

BIOGRAFIE NIEOCZYWISTE

Przełom, kryzys, transgresja
w perspektywie interdyscyplinarnej

pod redakcją

Magdy Karkowskiej

EDUKACJA. BIOGRAFIE W BADANIACH



BIOGRAFIE NIEOCZYWISTE

Przełom, kryzys, transgresja
w perspektywie interdyscyplinarnej



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

BIOGRAFIE NIEOCZYWISTE

Przełom, kryzys, transgresja
w perspektywie interdyscyplinarnej

pod redakcją

Magdy Karkowskiej

EDUKACJA. BIOGRAFIE W BADANIACH

 WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO
Łódź 2018

Magda Karkowska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Nauk o Wychowaniu
Katedra Teorii Wychowania, 91-408 Łódź, ul. Pomorska 46/48

RECENZENT

Mirosława Nowak-Dziemianowicz

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Małgorzata Szymańska

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/yellow2j

© Copyright by Authors, Łódź 2018

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.07731.16.0.K

Ark. wyd. 19,6; ark. druk. 20,875

ISBN 978-83-8088-865-4

e-ISBN 978-83-8088-866-1

<https://doi.org/10.18778/8088-866-1>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

Spis treści

Magda Karkowska – Wprowadzenie	7
Część pierwsza. Metodologiczne aspekty badań nad biografiami	17
Marcin Gierczyk, Dagmara Dobosz – Metoda biograficzna i jej zastosowanie w naukach społecznych – analiza przeglądowa	19
Anna Natalia Kmiec – Biograficzne puzzle, czyli o zastosowaniu metody biograficznej w badaniach nad dziejami osiedla Rubinkowo w Toruniu	31
Magda Karkowska – Autoetnografia w perspektywie badań biograficznych – refleksje o metodzie, tworzyw i sposobach analizy narracji	41
Justyna Koszarska-Szulc – Strategie budowania dystansu wobec traumatycznych doświadczeń w autobiograficznej twórczości Artura Sandauera	61
Magdalena Dąbrowska – Na drodze do słownika pisarek rosyjskich (od „katalogu bibliograficznego” Stiepana Russowa do słownika Nikołaja Golicyna)	73
Anita Całek – Przełomy w życiu twórców – od archeologii pojęcia do praktyki badawczej	85
Zofia Okraj – Dlaczego działania transgresyjne intrygują i inspirują do badań (także) autobiograficznych?	99
Magda Karkowska – Tajemnice i ich biograficzne znaczenia a proces kształtowania tożsamości	113
Olga Hucko – Nieoczywistość autonarracji a tworzenie autobiografii	139

Część druga. Twórcy, artyści i ich biografie	153
Anna Smywińska-Pohl – Od Zuzanny Bier-Korngold do Suzanne Pacaud, czyli inteligenckie losy polskiej Żydówki	155
Dorota Gonigroszek – Karl Dedecius – tłumacz, ambasador kultury polskiej w Niemczech, humanista osamotniony	167
Paweł W. Maciąg – Artystka i jej biograficzne tajemnice. Kilka myśli o uczennicy wybitnego drzeworytnika Stanisława Ostoi-Chrostowskiego.....	181
Anna Szwarz-Zajac – <i>Tagebuch. Il diario dell ritorno dal lager</i> Liany Millu jako przykład opisu wyjścia z rzeczywistości obozowej	199
Joanna Pluta – Paradoks tandety – życie i twórczość Eda Wooda jako przykład sukcesu sztuki niskiej	209
Grażyna Mendecka – Biografia naznaczona cierpieniem w narracjach Fridy Kahlo.....	223
Część trzecia. Oczywiste i nieoczywiste w biografiach literackich	243
Monika Grącka – Wspomnienia Nikołaja Złotowratskiego próbą zażegnania kryzysu pisarza narodnika	245
Katarzyna Szmigiero – Narracje o szaleństwie a płęć. Różnice między męskim i kobiecym sposobem konstruowania autopografii w literaturze anglojęzycznej	255
Andrzej Fabianowski – Transgresja jako znak stałości. Casus Michała Czajkowskiego – Sadyka Paszy	269
Magdalena Zaród – <i>Moi współcześni</i> Stanisława Przybyszewskiego – autobiografia polskiego mizogina	285
Tomasz Wójcik – (Nie)przezroczysta biografia. Przypadek Leopolda Staffa	293
Paulina Urbańska – Biografia w biografii. Tadeusz Różewicz – Janusz Różewicz	301
Przemysław Kaniecki – Zamiast dziennika albo: Biografia i rękopisy (Tadeusza Konwickiego)	309
Justyna Kajstura – Tropa Mariusza Wilka – od „Solidarności” do domu nad Oniego.....	317
Noty o autorach	329

Wprowadzenie

Prezentowana Czytelnikom książka jest efektem naukowego spotkania, które odbyło się w dniach 2–3 marca 2016 roku w Łodzi podczas konferencji naukowej „Biografie nieoczywiste – przełom, kryzys, transgresja w perspektywie interdyscyplinarnej” zorganizowanej przez Katedrę Badań Edukacyjnych Uniwersytetu Łódzkiego.

Chcieliśmy zainteresować ważną dla nas problematyką biograficzną przedstawicieli wielu nauk społecznych i humanistycznych, zaprosiliśmy więc na obrady zarówno pedagogów, psychologów, socjologów, kulturoznawców czy filologów, jak i osoby zajmujące się szeroko rozumianą twórczością artystyczną.

Rozważania o biografii, poznawanie i badanie biografii ludzkich okazało się fascynującym doświadczeniem. Przyjęcie określonych założeń czy perspektywy myślenia może te poszukiwania ukierunkować, przekształcić w fascynującą podróż w poszukiwaniu tego, czego nie wiemy o czynnikach kształtujących naszą tożsamość, wydarzeń decydujących o podjęciu kluczowych decyzji, stawieniu czoła pewnym wyzwaniom i rezygnacji z innych.

W badaniach biograficznych, a zwłaszcza w studiach nad biografiami twórców, dominują na ogół dwie różne tendencje: pierwsza z nich obejmuje analizę życia codziennego, diagnozę przebiegu procesów niejako „zwykłych”, radzenie sobie przez uczestników badań z codziennością, druga zaś koncentruje się na poszukiwaniu wydarzeń znaczących, przełomowych, w zasadniczy sposób wpływających na istotne zmiany w ich życiu (codziennosc *versus* przełomowość). Podczas konferencji zogniskowaliśmy nasze rozważania na kilku wzajemnie komplementarnych

obszarach związanych z teoretycznymi i metodologicznymi aspektami badania biografii, w tym wydarzeniach przełomowych, określanych właśnie jako epifanie i doświadczenia krystalizujące. Interesujące okazały się również refleksje na temat społecznego wymiaru biografii czy tego, w jaki sposób konstruowanie biografii bywa związane z istotnymi wydarzeniami społeczno-politycznymi czy przełomami w kulturze. Biografia w pewnym stopniu pozostaje przecież zwierciadłem obyczajowości, czasu w jakim żył i tworzył jej bohater.

Obrady podzielone zostały na kilka bloków: główny – sesja plenarna, oraz tematyczny, w skład którego weszły trzy sekcje: I – Metodologiczne aspekty badań biograficznych; II – Twórcy, artyści i ich biografie; III – Oczywiści i nieoczywiści w biografiami literackich.

Zgromadzone w niniejszym tomie teksty bezpośrednio do nich nawiązują.

Rozważania poświęcone metodologicznym aspektom badań biograficznych otwierają prace poświęcone analizie zastosowań metody biograficznej, zarówno w ujęciu szerszym, w naukach społecznych, jak i węższym, jako podejście zastosowane do badania społeczności lokalnych. I tak, Dagmara Dobosz oraz Marcin Gierczyk omówili założenia metody biograficznej, uzasadniając jej szczególną przydatność w badaniu życia osób dorosłych. Dalsza część opracowania poświęcona jest prezentacji wyników własnych badań nad zakresem tematycznym spełniających określone kryteria tekstów, wykorzystujących metodę biograficzną, a znajdujących się w dostępnych Bazach Biblioteki Oxfordzkiej.

