literackiej poetka nie wzięła”³ i nie był w tym przekonaniu osamotniony. Można jednak spojrzeć się z kontrastującymi opiniami na temat twórczości artystycznej

¹ B. Leśmian, *Maria Konopnicka*, w: tegoż, *Szkice literackie*, red. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 273.

² T. Budrewicz, *Niektóre cechy stylu Konopnickiej*, w: *Maria Konopnicka — w siedemdziesięciopięciolecie zgonu*, red. J. Z. Białek, J. Jarowiecki, Kraków 1987, s. 13.

³ Z. Klemensiewicz, *Kilka spostrzeżeń językoznawcy o języku poezji Marii Konopnickiej*, „Prace Filologiczne”, t. 20, Warszawa 1970, s. 341.

Konopnickiej – niektórzy badacze wskazują na ewolucyjny charakter jej stylu poetyckiego, dostrzegając wartość samorozwoju i głębokich związków z prądami literacko-estetycznymi czasów, w których żyła⁴. Tak skrajne próby scharakteryzowania stylistycznego aspektu twórczości pisarki mogą wiązać się z przyjmowaniem różnych perspektyw odbioru jej dorobku. Niemniej nie ulega wątpliwości, że spuścizna literacka autorki świadczy o jej twórczej świadomości i umiejętności operowania słowem. Jedną z najbardziej osobliwych form, często pomijanych w dyskursach naukowych nad poezją doby realizmu są pieśni ludowe, na które składa się wiele cykliów. Ich szczególną wartość dostrzegł Bolesław Leśmian, który postrzegał Konopnicką jako „mistrzynię rytmizacji poetyckiej”⁵. Jej liryki ludowe charakteryzują się bowiem najbardziej nośną formą wypowiedzi nie tylko w aspekcie treści pieśni, lecz także w sposobie ich budowania, kształtowania podmiotu lirycznego, sytuacji, tła itp. Konopnicka nie poprzestaje na biernym parafrazowaniu składników dziedzictwa ludowej tradycji; odniesienia folklorystyczne są dla niej okazją do wykazania się oryginalnością i wyrażania często osobistych refleksji w formie pieśni ludowych⁶.

Po rosie to cykl czterech pieśni zawartych w zbiorze *Poezje. Seria Trzecia*, wydanych w 1887 roku przez Gebethner i Wolff, na który składają się: *A kiedy mi przyjdzie, Nie swatała, A kiedyż my doczekamy* oraz *Oj, nocko, nocko*. Utwory zostały ułożone gradacyjnie od najdłuższego do najkrótszego – ośmiowersowego – wiersza. Termin „pieśń” w ujęciu literaturoznawczym zawiera pewien typ zjawisk poetyckich, który

⁴ T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego; przekroje*, Wrocław 1984, s. 449.

⁵ Zob. B. Leśmian, *Rytm jako Światopogląd*, w: tegoż, op. cit. s. 66–68.

⁶ H. Markiewicz, *Pozytywizm*, Warszawa 1978, s. 290.

odnosi się do pierwotnej meliczności liryki⁷. Precyzyjne zdefiniowanie tego terminu nie jest jednak proste, gdyż autorzy słownikowych haseł, w zależności od okresu, na którym się skupiali, podają niejako wykluczające się teorie, niedające się połączyć w klarowną całość⁸. W twórczości Konopnickiej można zauważyć tendencję do zwielokrotniania motywów muzycznych wraz z każdą następną serią *Poezji*. Z uwagi na to, że symbolika pieśni i śpiewu jest dla autorki tak ważna, integruje ona istotę warstwy brzmieniowej kompozycji liryków, stosując umiejętnie dopracowane efekty eufoniczne, sylabotoniczność i powtórzenia refrenowe z odwołaniem do kultury ludowej⁹. To właśnie nawiązania do folkloru wydają się niezwykle interesującym aspektem twórczości poetki. Jej oryginalność uwidacznia się szczególnie w tym, że działając w pozornie konkretnych ramach konwencjonalności pieśni ludowych, wprowadza ona wiele modyfikacji, które pozwalają jej zachować „autorskie oblicze”¹⁰. Aspekt ten nie wysuwa się jednak na pierwszy plan, bowiem poetka w zbiorze *Po rosie* (jak i w większości utworów o charakterze pieśni) oddaje głos bohaterowi chłopskiemu. To on staje się podmiotem lirycznym, który wyraża głównie negatywne emocje, pełne tęsknoty, smutku, goryczy i rozpacz¹¹. Intymność tych doznań, tak zindywidualizowaną, można przenieść także na grunt bardziej uniwersalny — ówczesną sferę społeczności chłopskiej, która w koncepcjach pozytywistów zaczyna powoli stawać się „obiektem troski

⁷ M. Sokalska, *Poezja Marii Konopnickiej i pieśń*, w: *Czytanie Konopnickiej*, red. O. Płaszczewska, Kraków 2011, s. 58.

⁸ Por. A. Dobak, *Pieśń*, hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996, s. 465 oraz M. Piechota, *Pieśń*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 692.

⁹ M. Sokalska, op. cit., s. 59.

¹⁰ A. Śledziewski, *Konopnicka a folklor*, w: *Konopnicka wśród jej współczesnych. Szkice historycznoliterackie*, red. T. Achmatowicz, Warszawa 1976, s. 157.

¹¹ H. Markiewicz, op. cit., s. 291.

i zainteresowań w programach głoszących rozwój oświaty i gospodarcze podniesienie kraju”¹². Trudno jednak stwierdzić, w jakim stopniu Konopnicka próbowała realizować w pieśniach ów program.

Istotną rolę w poezji ludowej autorki odgrywa eksponowanie obrazu przestrzeni wiejskiej. Jej perspektywa patrzenia na naturę przywodzi raczej na myśl osobliwy związek romantyków z przyrodą niż nowoczesną wizję realistów, ukierunkowaną przede wszystkim na rozwój. Natura w cyklu *Po rosie* stanowi integralną część doświadczeń podmiotu lirycznego. Oddziałuje ona w różny, acz jednakowo intensywny sposób. Staje się niejako czymś więcej niż jedynie tłem do opisywanych sytuacji. Mogę pokusić się nawet o stwierdzenie, że autorka kreuje przestrzeń tak, że przybiera ona kształt swego rodzaju przewodnika podmiotu lirycznego, który jest całkowicie podporządkowany cykliczności zjawisk w przyrodzie i jej różnym przejawom; to od tego w dużej mierze zależą losy bohatera chłopskiego. Można powiedzieć, że tym sposobem „nocka”, „słonko”, „wiatr” czy „wiosenka” zyskują pełną autonomię, stając się typami „osobowości ludzkiej”. Kreowana przestrzeń to już nie tylko tło, tworzące konkretną atmosferę; natura przejawia się w lirykach jako pełna gama emocjonalności człowieka, która w tym przypadku ujawnia się głównie w uczuciowości nacechowanej negatywnie¹³. To właśnie poczucie smutku i tęsknoty najbardziej zajmuje Konopnicką. Bohaterom ludowym pozostaje jedynie czekać, aż „słonko” w końcu rozświecili mrok, z którego rozproszeniem odejdzie także wewnętrzne rozdarcie. Lamentacyjny charakter nader często

¹² W. Paprocka, *Kultura i tradycja ludowa w polskiej myśli humanistycznej XIX i XX wieku*, Wrocław 1986, s. 53.