Autorka kolejnego opracowania, Anna Natalia Kmieć, przedstawia ramowo aktualny stan prowadzonych przez nią badań nad historią i dziejami osiedla Rubinkowo w Toruniu. Metoda biograficzna wraz z towarzyszącym jej wywiadem zaprezentowana jest tutaj jako podejście pozwalające na spojrzenie na dzieje osiedla oczami jednostki i poprzez jej doświadczenia. We wzmiankowanym tekście szczególnego wyróżnienia doczekało się znaczenie zastosowania omawianej metody w poznaniu i opisie momentów przełomowych dla życia i dziejów miejsca i badanej społeczności.

Następnie, w artykule mojego autorstwa, uwaga Czytelników skierowana zostanie na pewne strategie tworzenia autobiografii poprzez podejście zwane autoetnografią, które związane jest z opisem własnych przeżyć, doświadczeń, z uwzględnieniem kontekstu społecznego, jak i znaczących wydarzeń, składających się na okoliczności biograficzne, jak również stanowiących jej tworzywo. W tekście poruszone są między innymi takie zagadnienia, jak historia podejścia autoetnograficznego w polskiej tradycji badań, współczesna nam mnogość sposobów rozumienia kluczowego terminu, relacje między autobiografią a autoetnografią oraz związki pomiędzy tworzeniem narracji autobiograficznych a psychoterapią.

Kwestia strategii budowania dystansu wobec traumatycznych przeżyć w autobiograficznej twórczości Artura Sandauera jest przedmiotem rozważań Justyny Koszarskiej-Szulc. W sposób analityczny przedstawia ona, w jaki sposób wspomniany pisarz traktuje w swych utworach szczególnie trudne doświadczenia i wydarzenia, których był uczestnikiem lub/i świadkiem. Podjęła też próbę analizy takich strategii budowania dystansu wobec traumatycznych doświadczeń, jak splątanie gatunkowe utworu, ironia, autotematyzm, delegowanie własnych przeżyć na bohatera autobiograficznego, posługiwanie się relacjami członków rodziny włączanymi w tekst autobiograficzny. W tym kontekście pojawiają się istotne pytania: czy wymienione strategie pozwalają na przepracowanie traumatycznych wydarzeń? Na ile może w tym pomóc uciekanie się do gatunków autobiograficznych? Czy autobiografia może stanowić źródło do rekonstrukcji biografii pisarza? Tak postawione pytania wraz z próbą odpowiedzi na nie inspirują do własnych poszukiwań.

Pozostając w kręgu literatury, mamy okazję zapoznać się z artykułem Magdaleny Dąbrowskiej, która ukazuje próby stworzenia słownika pisarek rosyjskich. W bibliograficznym raczej niż *stricte* biograficznym tekście wskazuje ona na fakt, iż jak dotąd były to wysiłki niedoskonałe ze względu na niedostatki wiedzy faktograficznej, mistyfikacje, błędy periodyzacji popełniane przez takich autorów jak Golicyn, Russow czy Makarow. Przekłamanie obecne w ich opracowaniach są następstwem rezygnacji z zasady tworzącej zręby badań biograficznych, która mówi, iż rekonstruowanie biografii, eksplorowanie źródeł przypomina gromadzenie i dopasowywanie kamyków mozaiki z towarzyszącą mu świadomością niekompletności i niedoskonałości swojego działania.

Lektura kolejnych artykułów pobudza Czytelników do refleksji nad znaczeniem przełomów oraz transgresji w biografii. I tak, rozważania Anity Całek pozwalają nam zapoznać się z leksykografią pojęcia 'przełom', prześledzić ewolucję znaczeń w badaniach literackich, jakiej termin ten podlegał na przestrzeni czasu. Autorka kładzie nacisk zarówno na archeologię przełomu, jak i na współczesną nam wielość ujęć i perspektyw, z jakich kluczowe dla tekstu pojęcie może być postrzegane, aby zakończyć swą analizę wskazaniem błędów jakie mogą obciążać badania biograficzne nad przełomami.

Pojęcie ściśle z przełomami powiązane to transgresja i towarzysząca mu, podjęta przez Zofię Okraj, próba nakreślenia istoty, rodzajów oraz motywów podejmowania działań transgresyjnych, a zarazem poszukiwania źródeł fascynacji naukowców i badaczy zarówno samym pojęciem transgresji, jak i treściami założeń składających się na paradygmat psychotransgresjonizmu. Autorka przybliży nie tylko różne aspekty zjawiska transgresji, ale porusza istotne dla badaczy biografii zagadnienia związane z operacjonalizacją wiodących pojęć jak i konceptualizacją samej problematyki

badawczej, dodając do tego kwestie związane z doborem właściwej techniki badawczej oraz rolą samej wypowiedzi autobiograficznej w konstruowaniu i rekonstruowaniu własnej biografii.

Skoro istotne znaczenie dla konstruowania biografii i samego procesu budowania tożsamości mają transgresje i biograficzne przełomy, być może warto zastanowić się, jaka jest biograficzna rola tajemnic?

Poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie poświęcony jest drugi z zawartych w tomie tekst mojego autorstwa. Kluczowe są w nim rozważania nie tylko o ewolucji postrzegania sfery prywatności w życiu każdego człowieka, ale i różnicach w rozumieniu pojęć takich jak tajemnica i sekret. W drugiej części artykułu dokonuję próby wpisania tajemnicy w sferę kontaktu z drugim człowiekiem, odwołując się do filozoficznej kategorii spotkania. Rozważania o biograficznych znaczeniach tajemnic kończy analiza ich znaczenia w cyklu życia z odniesieniem do koncepcji tożsamości Erika Eriksona.

Część pierwszą niniejszego tomu zamyka tekst Olgi Hucko poświęcony zagadnieniu nieoczywistości w autobiografii. Autorka, zajmując się przede wszystkim analizą znaczenia opowieści w autonarracjach, przedmiotem swoich dociekań uczyniła wędrowkę bohatera i znaczenie skryptów oraz paktów autobiograficznych w konstruowaniu własnej ścieżki życiowej. Celem, jaki jej przyświecał, było zarysowanie problemu nieoczywistości narracyjnego sposobu rozumienia świata, budowania własnej autonarracji i konsekwencji z owej nieoczywistości wypływających dla autobiograficznej wizji swojego życia. Istotne pytania, jakie zostały postawione w tekście, to: czy autonarracyjna refleksja rzeczywiście nadaje kształt życiu tak, jak opisuje to Jerzy Trzebiński? W jaki sposób możemy prowadzić studia nad autobiografiami i wypowiedziami autonarracyjnymi, by dotrzeć do sensu autorskich wypowiedzi? – to tylko niektóre kwestie zachęcające do dalszej analizy kluczowego zagadnienia.

Druga część opracowania, jak sygnalizuje tytuł *Twórcy, artyści i ich biografie*, poświęcona jest prezentacji interesujących faktów biograficznych, ich znaczenia i wpływu nie tylko na indywidualne losy jednostek, ale też na wyłanianie się nowych trendów w sztuce. Bohaterowie zebranych tekstów to malarz, rzeźbiarz, tłumacz i reżyser, a także osoby uprawiające twórczość w wyjątkowych warunkach uwięzienia w obozie koncentracyjnym lub w nie długim czasie po jego opuszczeniu.

Są wśród nich prekursorzy kulturowych czy obyczajowych przemian, obrazujący poprzez swoje biografie wyłanianie się osobistych, unikatowych rysów twórczych poczynań, jak też ogniskujący istotne ze społecznego punktu widzenia cechy środowiska kulturowego, w jakim żyli. Znajdziemy tutaj opisaną przez Annę Smywińską-Pohl sylwetkę Zuzanny Bier-Korngold (następnie Suzanne Pacaud) – jednej z wybitniejszych, choć nieznanych szerszemu gremium polskich intelektualistek (żydowskiego pochodzenia) pierwszej połowy XX wieku, przedstawicielki nauk społecznych, która nie

tylko uzyskała tytuł doktora w zakresie filozofii ścisłej, ale przez wiele kolejnych lat, rozszerzając swe zainteresowania na psychologię, prowadziła badania, publikowała nowe teksty i wykladała na uniwersytecie, z powodzeniem funkcjonując w zmaskulinizowanym i mniej czy bardziej niechętnym Żydom środowisku naukowym.