¹³ Zob. M. Ostasz, *Kreacja przestrzeni wiejskiej w liryce dziecięcej Marii Konopnickiej*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis” 2003, z. 9, s. 226.

obecny jest w pieśniach ludowych¹⁴. Osobliwe wydaje się to, że wielokrotnie nie ujawnia się on w pierwszym momencie. Może to wynikać z tego, że forma, którą przybrała pieśń oraz specyfika słownictwa, pełna zdrobnień, wykrzyknień czy przewijających się refrenów w utworach nadaje im pozornie wesoły wydźwięk. Natura w lirykach Konopnickiej pełni także inną funkcję. Mianowicie w momencie, kiedy podmiot liryczny zmagają się z poczuciem osamotnienia i wewnętrznej pustki, może on liczyć na współistnienie z przyrodą, która będzie trwać bez względu na bieg wydarzeń. Owa świadomość integracji człowieka ze światem ożywionym choć w minimalnym stopniu może wpłynąć na wzmożenie nadziei na lepsze czasy; aspekt ten uwidacznia się najbardziej w drugiej pieśni *Nie swatała*:

[...] Ludzie mi cię nie raili,
 Ani do mnie miodem pili,
 Jeno ten miesiąc białawy,
 I te gwiazdy cię swatały...
 Nie chodziły tu sąsiady,
 Na namowy, na wywiady,
 Jeno cichość wieczorowa
 Niosła zkądciś miłe słowa,
 Nocka jeno w oknie stała,
 Chłodną rosą przypijała,
 Chłodną rosą mnie budziła¹⁵[...]

¹⁴ Zob. J. Magnuszewski, *Zagadka chłopskiego lamentu*, w: tenże, *Tropami folkloru i literatury*, Warszawa 1983, s. 130–144.

¹⁵ Wszystkie cytaty z cyklu *Po rosie* pochodzą z: M. Konopnicka, *Po rosie*, w: Wikiźródła, https://pl.wikisource.org/wiki/Poezye_Serya_trzecia/Po_rosie (dostęp: 15.01.2022).

Wieś w kontekście pieśni ludowych Konopnickiej przybiera znaczenie także na zupełnie innej płaszczyźnie. Badacze twórczości poetki doszli do zaskakującego odkrycia, które stanowi kolejne potwierdzenie jej mistrzowskiego operowania słowem. XX-wieczni folklorysty wykazali bowiem, że wiele jej wierszy funkcjonuje w świadomości wiejskiej jako anonimowe pieśni ludowe¹⁶. Zostały one włączone do dziedzictwa kultury folkloru, całkowicie asymilując się z dorobkiem, który był tworzony przez bliżej nieokreślony „lud”. Zjawisko to wydaje się ciekawe szczególnie dlatego, że w procesie rozprzestrzeniania się pieśni ludowych znaczną rolę odgrywa właśnie ten pozorny brak autorstwa; można wówczas mówić o tym, że pieśń jednego staje się pieśnią wszystkich. O dociekaniu pochodzenia pieśni wiejskich pisał m.in. Giuseppe Pitrè, wysnuwając wniosek dość kontrastujący z kontekstem włączenia liryków Konopnickiej do kultury folkloru:

Panuje powszechne przekonanie, że pieśni ludowe zawdzięczają swe powstanie temu czy innemu wiejskiemu poecie, jakich nie brak w wioskach, ale nie zachowuje się ani imię twórcy, ani czas, miejsce i przyczyna powstania pieśni. Ta nasza nieświadomość, która wydaje się niedostatkiem, jest prawdziwą przyczyną, dla której pieśń staje się ludową. Gdyby lud znał imię autora pieśni, być może nie przyswoiłby sobie tej pieśni, zwłaszcza jeśliby autor był człowiekiem wykształconym¹⁷.

Nie da się analizować poezji ludowej Konopnickiej bez poświęcenia większej uwagi roli rytmizacji. Leśmian — jako nieliczny wśród badaczy zajmujących się liryką autorki — pochyła się nad problemem rytmu, twierdząc nawet, że jego ranga przewyższa znacznie istotę

¹⁶ A. Śledziewski, op. cit., s. 159, s. 225.

¹⁷ G. Cocchiara, *Dzieje folklorystyki w Europie*, tłum. W. Jekiel, Warszawa 1971, s. 388–389.

prezentowanych treści. Według niego, dzięki uwzględnianiu rytmu w poezji:

[słowa] tracą określoną i abstrakcyjną ograniczoność swej treści, wymykając się ścisłym, raz na zawsze ustalonym prawom logiki i gramatyki, zdobywając na nowo pierwotną swobodę swych nieustannych przemian twórczych i pierwotną zdolność ciągłego dostosowywania się do nieokreślonej i niepochwytniej treści wabiącego je ku sobie istnienia¹⁸.

Sławiński natomiast wyjaśnia dalej, że „słowo jest zwrócone ku światu schematów. Rytm — ku światu pierwotnemu. Poezja jest terenem starcia tych dwóch nastawień”¹⁹. Niewątpliwie może zastanawiać, dlaczego Leśmian w tak dużym stopniu cenił sobie poezję Konopnickiej, że uznał ją za wzorzec dla własnej twórczości. Magnone w artykule *Kristeva — Leśmian — Konopnicka* wyraził także zaskoczenie tym, że w badaniach porównawczych między utworami tychże autorów to właśnie pozytywna pisarka pojawia się w kontekście negatywnym, uwydatniając różnice między nimi²⁰. Niemniej wartość rytmu w pieśniach ludowych zdaje się pierwszorzędna. Już semantyka słowa „rytm” przywodzi na myśl coś pierwotnego, jak odgłos bicia serca, pulsujące tętno czy jednostajne oddychanie. Skojarzenia te tworzą wyobrażenie przestrzeni bezpiecznej, najnaturalniejszej i w pełni ludzkiej. Pieśni ludowe Konopnickiej wyróżniają się na tle innych gatunków przede wszystkim tym, że poetka posługuje się w nich rytmem trocheicznym — najpierwotniejszym z wszystkich rytmów — nie zaś jambami, które służyły jej

¹⁸ B. Leśmian, op. cit., s. 66.

¹⁹ J. Sławiński, rec.: *B. Leśmian, Szkice literackie*, „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 1, s. 227.

²⁰ L. Magnone, *Kristeva — Leśmian — Konopnicka*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 4, s. 10.

do kształtowania bardziej wysublimowanych form²¹. Meliczność poezji ludowej, na którą składają się m.in. sylabotoniczność, brak przerzutni i tonizmu, powtórzenia czy stroficzność²² niejako determinuje nas do tego, by nie odseparowywać tych pieśni od muzyki, gdyż bez niej utwór może wydawać się zupełnie arytmiczny. Realizacja pieśni śpiewanych, w których możliwe jest podejmowanie takich modyfikacji, jak chociażby transakcentacje, umożliwia wyeksponowanie regularności form i ujawnienie właściwego rytmu, co wiąże się z pełniejszym zrozumieniem tekstów²³. Przykładem ze zbioru *Po rosie* do zobrazowania tego zjawiska może być utwór *A kiedy mi przyjdzie*, który w najwyraźniejszy sposób realizuje wszystkie aspekty meliczności poezji ludowej:

[...] A kiedy mi przyjdzie zagrać
 Na cudzym progu
 — Da dana!
 Na cudzym progu,
 Wykręcę ja fujareczkę
 W tym ostrym głogu,
 — Da dana!
 W tym ostrym głogu!
 Będziesz śpiewać mi przy sercu
 Gorzkiemi łzami,
 Aż polecą głos żałosny
 Temi łanami...
 Chodzi krzywda popod lasem,
 Po jarach chodzi,
 Nikt nie zgadnie co za czasem
 Złe ziarno zrodzi... [...]

²¹ Ibidem, s. 20–21.

²² Zob. M. Dłuska, *Wiersz meliczny — wiersz ludowy*, „Pamiętnik Literacki” 1954, z. 2, s. 475–490.

²³ L. Magnone, op. cit., s. 11.

Może zastanawiać to, dlaczego Konopnicka w tak dużym stopniu odnajdywała wspólną płaszczyznę emocjonalną właśnie z wrażliwością chłopską. Jej umiłowanie ludu znacznie wykraczało poza twórczą stylizację w pieśniach czy próby ukazania niedoli najniższych warstw społecznych z perspektywy bardziej uprzywilejowanej pozycji. Poetka niejako wnikała w duszę prostego ludu, przyjmując jego punkt widzenia świata. Wyjątkowość poetyki ludowej w utworach Konopnickiej Iwanowska opisuje następująco:

Takich pieśni, które niemal o muzykę proszą, takich rytmów, w których czuć zacięcie oberka i polot mazura, odgłosy fujarki i szумы lasu pod wieczór i podstępne namowy czarnej wody z torfowiska, ciągnącej do siebie na wieczne zatracenie — i na spokój wieczny, trudno szukać nawet u poetów, którzy sami z ludu wyszli i ciałem, i krwią stoją mu bliżej²⁴.

Teza Iwanowskiej (?) trafnie oddaje wrażenia, które towarzyszą czytelnikowi ludowych liryków pisarki. Nagromadzenie epitetów eksponujących wiejską aurę oraz oddziałujących na zmysły opisów dźwięków i obrazów nie brakuje w żadnej z pieśni, co jeszcze bardziej scala i zamyka cykl w konkretnych, spójnych ramach. Liryki zapewniają całe spektrum doznań sensorycznych, które pomagają w głębszym zrozumieniu poezji. Nie ulega wątpliwości, że stylizacja ludowa stanowiła dla Konopnickiej sferę bardzo intymnej ekspresji. To właśnie w trocheicznym rytmie powstawały jedne z jej najbardziej osobistych wierszy — taką formę przybiera chociażby utwór napisany po śmierci syna poetki, w którym Konopnicka stosuje technikę powtarzających się refrenowych przyspiewek²⁵. Trafność i adekwatność sformuło-

²⁴ M. Iwanowska, *Poezja ludowa w twórczości Marii Konopnickiej*, „Bluszcz” 1891, z. 21, s. 218.

²⁵ L. Magnone, op. cit., s. 14.

wania „stylizacji ludowej” w kontekście twórczości pisarki — według niektórych historyków literatury²⁶ — należą zatem do kwestii spornej. Trudno bowiem stwierdzić, gdzie leży granica między liryką stylizowaną a tą intymną, gdyż różnice między nimi w pieśniach się zacierają²⁷. Nie ulega jednak wątpliwości, odwołując się do wcześniejszych rozważań, że pewną formę stylizacji poetka z pewnością realizowała — biorąc pod uwagę takie aspekty, jak: rola rytmizacji, powtórzenia refrenowe, gwarowość języka czy kreacja przestrzeni i podmiotu lirycznego. Ciekawą refleksję wysnuwa także Magnone, zwracający uwagę na relację formy pieśni z kobiecością:

Jedynie w lirykach ludowych Konopnicka odnajduje zapomniany głos matczyny z jego naturalną, trocheiczną rytmiką. Po wielekroć powtarzając, iż język poetycki Konopnickiej to język natury i ludu, krytycy dotychczas wahali się przed skonstatowaniem, że taki język można określić lapidarniej — jako język kobiecy²⁸.

Twierdzenie Magnone wydaje się szczególnie istotne w kontekście analizowania liryków ludowych poetki. W zhierarchizowanej kulturze wiejskiej, w której binarność płciowa determinuje określone role w społeczności, to właśnie kobiety spełniają najwięcej „duchowych” funkcji — one wdrażają dzieci w życie religijne, one dbają o zapewnienie określonej atmosfery domowej i to one tworzą grupy, które realizują wspólnotowe śpiewy czy modlitwy przy kapliczkach przydrożnych. Owa perspektywa pozwala zatem utwierdzić się w przekonaniu, że ludowe pieśni Konopnickiej są najpierwotniejszą formą wyrazu w twórczości lirycznej poetki.

²⁶ Ibidem.

²⁷ M. Dłuska, *O poezji Konopnickiej*, „Ruch Literacki” 1963, z. 1, s. 11.

²⁸ L. Magnone, op. cit., s. 22.

Autorka cyklu *Po rosie*, czerpiąc inspiracje z kultury ludowej, tworzy intrygujące pieśni, które swoją osobliwością wyróżniają się na tle dorobku pisarki. Odnosząc się do skarbu tradycji folkloru, wprowadza ona własne modyfikacje, które nadają jej dziełom oryginalny wydźwięk. Poetka nierzadko obnaża swoje autorskie oblicze w głębokich refleksjach, które skupiają się w dużej mierze na poczuciu tęsknoty i osamotnienia; oddaje jednocześnie głos bohaterowi chłopskiemu, eksponując własną wrażliwość i zdolność do zmiany perspektywy spoglądania na rzeczywistość. Pieśni ujawniają także sztukę Konopnickiej w kontekście realizowania rytmu w poezji melicznej, co powoduje, że odczytywanie jej liryków w oderwaniu od muzyki nie jest możliwe.

Bibliografia

- Budrewicz T., *Niektóre cechy stylu Konopnickiej*, w: *Maria Konopnicka — w siedemdziesięciopięciolatecie zgonu*, red. J. Z. Białek, J. Jarowiecki, Kraków 1987, s. 13—35.
- Cocchiara G., *Dzieje folklorystyki w Europie*, tłum. W. Jekiel, Warszawa 1971.
- Dłuska M., *O poezji Konopnickiej*, „Ruch Literacki” 1963, s. 6—21.
- Taż, *Wiersz meliczny — wiersz ludowy*, „Pamiętnik Literacki” 1954, s. 473—502.
- Dobak A., *Pieśń*, hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996.
- Iwanowska M., *Poezja ludowa w twórczości Marii Konopnickiej*, „Bluszcz” 1891, nr 21.
- Klemensiewicz Z., *Kilka spostrzeżeń językoznawcy o języku poezji Marii Konopnickiej*, „Prace Filologiczne”, t. 20, Warszawa 1970, s. 337—341.
- Leśmian B., *Szkice literackie*, red. J. Trznadel, Warszawa 1959.
- Magnone L., *Kristeva — Leśmian — Konopnicka*, „Pamiętnik Literacki” 2008, s. 7—22.
- Magnuszewski J., *Zagadka chłopskiego lamentu*, w: tenże, *Tropami folkloru i literatury*, Warszawa 1983.

Markiewicz H., *Pozytywizm*, Warszawa 1978.