Chwilę później odnajdujemy opisane z niezwykłą starannością i dbałością o szczegóły losy Karla Dedeciusa, pisarza i tłumacza, który słowami samej Autorki – Doroty Gonigroszek – był tym, kim uczyniły go koleje losu: nie Niemcem i nie Polakiem, urodzonym i wychowanym w Łodzi, mieście czterech kultur. Dzięki wieloletniej pracy i wysiłkowi popularyzowania, znanej mu z czasów młodości, literatury i sztuki Dedecius stał się znanym na świecie ambasadorem kultury polskiej. Szczególne miejsce i szczególne znaczenie tego niezwykłego Europejczyka dla Polaków pozostaje w związku z jego niedawną śmiercią.

Kolejne artykuły poświęcone zostały historiom dwóch kobiet, które – poza uprawianiem sztuki – łączy fakt, że ich biografie zostały silnie naznaczone dramatem II wojny światowej. Bohaterka tekstu Pawła Maciąga, artystka plastyk – Zofia Janina Hiszpańska, aresztowana przez Niemców w 1941 roku, przebywała najpierw w więzieniu w Radomiu, potem w Pińczowie, a następnie osadzona została w Frauenkonzentrationslager Ravensbrück; druga z kobiet, o której opowiada Anna Szwarz-Zajac, włoska pisarka Liana Millu, najpierw znalazła się w obozie przejściowym, potem przewieziono ją do Auschwitz-Birkenau, jeszcze później do Ravensbrück i Malchow. Obydwóm kobietom w najtrudniejszych chwilach pomagało tworzenie rysunków, czytanie wierszy, a także pisanie dziennika. Prawdopodobnie gdyby nie kontakt z zewnętrznymi – wobec panujących warunków – abstrakcyjnymi wartościami, kobiety te nie poradziłyby sobie w tak ekstremalnych okolicznościach. Ich historie potwierdzają znaną biograficzną prawdę, że najpierw umiera dusza, a dopiero później śmierć pokonuje ciało. Zawarte w tekście Anny Szwarz-Zajac fotografie notatek sporządzonych przez pisarkę pokazują jak silnych emocji doświadczała Liana Millu, próbując porzucić okupacyjne przyzwyczajenia i nauczyć się na nowo funkcjonować w powojennym świecie. Obydwie historie to przykłady biografii podzielonych, sztucznie przerwanych przez wojenne wydarzenia, biografii, które z pewnością mogłyby zupełnie inaczej się potoczyć, gdyby nie traumatyczne doświadczenia i wspomnienia okupacji przez długie lata dręczące obydwie artystki.

Losy Eda Wooda, reżysera niskobudżetowych filmów, którego twórczość Autorka artykułu – Joanna Pluta – prezentuje jako przykład kiczu, paradoksu, a zarazem sukcesu sztuki niskiej, egzemplifikują nie tylko nieoczywistą biografię, ale i nieoczywisty wymiar dzieła filmowego, samej sztuki. Poznajemy twórczą drogę reżysera, ściśle uwarunkowaną zarówno psychicznymi skłonnościami artysty, jak i warunkami społeczno-kulturowymi,

w jakich żył i tworzył. Różne wizje biografii reżysera, różne hipotezy tłumaczące zainteresowanie jego twórczością ukazują życie Wooda jako fenomen nigdy do końca nie wyeksplikowany. Spotykamy się tutaj nie tylko z nieoczywistą biografią, ale i z nieoczywistym wymiarem dzieła filmowego, samej sztuki.

Część drugą książki, poświęconą biografiami twórców zajmujących się sztuką, zamyka tekst przygotowany przez Grażynę Mendecką.

Autorka prezentuje drobiazgowo opisane i udokumentowane losy meksykańskiej malarki Fridy Kahlo, której biografowie zgodnie przyznają, że gdyby nie szczególne losy i czas, w którym żyła, wypadki, którym uległa i kalectwo będące ich wynikiem, a także rozczarowanie ludźmi i otaczającą rzeczywistością – przejmujące obrazy, jakie tworzyła, z pewnością nie miałyby takiej siły wyrazu, nie poruszałyby dogłębnie emocji odbiorców. Najistotniejszą formą wypowiedzi autobiograficznych malarki, poza pamiętnikami i korespondencją, są obrazy opisujące w sposób metaforyczny jej przeżycia, historię życia, a także ciągłą oscylację między nadzieją a rozpaczą, jakże charakterystyczną dla twórczych biografii. To ich przekaz oraz możliwe sposoby odczytania stanowią oś konstrukcyjną wspomnianego tekstu.

W ostatniej, trzeciej części książki, zatytułowanej *Oczywiste i nieoczywiste w biografiiach literackich*, autorzy tekstów skoncentrowali się na wydobyciu transgresji, kryzysów, momentów przełomowych czy epifanii głównie w biografiiach pisarzy i poetów. Poddane zostały rekonstrukcji nieznane obszary, postawione ważne pytania, zaś uwagę czytelnika skierowano ku pozornie oczywistym kwestiom; badacze zdają się poszukiwać i odnajdywać w biografiiach swoich bohaterów to co nieznane, nieoczywiste, czasem niewyjaśnione, a czasem po prostu pomijane.

Przenosząc się do kręgu literatury, poznajemy historię rosyjskiego pisarza Nikołaja Złotowratskiego, którą prezentuje Monika Grącka. Tematem jej rozważań jest biografia pisarza narodnika, głęboko wierzącego w uniwersalne wartości, jakimi są wolność, równość i sprawiedliwość, przekonanego o wyjątkowości ludu rosyjskiego i konieczności kultywowania wspólnotowej formy życia społecznego. Analiza biografii Złotowratskiego pozwoliła Autorce ukazać filary konstruowania tożsamości – podkreślając, jak pochodzenie, atmosfera domu rodzinnego, zakres i formy edukacji oraz otoczenie społeczne wpływają na życie bohatera.

Przedmiotem przedstawionej w artykule Katarzyny Szmigiero analizy jest sposób, w jaki postrzegane i opisywane są doświadczenia związane z chorobami psychicznymi w biografiiach naznaczonych szaleństwem, których autorkami są kobiety, pisarki anglojęzyczne. Nie tylko kobiety wszakże, ponieważ Autorka koncentruje się na różnicach w konstruowaniu autopografii i samego sposobu doświadczania i postrzegania odmienności związanej z depresją i innymi schorzeniami natury psychicznej przez mężczyzn

i kobiety, ukazując Czytelnikom jak trudnym i złożonym zagadnieniem badawczym jest twórczość literacka osób dotkniętych chorobą psychiczną.

Ostatnią, „polską” część rozważań o oczywistych i nieoczywistych biografiach literackich otwiera Andrzej Fabianowski, pisząc o losach polskiego pisarza, Michała Czajkowskiego (Sadyka Paszy). Jest to biografia tak bogata i pełna sprzeczności, że i same transgresje bohatera uznać można – zdaniem Autora – za znak pewnej stałości. Na działalność polityczną, wojskową i dyplomatyczną Sadyka Paszy, na reprezentowane przez niego utopijne wizje społeczne wpływ wywarł sam Adam Mickiewicz. Czajkowskiego inspirował nie tylko narodowy wieszcz, sprzyjał on w życiu z powodzeniem zasadzie harmonii przeciwieństw znanej z poglądów Heraklita, godził więc role emigranta i kozaka z wyboru, wodza, dyplomaty, pisarza, ale i znanego w swym otoczeniu awanturnika. Przeanalizowanie tej wielowarstwowej biografii z pewnością nie było zadaniem łatwym ani oczywistym, pozostawiając czytelnikom wiele przestrzeni dla własnych zabiegów interpretacyjnych.

Przełomy osobiste, jak i nakładający się na nie kryzys kultury są przedmiotem rozważań Magdaleny Zaród poświęconych Stanisławowi Przybyszewskiemu. Autorka ukazuje znaczenie przełomów w konstrukcji biografii pisarza, koncentrując swą uwagę na takich czynnikach, jak sprzyjanie antynormom oraz świadome zabiegi antylegendotwórcze, które wyznaczały życiową drogę bohatera artykułu. Jedną z głównych osi konstrukcyjnych tekstu jest teza mówiąca, iż główny zwrot biograficzny wyznaczony został przez eskapizm wobec odkrytego w sobie elementu kobiecości, który zawocował mizoginią i w efekcie doprowadził do pęknięcia tożsamości autora *Moich współczesnych*. Aby dowiedzieć się, jak ono przebiegało i w jaki sposób odczuwał je sam Przybyszewski, a jak postrzegało te przemiany otoczenie, trzeba sięgnąć do biografii pisarza – do czego zachęca omawiany tekst.

Złożone relacje między życiem a sztuką, prywatnością i twórczością Leopolda Staffa opisuje Tomasz Wójcik. Autor zwraca uwagę na brak oczywistości, trudność dokonywania rozróżnień, niejako brak symetrii między tym, w jaki sposób poeta żył, a w jaki i przede wszystkim co pisał. Swoista antylegenda kreuje tajemnicę, zasłaniając niektóre wydarzenia, uniemożliwiając ich interpretację, zacierając granice między Staffem – człowiekiem a Staffem – poetą. Ja i nie ja, prawda i zmyślenie, metafora i codzienność, życie i poezja – ach, gdyby za pomocą tych antynomii można było cokolwiek rozjaśnić, rozdzielić w tej nieprzezroczystej biografii! Nie da rady – jak spostrzega Autor tekstu – bo nic albo prawie nic nie jest tutaj oczywiste ani zamknięte.

Bohaterem artykułu Pauliny Urbańskiej jest Tadeusz Różewicz, prywatnie przyjaciel Leopolda Staffa. Autorka nieprzypadkowo nazywa życie poety „biografią w biografii”, jako że jego tworzywem była śmierć brata,

Janusza, a także związana z nią trauma i rozpacz matki po stracie ukochanego syna. Pomiedzy braćmi istniał niezwykle silny, duchowy związek, niemal symbioza. Nieobecność, tragicznie przerwany, niedokończony projekt, niespełnienie biografii Janusza wraz z wysokim waloryzowaniem życia i pewną idealizacją jego osoby złożyły się na splot okoliczności i uwarunkowań, które zadecydowały o przebiegu życia Tadeusza Różewicza. Trudno tu o rozdzielenie, dystans, metodyczną analizę tego, które elementy były podmiotowe, które wspólne, kiedy Tadeusz Różewicz pisze i mówi o sobie, a kiedy rzutuje własne przeżycia na osobę zmarłego brata – i odwrotnie. Splątanie wątków, wielowarstwowość narracji z pewnością nie ułatwiają podjętego zadania badawczego.

Przedostatni z artykułów zebranych w prezentowanym Czytelniku tomie *Biografii nieoczywistych* Przemysław Kaniecki zatytułował *Zamiast dziennika. Albo biografia i rękopisy (Tadeusza Konwickiego)*. Autor kanwą swego tekstu uczynił wizerunek Konwickiego jako wyłania się z rękopisów pisarza – także niedrukowanych nigdzie notatek, zapisków, z których przed uważnym interpretatorem wyłaniają się klucze personalne – symbole, odniesienia, sformułowania pozwalające zrozumieć kim w istocie był bohater tekstu. Badacz nie tylko analizuje szczególne znaczenie osobiste i literackie wspomnianych rękopisów, uznając je za osobisty, intymny dziennik, ale i za świadectwo czasu w jakim Konwicki tworzył; prezentuje się jako przyszły biograf wybitnego pisarza. Będziemy na tę biografię czekać!

Książkę, którą oddaję w Państwa ręce, zamyka rys biograficzny Mariusza Wilka, zatytułowany *Tropa Mariusza Wilka – od Solidarności do domu nad Oniego*, którego autorką jest Justyna Kajstura. Wilk to współczesny pisarz, opozycjonista, były rzecznik prasowy Lecha Wałęsy. Tropa natomiast jest specyficznym rodzajem biografii, niejako dziejącej się na oczach czytelnika. Jej punktem wyjścia są rozmowy, spotkania, decyzje, jakie podjął bohater niedługo po zakończeniu działalności opozycyjnej. Wyruszając w podróż pozwolił, by miejsca, ludzie, refleksje, książki, które czytał, jak określa to Autorka „wydeptały go” – ukształtowały w niepowtarzalny sposób. Prowadzony przez Wilka dziennik jest rodzajem autokreacji, narzędziem autoanalizy napięć powstających w wyniku przenikania się biografii autorów czytanych i własnego życia autora dziennika, życia rzeczywistego i kreowanego z pobudek literackich. Efekt tych zabiegów jest dość niespotykany – oto mamy przed sobą zapiski z życia „w dzienniku”, wewnątrz powstającej narracji, a zarazem dziennik codziennego życia pisarza rozumiany jako pewien projekt literacki, efekt jego twórczych poczynań.

W zgromadzonych w niniejszym tomie tekstach Czytelnicy znajdą szereg wskazówek metodologicznych opisujących sposoby analizowania biografii twórców, zapoznają się z pewnymi aplikacjami metody biograficznej i podejść jej pokrewnych, spotkają się z tym, co nierzadko decyduje o tytułowej nieoczywistości biografii: przelomami, kryzysami, transgresjami

czy zwrotami. Wydarzenia te analizować można zarówno w perspektywie indywidualnej, jak i potraktować jako swego rodzaju zwierciadło epoki, jej kultury, obyczajowości, społecznych problemów. Ta właściwość znacznie poszerza możliwości zastosowania zgromadzonych w książce informacji.

Niezwykle ważną z punktu widzenia redaktora tomu cechą niniejszej monografii jest nie tylko wielość omawianych wątków i zagadnień biograficznych, ale też interdyscyplinarność podejścia do ich analizy. Autorami zgromadzonych tekstów są filolodzy, antropolodzy, psychologowie, kulturoznawcy, pedagodzy.

Oddając w ręce Czytelników książkę zatytułowaną *Biografie nieoczywiste – przełom, kryzys, transgresja w perspektywie interdyscyplinarnej*, chciałam serdecznie podziękować Autorom za nadesłane teksty, a przede wszystkim za zaufanie, jakim obdarzyli mnie Państwo jako redaktora tomu.

Dziękuję Recenzentowi książki – Pani Profesor Mirosławie Nowak-Dziemianowicz za jakże istotne uwagi merytoryczne i ciepłe, życzliwe przyjęcie recenzowanych tekstów.

O przyjęcie wyrazów wdzięczności chciałabym także prosić Panią Redaktor Małgorzatę Szymańską, której doświadczenie edytorskie, skrupulatność i ogromne wyczucie językowe pozwoliły ukończyć prace nad powstającym tomem.

Na zakończenie pragnę wyrazić nadzieję, że nasze spotkania dotyczące badań i analiz poświęconych twórczym biografiami będą miały cykliczny charakter.

Łódź, listopad 2016
Magda Karkowska

Część pierwsza

METODOLOGICZNE ASPEKTY BADAŃ NAD BIOGRAFIAMI

MARCIN GIERCZYK, DAGMARA DOBOSZ

UNIWERSYTET ŚLĄSKI

Metoda biograficzna i jej zastosowanie w naukach społecznych – analiza przeglądowa

Pomimo częstej krytyki metody biograficznej wyrażanej przez przedstawicieli nurtów związanych z paradygmatem pozytywistycznym, znajduje ona coraz szersze zastosowanie w badaniach empirycznych realizowanych w ramach wielu dziedzin naukowych, między innymi takich jak literatura, historia, antropologia, polityka społeczna, edukacja i pedagogika, psychologia¹, medycyna, a także w badaniach feministycznych oraz w badaniach nad mniejszościami (por. Merrill, West, 2009). O tak zwanym „zwrocie naratywistycznym” możemy mówić od końca lat sześćdziesiątych XX wieku, kiedy to znacznie wzrosło zaciekawienie sposobami doświadczania, interpretowania i konstruowania rzeczywistości przez osoby i grupy, co skłoniło badaczy społecznych do odejścia od standaryzowanych i ilościowych metod. Jednak dopiero ostatnie dekady przyniosły prawdziwy przełom jeśli chodzi o zainteresowanie problematyką badań biograficznych w naukach społecznych, ale nie tylko.

Z punktu widzenia tej dziedziny nauki oraz samej jednostki biografia pomaga dostrzec zarówno wzorce, jak i odrębności związane z życiem badanego. Mniejsze znaczenie ma tu obiektywne postrzeganie spraw i faktów, większą uwagę kieruje się na sensy, jakie tym kwestiom przypisuje człowiek (Sarleja, 2003). Pozwala to na poznanie statusu poszczególnych

¹ W psychologii metoda biograficzna związana jest z nurtem hermetyczno-interpretatywnym.

doświadczeń jednostki w obrębie takich skrajnych kontekstów, jak wyjątkowość a ogólność i powszechność (*ibidem*: 16).