Ostasz M., *Kreacja przestrzeni wiejskiej w liryce dziecięcej Marii Konopnickiej*, „*Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis*” 2003, s. 225–240.

Paprocka W., *Kultura i tradycja ludowa w polskiej myśli humanistycznej XIX i XX wieku*, Wrocław 1986.

Piechota M., *Pieśń*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991.

Skubalanka T., *Historyczna stylistyka języka polskiego; przekroje*, Wrocław 1984.

Sławiński J., rec.: *B. Leśmian, Szkice literackie*, „*Pamiętnik Literacki*” 1961, s. 218–231.

Sokalska M., *Poezja Marii Konopnickiej i pieśń*, w: *Czytanie Konopnickiej*, red. O. Płaszczewska, Kraków 2011.

Śledziewski A., *Konopnicka a folklor*, w: *Konopnicka wśród jej współczesnych. Szkice historycznoliterackie*, red. T. Achmatowicz, Warszawa 1976.

Nowe wiersze sławnych poetów Grzegorza Uzdańskiego

Tom poezji Grzegorza Uzdańskiego wydany w 2021 roku intryguje już samym tytułem. Najpierw wzrok przyciąga różowa oprawa wykonana ze sztywnego kartonu, przypominająca szkatułkę lub pudełeczko. Na okładce pojawiają się m.in. Mikołaj Rej, Wisława Szymborska i Czesław Miłosz. Ale przecież to nie stanowi aż tak wielkiego zaskoczenia. Ot kolejny z wielu tomów poezji z wybitnymi literatami na okładce. Pierwsze wrażenie jest jednak mylne. Nie trzeba się długo przyglądać, aby spostrzec kilka niepasujących szczegółów. Dlaczego znajduje się tam laptop z logo Apple'a albo telewizor rodem z PRL-u, na którym widnieje charakterystyczne czerwone „N” Netflix’a? I co robi tam Szymborska ze smartfonem w dłoni?! Wszystko jasno wskazuje, że nie będzie to kolejny przewidywalny tom poezji...

Nowe wiersze sławnych poetów to zbiór pastiszy, którego autor podjął się dość wymagającego wyzwania. Napisanie pastiszu nie należy do łatwych zadań. Każdy z pisarzy, których wiersze Uzdański starał się „podrobić”, posługuje się indywidualnym stylem i podejmuje unikalne tematy. Zgodnie z założeniami pastiszu świadomie spreparował manierę stylistyczne konkretnych autorów i ich dzieł, wysunął na pierwszy plan cechy znamienne dla ich sposobu wypowiedzania się. Na tym jednak nie poprzestał. Podszywając się pod poetów, wziął do ręki ich pióra

i opisał współczesne problemy, a także codzienność XXI wieku, która w konkretnym ujęciu stylistycznym nabrała nowego znaczenia. Wpisy na Instagramie, posty na Facebooku, shopping influencerzy, seriale czy pandemia, wszystko, czego nie mogli doświadczyć dawni wielcy poeci (lecz niektórzy „podrabiani” autorzy to także pisarze współcześni), zostało przez Uzdańskiego wystylizowane tak, że możemy poznać ich prawdopodobny punkt widzenia.

Dzięki staranności w doborze środków stylistycznych oraz znajomości znamiennych cech twórczości pisarzy powstało kilkadziesiąt pastiszy, przypominających oryginalne wiersze poetów polskich i zagranicznych. Pojawiła się Szymborska, która deliberuje nad zmianą statusu na Facebooku. Tadeusz Różewicz rozkłada na części pierwsze modowe upodobania szafiarek, odkrywając, co kryje się pod ich ubraniami. Jacek Kaczmarski opisuje serialowe przygody jednego z bohaterów *Gry o tron* – Tyriona Lannistera. Jan Lechoń przygląda się zmęczonemu młodemu czarodziejowi – Harry’emu Potterowi. Ignacy Krasicki prowadzi rozważania nad wartością prawdy w opisach na Tinderze.

Na szczególną uwagę zasługuje wiersz „współczesnego” Mickiewicza, *Dzień kobiet*, w którym autor snuje refleksje na temat wielkiej krzywdy wyrządzonej kobietom przez jeden (uchodzący za najbardziej znany) z jego utworów. Ma on na myśli *IV część Dziadów* i słynny monolog Gustawa, w którym bohater zwraca się do przedstawicielek płci pięknej:

Kobieto! puchu marny! ty wietrzna istoto!
Postaci twojej zazdrozczą anieli:
A duszę gorszą masz, gorszą niżeli!...¹

¹ A. Mickiewicz, *Dziady* cz. IV, w: *Poezye Adama Mickiewicza*, t. 4, Mikołów 1898, s. 82.

Skrzydlate słowa, którymi stała się wypowiedź Gustawa, utrwaliły wizerunek kobiet, jako „wietrznych istot”. W XIX wieku określenie to oznaczało kobiety niestałe w uczuciach, którym nie można zaufać. Zmiana perspektywy i punktu widzenia, a także okoliczności (czas leczy rany nawet tak głębokie, jak odrzucenie przez Marylę Wereszczakównę) pozwoliły pierwszemu z wieszczów narodowych na rozważania nad prawdziwym wizerunkiem przedstawicielek płci pięknej. Już wcześniej dawał wyraz zmiany swojego stanowiska m.in. w takich utworach, jak: *Grażyna*, *Śmierć Pułkownika* czy też w postulatach zawartych w *Składzie Zasad*. Współczesny Mickiewicz był także świadkiem odwagi i nieustępliwości kobiet dumnie walczących o swoje prawa w trakcie czarnych marszy, czyli protestów w obronie samostanowienia w kwestiach zdrowia oraz życia. Jego żal i rozgoryczenie odeszły wówczas w niepamięć, pozostały natomiast smutek i zawstydzenie swoją wcześniejszą postawą oraz tym, że te kilka słów na dobre zadomowiło się we współczesnej przestrzeni literacko-społecznej. Kobiety nie jawią się już jako „marny puch”, lecz jako pełne zaciętości i ducha walki wojowniczkki, które potrafią się zjednoczyć i walczyć o swoje prawa. Kobiety uczestniczą dziś w życiu politycznym oraz społecznym naszego kraju na równi z mężczyznami. Sam tytuł utworu oznajmia tę zmianę, zwraca uwagę, że wreszcie nastał *Dzień Kobiet*.

To niezwykle połączenie, ciekawy pomysł, „wejście w buty” kogoś innego sprawia, że utwory Uzdzińskiego czyta się naprawdę dobrze. Jego koncepcja jest zachętą dla osób, które niekoniecznie czują się swobodnie w poezji odnoszącej się do wielkich uczuć, spraw narodowych czy rozważań egzystencjalno-filozoficznych. Lekkość, subtelnosc i żartobliwość wysuwają się w poezji Uzdzińskiego na pierwszy plan, choć i tutaj można znaleźć utwory o wielu płaszczyznach interpretacyjnych.