Podstawowym założeniem omawianej metody badawczej jest więc dotarcie do osobistego znaczenia określonego aspektu życia badanych. Ingeborg Helling (1990), korzystając z założeń Normana Denzina, wyróżnia dwa rodzaje biografii: biografię kompletną, w której zbierane są dane o całym życiu badanych podmiotów, oraz biografię tematyczną, gdzie gromadzi się dane dotyczące określonej dziedziny życia lub określonej fazy życia.

Niektórzy badacze wolą zbierać dane dotyczące „kompletnego” życia danego obiektu nawet wtedy, gdy celem ich badania na poziomie analizy jest tylko dotarcie do osobistego znaczenia określonych dziedzin życia. Twierdzą oni, że procedura ta umożliwia respondentowi umiejscowienie jego doświadczeń z określonych faz lub dziedzin życia w kontekście całokształtu własnego doświadczenia życiowego. Procedura zbierania danych musi, według nich, odpowiadać sposobowi, w jaki znaczenie przedmiotów tworzyło się w ciągu życia. Powiadają oni również, iż zbieranie danych tylko ze względu na określone dziedziny lub fazy życia z góry ustala zależności, wbrew temu, że celem badacza jest dotarcie do tego, jak je dostrzega sam badany (Helling, 1985).

Zdaniem Mattiasha Fingera (1989) szczególnie wartościowe wyniki przynosi badanie metoda biograficzną osób dorosłych (dojrzałych)². Przywołuje on siedem argumentów uzasadniających takie stanowisko; pierwsze cztery odnoszą się do badań biograficznych (studium przypadku), natomiast dwa ostatnie do grup fokusowych³. Przytaczane przez Fingera argumenty mają następujący charakter:

1. Osoby dorosłe najlepiej znają procesy przekształcające, w których brały udział, a także symboliczne środowisko, w którym te procesy mają własne znaczenie.
2. Badacz może mieć dostęp do tych procesów tylko, jeśli zrozumie je w sposób, w jaki rozumieją je (badani przez niego) dorośli.
3. Zrozumienie to nie jest obiektywne, ale retrospektywne, tzn. zdefiniowane przez „perspektywę tu i teraz” każdej z (badanych) osób, dlatego też nie może (zrozumienie) być odrębne/niezwiązane z historią życia tej osoby.
4. Bardziej obiektywne zrozumienie przez dorosłych ich procesów przekształcających może zostać uzyskane w momencie, kiedy (ba-

² Finger w swoich założeniach używa sformułowania „adult”, które może być tłumaczone na język polski jako „dorosły” lub „dojrzały”. W przypadku tych założeń bardziej zasadne wydaje się przyjęcie tłumaczenia „dojrzały”. Dorosłość jest umownie związana z określonym wiekiem, natomiast dojrzałość ujmowana jest wielowymiarowo, wiąże się z wieloma sferami życia człowieka, ma też związek z przeżyтыми doświadczeniami. Dorosłość powinna być spójna z dojrzałością, jednak zdarza się, że tak nie jest.

³ Ze względów etycznych dyskusyjnie może być wykorzystanie dwóch ostatnich argumentów w studium przypadku, chociaż za zgodą badanych, krytyczne odniesienie się do wypowiedzi przedmówców (oczywiście po przeprowadzonym wywiadzie, aby nie sugerować odpowiedzi) może wzbogacić badania.

dani) dorośli są w stanie krytycznie odnieść się względem własnej „perspektywy tu i teraz”.

5. Ta krytyczna świadomość jest nie tylko wynikiem procesów przekształcających, ale również warunkiem koniecznym do przeprowadzenia badania biograficznego; innymi słowy, przekształcenie i badanie nie mogą być oddzielne.
6. Ten „przekształcający wymiar” jest/zostaje wzmocniony poprzez stosowanie metody biograficznej w małych grupach, w których każdy z członków (grupy) stara się zrozumieć procesy przekształcające innych członków (grupy). Pozwala to (zrozumienie) każdej osobie uczestniczącej (w badaniu) na krytyczne zakwestionowanie własnej interpretacji (tych procesów) z perspektywy innych osób.
7. Dzielenie się wspólnym zrozumieniem (tych procesów) jest warunkiem niezbędnym, aby móc teoretyzować na temat procesów przekształcających każdego z uczestników badania wewnątrz/wśród grupy biograficznej.

Podsumowując, w metodzie biograficznej zastosowanie wywiadu częściowo ustrukturalizowanego, pogłębionego, pozwala znaleźć odpowiedź na pytanie jak badane podmioty doświadczają rzeczywistości społecznej, jak same ją kształtują, jak również na odkrycie fenomenu życia badanych aktorów społecznych (por. Urbaniak-Zajac, Kos, 2013).

Metody poszukiwań własnych

Autorzy niniejszego tekstu, posiadając dostęp do bazy biblioteki oksfordzkiej⁴, postanowili przyrzeć się zakresowi tematycznemu publikowanych tekstów wykorzystujących lub nawiązujących do metody biograficznej. W tym celu dokonano analizy przeglądowej tekstów zawartych w bazie. Naszym zamiarem nie jest pokazanie wyników konkretnych badań, ale poznanie dorobku badawczego, obszarów tematycznych, podejścia teoretycznego oraz sposobu wykorzystania metody biograficznej przez badaczy z różnych dziedzin nauki.

Wpisując frazę „biographic method” lub „biographic narrative” w bazie pojawiają się 863 opracowania dostępne *online*, w tym 521 zawartych w czasopismach prenumerowanych przez Oxford University Subscription Journals oraz 210 publikacji książkowych, w których porusza się problematykę lub wykorzystuje jako metodę badawczą metodę biograficzną. Łącznie daje to 1073 tekstów, opublikowanych w 18 językach, poruszających ponad 200 zakresów tematycznych⁵.

⁴ Dostęp do zasobów biblioteki oraz bazy mają wyłącznie studenci i pracownicy Oxford University.

⁵ Stan z lutego 2016 roku.

Selekcja tekstów

Identyfikacji tekstów spełniających kryteria włączenia dokonano za pomocą analizy rezultatów wyszukiwania zadanych słów kluczowych i ich kombinacji w bazie. Jako słowa kluczowe wybrano *biographic method* oraz *biographic narrative*, do procedury analitycznej wybrano teksty, które spełniały następujące kryteria:

1. Były opublikowane w latach 2010–2015.
2. Ukazały się w recenzowanych czasopismach naukowych.
3. Napisane były w języku angielskim.
4. Możliwy był do nich pełny dostęp.

Posługując się wskazanymi kryteriami i strategiami przeszukiwania, uzyskano 110 tekstów, z których wylosowano ostatecznie 30, które poddano dalszej analizie. Teksty analizowano w zakresie pola tematycznego, wykorzystanego podejścia badawczego/techniki, grupy badanej, sygnalizowanych przez autorów trudności przy przeprowadzaniu badań. Autorzy prac pochodzili głównie z ośrodków badawczych z terenu Europy i Stanów Zjednoczonych.

Wyniki

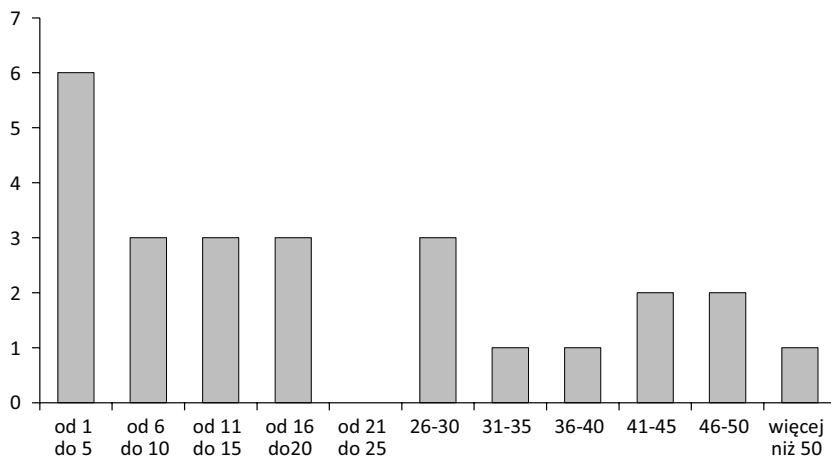
Wybrane teksty w większości miały charakter doniesienia z badań. Tylko 17% tekstów (pięć artykułów) miało charakter prac przeglądowych, a ich treść koncentrowała się na przedstawieniu założeń, zasad interpretacji materiału empirycznego oraz możliwości i ograniczeń wykorzystania narracyjnych i biograficznych badań w edukacji i badaniach społecznych. Autorzy poruszali w nich także kwestie etyki, szczególnie w przypadku badania „grup wrażliwych” (na przykład dzieci), a także możliwości zastosowania historii mówionej (oral history) oraz biograficzno-narracyjnej metody interpretacyjnej (The Biographic-Narrative Interpretive Method, BNIM) w badaniu ruchów kobiecych.

Pewną część tekstów stanowiły doniesienia empiryczne; odnosiły się do badań prowadzonych w Holandii, Danii, Irlandii, Niemczech, Wielkiej Brytanii, Włoszech, Turcji, a także w Meksyku i USA. Badane materiały charakteryzowało zróżnicowanie ze względu na wykorzystane rozwiązania metodologiczne. Najpopularniejszą procedurą zbierania, opracowywania, analizy i interpretacji materiałów badawczych okazała się biograficzno-narracyjna metoda interpretacyjna, wykorzystana w ponad 40% tekstów (13, w dwóch przypadkach zmodyfikowana tak, by można było ją wykorzystać w badaniach dzieci i osób z zaburzeniami mowy). Na drugim miejscu (26%) znalazła się technika wywiadu narracyjnego lub wywiadu narracyj-

nego tematycznego (8), mniejszą popularnością cieszyła się historia życia w ujęciu Gabriele Rosenthal 10% (3), zaś dwie prace wpisywały się w nurt historii mówionej.

Liczebność prób badawczych była bardzo różna, od analizy biografii jednej osoby po grupę 89 badanych; dokładne dane ilustruje wykres 1.

Wykres 1. Liczba tekstów ze względu na ilość respondentów objętych badaniem



Źródło: opracowanie własne

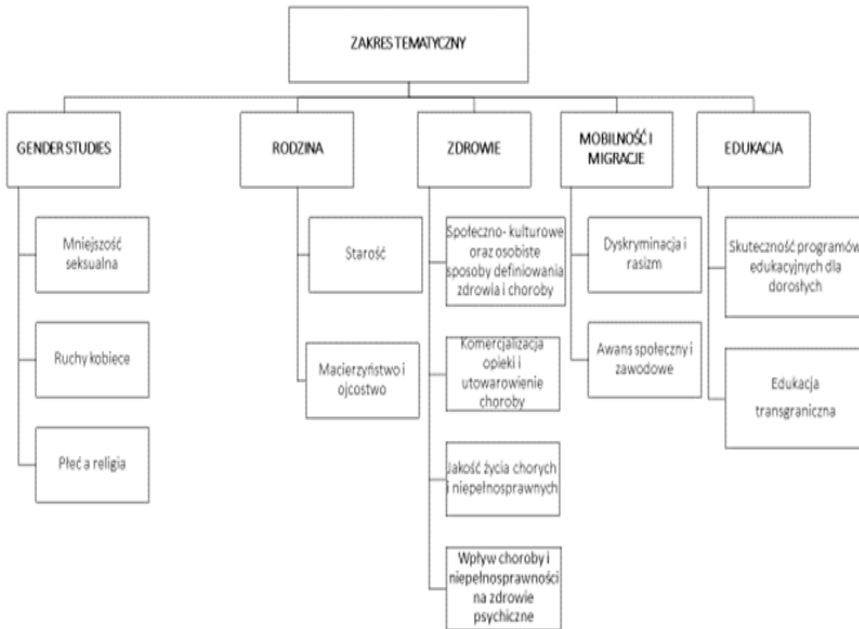
Co ciekawe, w 80% prac respondentami były kobiety. Omawiane teksty poruszały szeroką gamę problemów, co ilustruje wykres 2.

Najwięcej, bo 40% (12), prac związanych było z obszarem zdrowia. Pierwszy podobszar dotyczył jakości życia osób chorych i niepełnosprawnych oraz wpływu doświadczeń związanych z zachorowaniem na indywidualny świat znaczeń jednostki. Badano, jak choroba/niepełnosprawność oddziałuje na osobowość, samoocenę i postrzeganie własnej sytuacji życiowej.

Analizowany był obraz własnej osoby i otaczającego świata przed wystąpieniem i po pojawieniu się zaburzeń u osób chorych na afazję, reumatoidalne zapalenie stawów, raka, osób niepełnosprawnych w różnym stopniu. Łącznie badani cierpieli z powodu ponad 20 różnych jednostek chorobowych. Dzięki takim analizom możliwe jest uchwycenie wspólnych, subiektywnych, intrapsychicznych procesów u osób chorych, a otrzymane wnioski mogą znaleźć zastosowanie na przykład w ramach terapii zajęciowej. Ponadto dają naukowcom i pracownikom służby zdrowia praktyczny wgląd w sytuację badanego, co jest istotne dla praktyków opieki zdrowotnej w konstruowaniu psychospołecznych programów wsparcia. Pozwalają

też dostrzec specyficzne społeczno-kulturowe i psychologiczne problemy napotymane przez określone populacje, na przykład kobiety afroamerykańskie, osoby z „widocznym piętnem” Goffmana, czyli niepełnosprawni fizycznie (Goffman, 2007).

Wykres 2. Zakres tematyczny analizowanego materiału



Źródło: opracowanie własne

Drugi podobszar w grupie tekstów dotyczących problematyki zdrowia i choroby stanowiły prace zogniskowane wokół badań nad standardami opieki zdrowotnej, zarówno z punktu widzenia osób z niej korzystających, jak i personelu medycznego. Analizowano w nich przede wszystkim procesy komercjalizacji opieki i utowarowienia choroby, minimalizowania kosztów w kontekście jakości opieki zdrowotnej i postrzegania statusu pacjenta oraz pielęgniarki. Materiały te ukazywały, w jaki sposób system opieki zdrowotnej i inne czynniki kontekstowe kształtują historie życia osób chorych i niepełnosprawnych. Szczególnie duże znaczenie praktyczne miały, naszym zdaniem, badania biograficzne osób pracujących z rodzinami umierających pacjentów. Praca z terminalnie chorym pacjentem wiąże się z towarzyszeniem w jego doświadczeniach i zmianach na każdej płaszczyźnie funkcjonowania. W kontakcie z chorym i jego bliskimi personel opieki paliatywnej doświadcza różnorodnych przeżyć i uczuć, które w konsekwencji

mogą utrudniać pracę z chorym. Może to skutkować odsuwaniem się od chorego, niechęcią do kontaktu z nim, budowaniem obojętności lub wątpliwościami dotyczącymi własnego profesjonalizmu i kompetencji. Dane uzyskane z tego typu badań mają niewątpliwie dużą wartość aplikacyjną dla budowy programów przeciwdziałających wypaleniu zawodowemu oraz podnoszeniu kompetencji komunikacyjnych (praca z rodzinami) pracowników instytucji pomagających osobom potrzebującym i chorym. Pozwalały też dostrzec, w jaki sposób religia lub kultura wpływa na rozumienie cierpienia/bólu.

Społeczno-kulturowe oraz osobiste sposoby definiowania zdrowia i choroby to trzeci obszar, jaki wyłonił się w trakcie analizy publikacji zawartych w bazie oksfordzkiej. Analizy te nawiązywały również do współczesnych dyskursów rodzicielstwa, a ich przedmiotem były:

- decyzje kobiet dotyczące porodu i okołoporodowych interwencji medycznych w kontekście coraz wyższego wieku matek, zwiększenia poziomu otyłości i przewlekłych chorób, takich jak cukrzyca, etnicznego zróżnicowania kobiet i rosnącej popularności cesarskiego cięcia na życzenie;
- nawyki żywieniowe matek przed/w trakcie i po ciąży, świadomość wpływu zdrowego odżywiania na dzieci;
- matki palące papierosy w domu i znaczenie społeczne palenia tytoniu.

W drugiej kolejności poddane analizie teksty dotyczyły zagadnień z zakresu *gender studies*. Ta problematyka znalazła wyraz w 20% tekstów. Najwięcej publikacji dotyczyło wpływu ruchów kobiecych na funkcjonowanie kobiet w sferze prywatnej na podstawie analiz historii życia działaczek wybranych ruchów. Oprócz tego przedmiotem badań były doświadczenia życia w społeczności wiejskiej przez gejów i lesbijki, starzenie się osób homoseksualnych, powiązania między miejscem, przestrzenią i tożsamością osób homoseksualnych oraz wpływ religii na kształtowanie się tożsamości kobiet w kulturze islamskiej.