„Wszystko będzie dobrze. Musi być”, czyli parę zdań o pewnej oddolnej inicjatywie. Krótka historia powstania Teatru Studenckiego UMK Antrakt

Ostatnie dwa lata były czasem bezsprzecznie trudnym dla społeczności studenckiej. Niektórzy spośród nas niemalże nie mieli okazji odczuć, jakie możliwości stawia przed nami życie akademickie, poznając je jedynie przez pryzmat nauki online. Życie zamarło, nie odbywały się juwenalia, festiwale kulturalne, słamy poetyckie, a koła naukowe funkcjonowały jedynie na papierze corocznych sprawozdań. Jednak z nastaniem nowego roku, na horyzoncie zaczęła jawić się perspektywa powrotu do normalności. Moment ten, poza rzeczą jasną wielką radością, budził w wielu osobach pytanie: Czy studenci po epidemii COVID-19 będą wciąż społecznością aktywną, czy czas izolacji nie wpłynie na postrzeganie studiów jako okresu niemalże szkolnego? To pytanie zadawaliśmy sobie także my, wyczekując szans i atrakcji, które ubogacą naszą codzienność. W pewnym momencie jednak odważyliśmy się wyjść z pewną inicjatywą...

Na toruńskim Uniwersytecie Mikołaja Kopernika odbywają się międzywydziałowe stałe i cykliczne wydarzenia oraz są podejmowane inicjatywy kulturalne. Zaliczyć do nich możemy m.in., organizowane

przez Justynę Kłosińską-Krikel, „Slamy w Od Nowie”. Dodatkowo stosunkowo prężnie działa Radio UMK „Sfera”, czy też telewizja uniwersytecka, a takie wydarzenia, jak Pojedynki Kapel dają możliwość wykazania się studiującym na naszej Uczelni, zarówno amatorskim, jak i profesjonalnym, muzykom. Brak jednak było w ostatnich latach inicjatywy, która zrzeszałaby młodych pasjonatów teatru i gry aktorskiej. Mamy na naszym Uniwersytecie prężnie działające Studenckie Koło Teatrolologiczne, jednak nie poświęcało się ono w ostatnich latach realizacji autorskich działań scenicznych. W przeszłości na Wydziale Humanistycznym funkcjonował Teatr Perpetuum Mobile, który wystawił dziesięć sztuk i gościł na scenach kilku festiwali teatralnych – osiągnięcia te, szczególnie z perspektywy czytelnika poszukującego inspiracji, nawet dziś budzą podziw. Teatr ten zakończył swoją działalność w początkach drugiej dekady XXI wieku. Nieco trudniej dziś natknąć się na informacje na temat innych estrad studenckich, do których zaliczyć możemy Teatr Wróbli czy Teatr Tempestatas. W ostatnim pięcioleciu jedyną tego typu organizacją studencką był, działający przy Katedrze Filologii Angielskiej do czasu wybuchu pandemii, Teatr The Spinning Globe. Na przełomie 2021 i 2022 roku utalentowany i chętny do działania w zakresie teatru student UMK miał do wyboru jedynie trzy inicjatywy, do których mógłby dołączyć: organizowany wokół Teatru im. Willama Horzycy Młody Teatr oraz działające przy toruńskim Młodzieżowym Domu Kultury teatry R.Bezmienni oraz P.I.G. z.o.o. Brak jednak było grupy teatralnej nakierowanej w stu procentach na grono studenckie.

W takiej właśnie rzeczywistości, w marcu br. autorzy niniejszego artykułu stwierdzili, że wyjątkową przygodą mogłaby okazać się próba wypełnienia tej niszy. Pomysł kiełkował już w naszych głowach od grudnia zeszłego roku, gdy razem uznaliśmy *Tajemną Historię* Donny

Tartt za książkę godną wystawienia na deskach teatru („Szkoda, że nikt nigdy nie próbował tego wystawić...”), następnie przymierzając się i sondując możliwości nagrania jej w formie słuchowiska. Z czasem jednak, pod wpływem dostrzeżenia potencjału artystycznego w społeczności zrzeszonej wokół „Slamu w Od Nowie”, chęć działania narastała...

14 marca 2022 roku, godzina 13:38:

- Idę o zakład, że gdyby porozklejać plakaty o przesłuchaniu do sztuki XYZ, organizowanej przez niezależny, amatorski i alternatywny, a co najważniejsze jeszcze nie istniejący teatr studencki, to by była większa szansa na zrobienie czegoś fajnego, niż przez kółka xd
- Pewnie tak. O Boże. Zróbmy to.

Następnie, o 15:28 istniał już wstępny projekt plakatu promującego przesłuchania do sztuki pt. *Tajemna Historia...* (ryc. 1).

Napisanie sztuki inspirowanej powieścią Donny Tartt było wyborem oczywistym — nie dość, że była to książka doskonale nam znana, to uznaliśmy także że wzięcie na warsztat powieści będzie dobrym ruchem na start, wyjściem bezpiecznym. Brak konieczności układania głównej linii akcji, zapożyczanie dialogów... Czynniki te, wraz z naszą gigantyczną chęcią pracy nad materiałem, sprawiły, że pierwsza wersja scenariusza powstała w przeciągu dwóch tygodni, trafiając niedługo później do recenzji. Zarówno opinie profesjonalistów (dziękujemy za pomoc dr Marzennie Wiśniewskiej i dr Agnieszce Markuszewskiej), jak i naszych bliskich, pozwoliły nam lepiej pokierować akcją, ale przede wszystkim utwierdziły nas w przekonaniu, że nie warto poprzestawać na napisaniu scenariusza — wg. wszelkich opinii należało tę sztukę wystawić. W pierwszych dniach kwietnia zaktualizowany plakat-nekrolog znalazł się na facebookowym wydarzeniu promującym castingi do pierwszego spektaklu formującego się teatru. Przesłuchania rozbite

zostały na dwie tury – 12 i 20 kwietnia. Ostatecznie przybyły czterdzieści dwie osoby (pierwsza tura – dziesięć osób, druga tura – trzydzieści dwie osoby), z których wyselekcjonowano dwunastu aktorów mających stworzyć pierwszy skład Teatru Studenckiego. Należy wspomnieć, że poziom umiejętności zaprezentowanych w trakcie trzyminutowych monologów przez większość kandydatów był bardzo wysoki i wyrównany, więc często o wyborze danej osoby decydowały nie tylko zdolności, lecz także dyspozycyjność, plany na przyszłość i umiejętności pozasceniczne. Tak starannie wyselekcjonowany skład spotkał się 24 kwietnia w toruńskiej Wejściówce, gdzie po raz pierwszy odczytano z podziałem na rolę treść sztuki, a także umówiono się na termin pierwszej próby.

Dzięki uprzejmości Wydziału Humanistycznego UMK otrzymaliśmy „dom” – salę 22 w piwnicach Collegium Maius. Tam też, w okresie od 4 maja do 6 czerwca, przeprowadziliśmy dziesięć prób do spektaklu. Nie oznacza to jednak, że ograniczyliśmy się jedynie do tej lokalizacji. Przy odpowiednich warunkach odbyliśmy próbę w plenerze, a także skorzystaliśmy raz z pomieszczeń Instytutu Archeologii. Okres prób był dla nas czasem w równej mierze ekscytującym, jak i ciężkim, ale – mimo wszystkich wzlotów i upadków – nigdy nie straciliśmy wiary w powodzenie naszego przedsięwzięcia.

Znacznie większym problemem okazało się jednak znalezienie odpowiedniej lokalizacji do wystawienia sztuki. Była to pierwsza znacząca przeszkoda logistyczna, z jaką przyszło nam się zmierzyć. Ostatecznie, po wielu perturbacjach i zmianach decyzji w ostatnim momencie, skorzystaliśmy z możliwości oferowanych nam przez Akademickie Centrum Kultury i Sztuki „Od Nowa”. Spektakl zdecydowaliśmy się wystawić na tamtejszej Nowej Scenie, estradzie kojarzącej się przede wszystkim z Kinem Niebieski Kocyk. W efekcie spotkań z dyrektorem

Maurycym Męczekalskim ustaliliśmy ostateczny termin premiery na 10 czerwca 2022 roku, a także pierwszy raz posłużyliśmy się przyjętą wcześniej nazwą. Ta, zaczerpnięta z nomenklatury teatralnej, a zaproponowana przez jednego z aktorów (Wiktora Szymańskiego), brzmi: Antrakt. Mając potwierdzoną datę i miejsce premiery rozpoczęliśmy działania mające na celu promocję naszego debiutu.

Teatr tworzą ludzie – brzmi to jak banalny slogan. Działając jednak w gronie dwóch osób odpowiadających za reżyserię/organizację oraz dwunastu aktorów, nie byłoby możliwe stworzenie tak pełnego dzieła. Szybko swoją rolę w kreowaniu całego wydarzenia rozszerzyła Ola Matuszewska. Jej doświadczenie sceniczne i wyjątkowe spojrzenie na grę aktorską sprawiło, że już po pierwszych próbach stała się pełnoprawną reżyserką. Doskonale rozumiała scenariusz, a także posiadała niebywałą zdolność kierowania poczynaniami jednostek na scenie, co sprawiło, że w przeciągu krótkiego okresu możliwe stało się przygotowanie aktorów do odgrywania swoich ról w sposób należyty. Swoją doskonałą cegiełkę do zorganizowania sztuki dorzucił, wcielając się – podobnie jak wymieniona wyżej Ola – w rolę funkcjonariusza FBI, Bartosz Myśliński. Dysponując znacznym talentem muzycznym, skomponował on, składający się z ośmiu utworów, soundtrack do przedstawienia. Realizacja nagrań nie odbyłaby się bez wsparcia z zewnątrz – w tej kwestii pomocną dłoń podał nam Eryk Trzciniński, perkusista toruńskiego zespołu Nur't. I to właśnie od Eryka zacząć można wyliczanie osób nienależących do grona aktorskiego, które mimo to w znacznym stopniu zaangażowały się w wystawienie spektaklu w jego ostatecznej formie.

Następną bardzo istotną dla naszego teatru osobą jest Natalia Browarczyk. Bez niej nie udałooby nam się zrealizować jednej z najważniejszych scen spektaklu, czyli Bachanaliów. Wymyślona przez nią

choreografia idealnie komponowała się z przygotowanym przez wyżej wymienionych muzyków utworem i odzwierciedlała stan emocjonalny bohaterów. Z racji tego, jak mało czasu mieliśmy między pierwszą próbą a datą premiery, wszystko musiało dziać się na najwyższych obrotach. Szczególnie dotyczyło to prób tańca, które rozpoczęły się zaledwie dwa tygodnie przed 10 czerwca. Sprawilo to, że troje z naszych aktorów brało udział nie w dwóch, jak reszta zespołu, ale czterech, lub nawet pięciu próbach tygodniowo. Na szczęście, dzięki wyjątkowo skutecznemu podejściu Natalii do nauczania tanecznych laików skomplikowanego układu, ich ciężka praca nie poszła na marne.

Po ponad miesiącu intensywnych przygotowań znaleźliśmy się w końcu na deskach teatralnych „Od Nowy”. Ostatnie dni przed premierą mijały w napięciu i niepewności. Fakt ten wynikał nie tyle z naturalnej tremy czy też obawy o grę aktorską, lecz z jedynej kwestii niemal całkowicie niezależnej od nas — techniki scenicznej. Zdaliśmy się w tej materii w pełni na ACKiS, jednak, jak się okazało, nie obyło się bez problemów. Te z perspektywy czasu nie wymagają dokładnego opisywania. Faktem jednak jest, że realizacja spektaklu w formie przyjemnej dla odbiorcy stała się możliwa tylko i wyłącznie dzięki wsparciu od Marcina Chmiela. W dniu premiery doposażył nas w niezbędną sprzęt nagłaśniający, a także pomógł nam w realizacji dźwięku w czasie rzeczywistym. Zapełnienie sali Nowej Sceny zaskoczyło nas wszystkich, lecz można uznać to za najlepsze potwierdzenie przypuszczeń, że na UMK brakuje tego typu inicjatywy. Widoczny na widowni tłum dodatkowo zmobilizował aktorów, którzy odegrali swoje role niemal bezbłędnie. Z perspektywy twórców możemy stwierdzić, że ostatecznie spektakl premierowy przebiegł w całości po naszej myśli.

Gdy muzyka ucichła, a napięcie zeszło, pojawiła się wielka radość wynikająca z dokonania czegoś pozornie niemożliwego. Wydawać by

się mogło, że nastąpi czas odpoczynku, skupienia się na ostatnich tygodniach roku akademickiego, lecz już kilka godzin po premierze aktorzy zaczęli zadawać proste pytanie: „O czym będzie kolejna sztuka?”. To chyba moment, w którym śmiało możemy stwierdzić, że Teatr Studencki UMK Antrakt nie stanowi inicjatywy jednorazowej oraz że udało się spełnić jeden spośród celów, które stawialiśmy sobie podczas snucia planów o powołaniu Teatru — wykreowanie społeczności. Pozostaje mieć więc nadzieję, że entuzjazm ten nigdy nie opadnie, dzięki czemu jeszcze nie raz będziemy mogli pozytywnie zaskoczyć odbiorcę i dorzucić swoją cegiełkę do kulturalnego rozwoju naszego toruńskiego Uniwersytetu.

Twórcy Studenckiego Teatru UMK Antrakt:

Aktorzy: Natalia Cywińska, Maria Podolecka, Iga Maciejewska, Patrycja Łajewska, Ola Matuszewska, Danka Greding, Jakub Michalak, Jakub Zych, Wiktor Szymański, Piotr Pawłowski, Norbert Pytel, Bartosz Myśliński

Produkcja: Katarzyna Wiergowska, Agata Kobus, Zuzanna Zalewska, Zofia Juszcak, Aleksandra Matuszewska, Danka Greding, Jakub Kaliski, Mikołaj Dobek

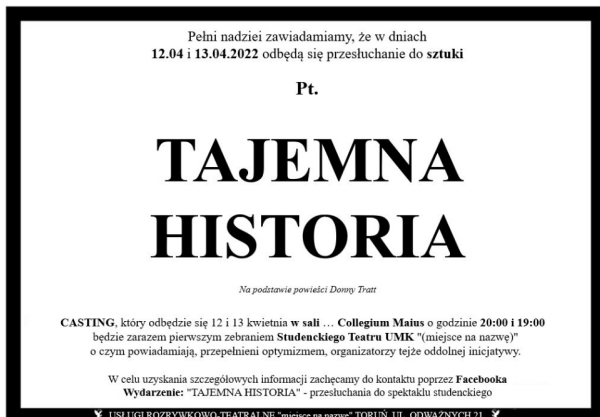
Muzyka: Bartosz Myśliński, Eryk Trzciński, Danka Greding, Mikołaj Dobek