Metodę biograficzną w badaniach nad rodziną (10%) wykorzystano w celu prześledzenia modeli ojcostwa w trzech pokoleniach mężczyzn, zgłębienia procesu doświadczania stygmatyzacji przez kobiety samotnie wychowujące dzieci w oraz bilansu życiowego i postaw wobec śmierci u osób po 85 roku życia.

Także zjawiska związane z procesami migracji i mobilności były przedmiotem badań jakościowych z wykorzystaniem metody biograficznej (10%). Badaniom poddano biografie wysoko wykwalifikowanych Hindusów, dla których mobilność geograficzna stała się normatywną częścią kariery zawodowej i awansu zawodowego oraz imigrantów mieszkających w Meksyku w kontekście doświadczanych przez nich form dyskryminacji i rasizmu. W wylosowanych tekstach silnie uwidocznili się też nurt związany z badaniem zewnętrznych i wewnętrznych migracji kobiet.

Badania biograficzne z zakresu edukacji (6%), które znalazły się w omawianym przeglądzie, dotyczyły głównie skuteczności lokalnych programów edukacji osób dorosłych. Jedna praca poświęcona była edukacji transgranicznej w opiniach nauczycieli akademickich, ich doświadczeń nauczania za granicą, relacji z miejscowym personelem i studentami, problemom fizycznej adaptacji do warunków klimatycznych oraz wpływowi udziału w projekcie na karierę naukową respondentów.

Wnioski i zakończenie

Różnorodność i złożoność zjawisk społecznych sprawia, iż badacze nieustannie poszukują skutecznych metod ich pomiaru i analizy. Podczas gdy pod koniec XX wieku dominowały metody ilościowe, w ostatnich latach znacząco rośnie popularność metod jakościowych (Gadomska-Lila, 2011), w tym metody biograficznej. Widać to szczególnie w dokonanych przez nas obliczeniach; tylko w latach 2010–2015 zostało zamieszczonych w bazie biblioteki oksfordzkiej 191 tekstów⁶ z różnych dziedzin naukowych, napisanych w różnych językach, odnoszących się do tej metody. Przeprowadzona analiza dostarcza dodatkowych argumentów potwierdzających, że metoda biograficzna jest ważnym metodologicznym instrumentarium. Spektrum podejmowanych tematów badawczych w analizowanych pracach okazało się bardzo szerokie, co wskazuje na duże możliwości jej wykorzystania. Z powyższych analiz wynika również, że metoda biograficzna w naukach społecznych jest mocno związana z funkcjami praktycznymi: służy lepszemu projektowaniu profilaktyki, terapii oraz opracowywaniu programów wychowania i edukacji. Może także działać katarsycznie na osobę, która dzieli się z badaczem swym doświadczeniem (chorzy, mniejszości etniczne i seksualne). Równocześnie wymaga od badaczy ją stosujących dużej wrażliwości, dojrzałości oraz dobrego warsztatu. W analizowanych tekstach autorzy sygnalizowali trudności wynikające z konieczności zrozumienia innego kontekstu kulturowego, konieczności modyfikacji metody w celu dostosowania jej do badanych z deficytami (językowymi, zdrowotnymi). Ponadto należy pamiętać o ograniczeniach w odniesieniu wyników ze względu na brak podobnych badań lub odmiennosc zjawisk i warunków w innych krajach. Niewątpliwie jednak metoda biograficzna pozwala badaczowi na zrozumienie wielu zjawisk społecznych w sposób niedostępny innymi metodami.

⁶ Ogólna liczba tekstów (spełniających i niespełniających kryteriów włączenia) dotyczących lub odwołujących się do metody biograficznej, stan z 10.02.2016.

Biographical method and its applying in social sciences – an overview analysis

Summary

This article attempts to review publications from the Oxford library base, in which authors have used the method of biographical studies or mentioned its methodological aspects in the text. 30 works in the field of social sciences, published in 2010–2015 were subjected to the analysis. The identification of texts that met the inclusion criteria was made through analyzing the results of the search of preset keywords and their combinations in the database. The analysis showed a wide range of both subject areas, theoretical approaches as well as the mode of using the biographical method by researchers from various fields of science.

Keywords: biographical research, biographical method, social sciences.

Słowa kluczowe: badania biograficzne, metoda biograficzna, nauki społeczne.

Bibliografia

- Finger M. (1989), *The biographical method in adult education research*, „Studies in Continuing Education”, vol. 10, No. 2, s. 33–42.
- Gabb J. (2010), *Home truths: ethical issues in family research*, „Qualitative Research”, vol. 10(4), s. 461–478.
- Gadomska-Lila K. (2011), *Metodologia badań kultury organizacyjnej*, „Edukacja Ekonomistów i Menedżerów”, nr 3, s. 11–25.
- Goffman E. (2007), *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, Gdańsk.
- Helling I. (1985), *Metoda badań biograficznych*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 3, s. 93–115.
- Helling I. (1990), *Metoda badań biograficznych*, [w:] J. Włodarek, M. Ziółkowski (red.), *Metoda biograficzna w socjologii*, Warszawa–Poznań, s. 55–69.
- Merrill B., West L. (2009), *Using Biographical Methods in Social Research*, SAGE Publications Ltd., London.
- Sarleja T.Z. (2003), *Metoda biograficzna w pracy socjalnej*, „Nauczyciel i Szkoła”, nr 1–2, s. 307–316.
- Urbaniak-Zajac D., Kos E. (2013), *Badania jakościowe w pedagogice. Wywiad narracyjny i obiektywna hermeneutyka*, Warszawa.

Teksty wykorzystywane w procedurach analitycznych

- Acosta-García R., Martínez-Ortiz E. (2015), *Mexico through a superdiversity lens: already-existing diversity meets new immigration*, „Ethnic and Racial Studies”, vol. 38(4), s. 636–649.
- Aschemann-Witzel J. (2013), *Danish Mothers' Perception of the Healthiness of Their Dietary Behaviors During Transition to Parenthood*, „Journal of Family Issues”, vol. 34(10), s. 1335–1355.
- Bollinger S., Kreuter M.W. (2012), *Real-time moment-to-moment emotional responses to narrative and informational breast cancer videos in African American women*, „Health Education Research”, vol. 27(3), s. 537–543.

- Brannen J., Parutis V., Mooney A., Wigfall V. (2011), *Fathers and intergenerational transmission in social context*, „Ethics and Education”, vol. 6(2), s. 155–170.
- Corbally M., O'Neill C.S. (2014), *An introduction to the biographical narrative interpretive method*, „Nurse Researcher”, vol. 21(5), s. 34–39.
- Corsten S., Schimpf E.J., Konradi J., Keilmann A., Hardering F. (2015), *The Participants Perspective: How Biographic-Narrative Intervention Influences Identity Negotiation and Quality of Life in Aphasia*, „International Journal of Language & Communication Disorders”, vol. 50(6), s. 788–800.
- Coxon K., Sandall J., Fulop N.J. (2014), *To what extent are women free to choose where to give birth? How discourses of risk, blame and responsibility influence birth place decisions*, „Health, Risk & Society”, vol. 16(1), s. 51–67.
- Fenge L.A., Jones K. (2012), *Gay and Pleasant Land? Exploring Sexuality, Ageing and Rurality in a Multi-Method, Performative Project*, „British Journal of Social Work”, vol. 42(2), s. 300–317.
- Hoogsteyns M., Van Der Horst H. (2015), *How to live with a taboo instead of 'breaking it'. Alternative empowerment strategies of people with incontinence*, „Health Sociology Review”, vol. 24(1) s. 38–47.
- Jolly M., Russell P., Cohen R. (2012), *Sisterhood and After: Individualism, Ethics and an Oral History of the Women's Liberation Movement*, „Social Movement Studies”, vol. 11(2), s. 211–226.
- Kōu A., Bailey A. (2014), *Movement is a constant feature in my life': Contextualising migration processes of highly skilled Indians*, „Geoforum”, vol. 52, s. 113–122.
- Mazanderani F., Locock L., Powell J. (2013), *Biographical value: towards a conceptualisation of the commodification of illness narratives in contemporary healthcare*, „Sociology of Health & Illness”, vol. 35, Issue 6, s. 891–905.
- Meares C. (2010), *A fine balance: Women, work and skilled migration*, „Women's Studies International Forum”, vol. 33(5), s. 473–481.
- Mooney A., Brannen J., Wigfall V., Parutis V. (2013), *The impact of employment on fatherhood across family generations in white British, Polish and Irish origin families*, „Community, Work & Family”, vol. 16(4), s. 372–389.
- Moss P., Mooney A., O'Connell R., Statham J. (2014), *Care, gender and employment: changing times, changing methods*, „International Journal of Social Research Methodology”, vol. 17(2), s. 173–181.
- Musella P., Perone E., Spanò A. (2011), *Gender and mobility in Europe: some reflections from three Italian cases*, „Przegląd Socjologiczny”, Issue 1, s. 159–183.
- Nicholson C., Meyer J., Flatley M., Holman C., Lowton K. (2012), *Living on the margin: Understanding the experience of living and dying with frailty in old age*, „Social Science & Medicine”, vol. 75(8), s. 1426–1432.
- Peden-Mcalpine C., Liaschenko, J., Traudt T., Gilmore-Szott E. (2015), *Constructing the story: How nurses work with families regarding withdrawal of aggressive treatment in ICU – A narrative study*, „International Journal of Nursing Studies”, vol. 52 Issue 7, s. 1146–1156.
- Phoenix A. (2014), *Reframing relevance: narratives of temporality and methodological turning points in research on families and gender*, „International Journal of Social Research Methodology”, vol. 17(2), s. 105–119.
- Roseneil S. (2012), *Using biographical narrative and life story methods to research women's movements: FEMCIT*, „Women's Studies International Forum”, vol. 35(3), s. 129–131.
- Ross C., Moore S., (2014), *Utilising Biographical Narrative Interpretive Methods: rich perspectives on union learning journeys and learner motivations*, „Journal of Education and Work”, 20 November, s. 1–20.
- Russell P. (2012), *Using biographical narrative and life story methods to research women's movements: Sisterhood and after*, „Women's Studies International Forum”, vol. 35(3), s. 132–134.