Choreografia i fotografia: Natalia Browarczyk

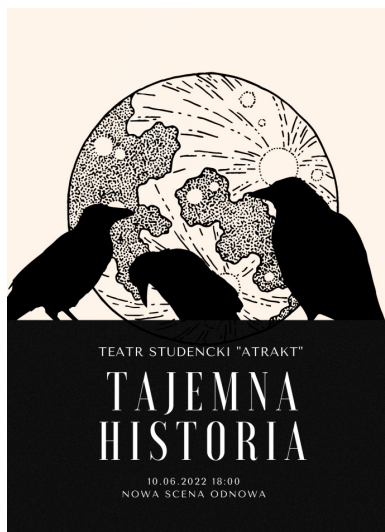
Grafika: Zuzanna Osińska

Reżyserzy: Ola Matuszewska, Danka Greding, Mikołaj Dobek

Scenarzyści: Danka Greding, Mikołaj Dobek



Ryc. 1. Pierwsza wersja plakatu promującego przesłuchania do sztuki *Tajemna Historia*



Ryc. 2. Ostateczna wersja plakatu (zaprojektowana przez Zuzannę Osińską)



Fot. 1. Podczas prób w Collegium Maius (fot. Mikołaj Dobek)



Fot. 2. Jedna z prób w Instytucie Archeologii UMK (fot. Katarzyna Wiergowska)



Fot. 3. Pierwszy raz na deskach Od Nowy (fot: Bartosz Myśliński)



Fot. 4. Próba generalna (fot. Natalia Browarczyk)



Fot. 5. Próba generalna (fot. Natalia Browarczyk)



Fot. 6. Aktorzy Teatru "Antrakt" (fot. Natalia Browarczyk)

A solid red circle is positioned to the left of the text, partially overlapping the first letter 'T'.

Twórczość

Urodziłaś mnie, Góro

Urodziłaś mnie, Góro...

Wykułaś ze skały.

Pozwoliłaś mi widzieć, zobaczyć na nowo.

Napełniłaś płuca rzeźkością wiatru.

A wszystko inne we mnie było tylko Tobą.

Nauczyłaś mnie chodzić,

Stawiać pierwsze kroki.

Zawsze te kolejne, dziś — nigdy ostatnie.

I wyryłaś bruzdy, seraki nad głową

Każdy w myśli czyha, zanim głucho spadnie.

Pokazałaś nicość, pokazałaś wszystko.

Podkreśliłaś kiedyś — dawne i na nowo.

I od tego czasu myśl dławi tęsknota...

Wszystko inne we mnie jest już zawsze Tobą.

[Mgła osnuwa lasy...]

Mgła osnuwa lasy
Odrywa pierwsze żółte liście
Czas wracać
Rzeka płynie leniwie
Nie zwracając uwagi
Na mody i zwyczaje
Zwyczajnie
Płacz milknie gdzieś w gęstwinie
Niebo oślepia wyblakłym błękitem
Koniec lata
Czapla otulona chmurami
Wiruje gdzieś na horyzoncie
Choć pewnie w to nie uwierzysz
Wszystko
Czas wracać

Milczymyślenie ciszy

— Puk, puk...

— Kto tam?

— Nikt. To ja.

Zamknięte.

Między duszy ścianami uwięziona myślona utworzona w jaźni.

— Puk, puk! (dobitniej)

— Kto tam!?

Nie ma w domu.

Mnie, ciebie czy siebie.

Chowam po kryjomu.

Umyślane wymyśle, przylegając ściśle, wiercą w korze mózgowej ko-
rytarze nowe.

— Halo?! Żyjesz tam jeszcze?

Nie mów, czekaj...

— I grzeczniej!

Takie piękne, gdy mogę założyć nogę na nogę, zapominając o złości
umyślić się gdzieś w nicości.

Gdy mogę tylko z sobą rozmyślić życie głową i uciec, zamknąć drzwi.

— Czy to mi się tylko śni?

Łomocze, rzuca się, kwiczy zwykły pseudopomilczek,

Kiedy w tej samej chwili artysta duszą myśl kwili

I myli się w duszy i myśli

I milczymyśleniemciszy.

Konfabulowałeś kiedyś?

Tak pięknie, tak bezwstydnie.
W przezroczach dawnych myśli
Znów kreowałeś inne...
Hipnozą hipokryzji wciąż dziko upojony,
Zapominałeś czasem, że jesteś naznaczony.
Błądziłeś po dekadach,
Brudząc wciąż swoje mienie.

A obok tylko lustra...
A wkoło same cienie...

Więc chciałeś tworzyć dalej
Historie w pustej głowie,
Lecz nagle zrozumiałeś,
Że nie są już o Tobie.
Czy jesteś małwersantem?
Złodziejem uczuć, tchnienia.

Nie, jesteś tylko Tchórzem.
Mordercą chwil istnienia.

Moralny kac

Ni to ból głowy, ni inny dół,
Czy głośne bicie serca,
Co czaszkę rozbija i mętny mózg
Na wylot, na wskroś przewierca.

Brak jakichkolwiek perspektyw czy prac — moralny kac.

Ni to samotność, ni pustki brak,
Co głuche szepty kusi,
A po zwabieniu wbija się w kark
I resztę uczuć dusi.

Wybuch smutku, wybuch rac — moralny kac.

I ni to przypadek, ni złudny los,
Co daje spite nadzieje.
Tłamsi w butelce życia łyzy,
Przez które szyderczo się śmieje.

Jak wredną, brudną muchę pac — moralny kac!

Niby wrześniowy niby erotyk

Sklejasz mnie cała z jesieni
Zamykam powoli oczy
Czuję już nagość twych źrenic
Zatapiam ciało w dnie nocy

Zapach odurza istnienie
Narkotyzuje czerwienią
Nasycam się twoją skórą
A liście w słońcu się mienią

Kurz wznosi się i opada
Szepczesz do ucha ciszą
Rozpływam się w kroplach deszczu
Brzozy już nas nie słyszą

Sklejam cię całą z jesieni
Zamykasz powoli oczy
Czuję twój niebyt pod skórą
Stapiam się z tobą w rozkoszy

Pamiętam II

Moja pamięci kończysz się tam
Gdzie głębokiego jeziora oko
Patrzy na łąki kwietny łąn
Oddaje się obłokom

Gdzie malowany świtem las
Rozgrzaną pachnie korą
Gdzie w ciszy traw zawodzi wiatr
Poranną rześką porą

Oblewasz srebrnej rosy mgły
Tatrzańską chwilą lotną
Ocierasz z mojej twarzy łyzy
Senną jawą markotną

Malujesz na szczytach setki mil
Tysiące strudzonych kroków
A potem wśród strzelistych wzgórz
Toniesz w chłodzie potoku

Coś jeszcze?

Świt wstaje gdzieś w dolinie.
Goryczek wonne kwiaty
Chylą czoła potędze, zerkają na *Granaty*.
...I milkną w szumie lasu.

Dziupłami szepczą drzewa.
Wtórąje rozgrzana kora.
Nic więcej już nie potrzeba, dzień – zapomnienia pora.
...I odurzenia zapachem.

Kosówka wiruje w nozdrzach,
Zawrat tak niedzisiejszy płącze drogi nad stawem
A niebo w stawie piękniejsze.
...I nim zachwycają się Światy.

Słońce odbija się w szczycie twojego życia, południe.
Tatry czarują zachwytem,
A kuszą ciągle tak cudnie...
I chcesz w nich tonąć już zawsze.

Anioły gotyku

Zanurzam w gorącej kawie ciemny gotyk
ponury jak upiór wiszący w przestrzeni
i sącząc powoli płynny skały dotyk
Widzę jak się we mnie chłód kamieniem mieni

Łyk dnia, łyk gotyku, spojrzenie Kościoła,
ale nikt nie woła, nikt nie woła...

Aksamit przeszłości przykrywa duszy pył
Kluczem ptaków otwiera mą ciszę
Skladam w sobie okruchy człowieka, co tu był,
a teraz ja, z twarzą w marmurze rzeźbioną – wiszę.

Ja – szkłem potłuczonym, wtulonym w rozbitcie
Wiję się w życie, życie – ukrycie...

Bądź mi pochodnią metafizyczną, dużą
Niech liżę świat piruetami słów – płomieni
I serce niech dalej do życia puka burzą
A diament poezji niech się w mej duszy
kryształem mieni.

Ja – żywcem z codzienności wydarty posążek
jak kartki z dawnych, pożółkłych książek

Zanurzam w gorącej duszy ciemny gotyk
Ponury jak duch drzemiący w przestrzeni

Sącząc ciałem atmosfery mroźnej dotyk
Czuję jak się stary świat w moim sercu mieni.

Kochanie

zawsze **potykamy się i** upadamy o **jakiś fakt**
lecz i tak **cienie** w naszych oczach **kochamy**
i **łykając gęsto światło**
dławimy się ubogim **przepychem** **beztroskości**
młodości **kokietka** podsyca ciało **palenisko** wciąż
kruchymi **płonie** żyłami i **kłamię** w nas życie,
każdym szeptem **rwąc** zaciekle **z** czasu przyszłość

a jednak **bieDNA** jestem, że jestem
nieśmiertelna niczym rozrzucone, dalekie
promienie gwiazd
tak... **teraz ugryźliśmy jeden** etap
i ja jestem poparżona,
co **wyje i płonie** w ogniu **podróży**,
bo jej się króci, a nie dłuży
i pamiętać nie zapomnę, że
pochowam kiedyś swe wiotkie **imiona**
i odejdę w nieskończoność przeszłości stęskniona
w bladej ciszy kruche ramiona...

Retro

Skoczyć w przepaść śmierci
I boleśnie odbić się o ziemię
Zostawić czerwony stempel
Jedyny dowód, że jesteś.

Ave

Maryjo, Matko
Przygarnij niemutki
i niedzieci
otul Miłością
niemiłość.

Mała

Jestem małą wiosną
na dnie lata

Jestem małą awarią
na jarmarku świata

jestem małą skazą
na ciele dnia

I obfitym bukietem słów
w wazonie kosmosu

Pstryknięciem palca,
pośród chóralnego krzyku
Skinięciem dłoni
podczas generalnego tańca
Białym rytuałem
podczas mrocznych ofiar.

Pieśń słoneczna

Jeść czereśnie
Opadać miękko w przestrzeń
Nucić pieśni słoneczne
Życ chwilą, kochać wiecznie

Bez troski jak dziecko
Prowadzę swą duszę na łono natury
Tam ją ona wygładza, hartuje
Tam ją przestrzenią wolną od nadmiaru
nasycza

Jeść czereśnie
Opadać miękko w przestrzeń
Nucić pieśni słoneczne
Życ chwilą, kochać wiecznie

I płacę razem z naturą
bo tak mi ktoś serce zbezczeszczył,
a jej delikatne ramiona
spuszczają soki czereśni
słodkie wonie mnie otulają
słodkie ciało lata mnie pieści
a moje serce wciąż płacze
rzewnym wodospadem boleści.

Wzburzenie ciii...ała

Powrót twojej burzy
burzy mi moje ja.

Wnętrze wrze
W żyłach mocniej
drga mi raj

Rwę pośpiesznie zapach krwi,
mrugam spragnioną nocą,
zaciekle pokutuje...
byleby tylko zdążyło
urosnąć we mnie Niebo,
zanim dotkniesz mnie
swym czasem znów
w nów snów

Powrót twego ciii...ała
działa na moją duszę

Która straciła słowo
posiłkowe być,
to samo, co potem nieuważne
zabliźniło się w Ciebie

Teraz znowu bez pytania,
tak chwilowo, pozwoliłam
istnieć sobie tobą

i wstałam, lecz cóż, wciąż
ludzkie kamienie zderzają się
z moim bólem...

jabłkiem rozgryzionym jest me łono,
orzechem rozłupanym mój rozum
Ewa nie spływa z mego oblicza,

a mimo to wyciągam w Ciebie
ręce, krzyczę całą sobą,
każdą dobą —

Weź mnie na nowo jak kawałek Edenu
nakarm nim swe wrony
Tym razem — obiecuję Adamie,
nie połamię ci żadnych żeber,
z których powstała ma postać...
 wolę w Tobie zostać...
sprostać

Jeśli chcesz — zapomnij,
że jesteś człowiekiem,
wstąp we mnie swym
ciemnym rytuałem
Otrzyj łzę mej duszy
Spragnionym ciałem.

Alfa i Omega

Kosmosy startych przestrzeni
Wielkie zorze miast
Przyćmione potężną ręką historii
Zachodzą powoli w przepaść ciemności.

Brak braku
A człowiek jest tylko sytuacją
Zbiegłym nurtem myśli
Rzuconym w kamień kątem

Nie widzi, ale
Staje się formą chaosu na
hałas czasu.
A cały świat jego zmiażdżony w złoto
monety i bez sensu.

Podąża ze zwieszoną głową —
smutnym krwiobiegem historii,
jak pielgrzym u końca podróży,
który był początkiem...
i jest tylko

zgarbione Niebo pod oklaskiem dla ziemi
i uciążliwy szczebiot nowoczesności

Czy i teraz Bóg odważy się na
Niechaj się stanie...?
Czy zerwie kurtynę i nada nam...
nowe twarze...?

Niebycie

zaszło we mnie słońce,
nawet nie wiem kiedy
wchłonęłam je całe
a teraz nastąpiła wilgotna

Niemoc
Obłąpia
Ciało

Skulona wypatruję wschodu
A jest tylko chłód północy
Odległość południa.

Pustymi miejscami
Wsiąkam w ciemność
Dziwaczej pustką

Swymi myślami dosiadam
Swe kości raz jeszcze
By móc ostatni raz
niewinnie w klubie oddać się
danse macabre
A potem już na zawsze zawisnąć
smutnym szyldem
dolce far niente.

Atramentowe wspomnienia

Jadą przez kraj ukrwiony torami
Bursztynowe oko wszechczasów w nich wpatrzone
Kolejne dwie dłonie drżące jak płomień
I ciszy przedziwny dźwięk

Jej rumiankowe włosy
I usta czerwone jak bordowe maki
Dwoje oczu potargane jak konary drzew
I słoneczne hamaki
Wśród gwieździstych tęcz

Kraj ich żegna łąkami sierpniowymi
Bursztynowe oko czasu zapatrzona w zdarzenia
I drżące jak kropla letniego deszczu
Atramentowe wspomnienia

Kraj na nich czeka chmurami rozwianymi
Bursztynowe oko chwil wystukuje sekundy na rękawie lat
I czeka, aż złożą swe ciała na melodii nadziei
A ona zaniesie ich na grzbiet polnej drogi,
By spoczęli pyłkami dusz na kwiecie Miłości.