- Smith K. (2014), *Exploring flying faculty teaching experiences: motivations, challenges and opportunities*, „Studies in Higher Education”, vol. 39(1), s. 117–134.
- Soler M., Duque E. (2015), *Collective Biography of Female Anarchists Participating in the Free Women and Libertarian Movements*, „Qualitative Inquiry”, vol. 21, Issue 10, s. 934–940.
- Stamm T.A., Machold K.P., Smolen J., Proding B. (2010), *Life stories of people with rheumatoid arthritis who retired early: how gender and other contextual factors shaped their everyday activities, including paid work*, „Musculoskeletal Care”, vol. 8(2), s. 78–86.
- Van Der Horst H., Hoogsteyns M. (2014), *Disability, family and technical aids: a study of how disabling/enabling experiences come about in hybrid family relations*, „Disability & Society”, vol. 29(5), s. 821–833.
- Willemse K. (2014), *‘Everything I told you was true’: The biographic narrative as a method of critical feminist knowledge production*, „Women’s Studies International Forum”, vol. 43, s. 38–49.

Netografia

- Aydin E.Gulluoglu B. M. Kuscu, K.M. (2012), *A psychoanalytic qualitative study of subjective life experiences of women with breast cancer*, „Journal of Aticle” <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/300/263>, stan z dnia 13.06.16.
- Ramvi E. (2015), *I am only a nurse: a biographical narrative study of a nurse’s self-understanding and its implication for practice*, „BMC Nursing”, vol.14, dostępne na: <http://bmcnurs.biomedcentral.com/articles/10.1186/s12912-015-0073-y>, stan z dnia: 12.06.16.

ANNA NATALIA KMIEĆ

UNIWERSYTET MIKOŁAJA KOPERNIKA W TORUNIU

Biograficzne puzzle, czyli o zastosowaniu metody biograficznej w badaniach nad dziejami osiedla Rubinkowo w Toruniu

Wprowadzenie

Nietrudno wykazać zasadność zastosowania metody biograficznej (oraz wykorzystywanej w jej ramach techniki wywiadu biograficznego) w wybranych obszarach badań etnograficznych. Warto w tym miejscu przywołać chociażby te traktujące o kwestiach związanych z tożsamością mieszkańców miast i w tym kontekście dotyczące problematyki pamięci. Odwołam się tutaj do dokonań i postulatów badaczy zajmujących się miastem, działających w tzw. szkole chicagowskiej. Zaliczani do niej Wiliam Thomas¹ i Robert Park² postulowali właśnie takie metody badawcze, jak metoda biograficzna, studium przypadku czy analiza listów i dokumentów (Kaźmierska, 2012). Należy jednak podkreślić, że skupiano się wówczas na mieście jako całości, a proponowane metody miały jedynie umożliwić pozyskanie informacji dla opisanego go z perspektywy ogólnej. Miasto stanowiło jednolity organizm i traktowane było jako spójna całość, dlatego

¹ Szczegółne zastosowanie znalazło to w kluczowym dziele Wiliama Thomasa i Floriana Znanieckiego pt. *Chłop polski w Europie i Ameryce* (Thomas, Znaniecki, 1976). Badacze posługiwali się tam różnymi typami materiałów, stosując triangulację danych: analiza wywiadów biograficznych była uzupełniana informacjami z listów i pamiętników.

² Szerzej o postulatach szkoły chicagowskiej w publikacji Jerzego Szackiego pt. *Historia myśli socjologicznej* (zob. Szacki 2002).

też prowadzone wówczas badania miały na celu dokonanie uogólnienia i dążenie jedynie do zbadania struktur społecznych (Szczepański, Kozielska, 2008).

Lata sześćdziesiąte XX wieku przyniosły zwrot w badaniach i ponowne zainteresowanie się podejściem jednostkowym. Zaczęto interesować się miastem jako przestrzenią kulturową, w której istotną rolę odgrywa każdy mieszkaniec. Jednym z pierwszych stosujących takie właśnie ujęcie był Florian Znaniecki, który wprowadził już znacznie wcześniej pojęcie współczynnika humanistycznego. Zapoczątkował podejście postulujące badanie miasta przez pryzmat świadomości jego mieszkańców (prezentuje je w pracy *Miasto w świadomości jego obywateli. Z badań Polskiego Instytutu Socjologicznego nad miastem Poznaniem*, wydana w roku 1931). Położono w niej zatem silny nacisk na dogłębną analizę pojedynczych przypadków, aby zobrazować jak funkcjonują one w ramach danego większego systemu (np. w badaniach Znanieckiego – w ramach miasta), budując spójny obraz jego całości. Należy jednak pamiętać, że wizerunek ten nie jest tylko efektem uogólnienia. Wręcz przeciwnie, podkreśla rolę historii jednostek w budowaniu narracji na temat badanego zagadnienia.

Wspomniany wywiad biograficzny pozwala na dokładne przeprowadzenie badacza przez koleje losu respondenta, ze szczególnym uwzględnieniem wydarzeń istotnych, ważnych z punktu widzenia pytanej jednostki. Materiały biograficzne opisują prywatny stosunek autora do przedstawianej przez niego rzeczywistości, odwołują się więc do subiektywnej perspektywy osoby badanej. Ów subiektywizm dominujący w indywidualnym opisywaniu świata podkreśla także Howard S. Becker (2012), który dostrzega ogromny potencjał w takim właśnie poznawaniu dziejów. Jak się okazuje – zebrane materiały mówić mogą także o charakterze całości. Odwołując się w tym miejscu do tytułu mojego artykułu, stanowić one będą wspomniane już puzzle, układające się w bardziej ogólny obraz.

Powyższe rozważania potwierdzają, jak ważne jest zwrócenie uwagi na zastosowanie metody biograficznej w przypadku badania historii i tożsamości zespołów, zbiorowości, grup. Zebrane podczas wywiadów historii indywidualne budują bowiem obraz całości grupy, której jednostka jest przecież integralną częścią. Cytując za Ernestem W. Burgesssem (2012: 64),

Ów bliski związek jednostki z grupą i sąsiedztwem/okolicą nie tyle czyni człowieka repliką pewnego wzoru, ile nieodłączną częścią toczącego się procesu. Tym samym badanie doświadczeń jednej osoby jednocześnie odkrywa działania (*life-activities*) tej grupy.

W niniejszym artykule przedstawię istotę zastosowania omawianej metody na przykładzie prowadzonych przeze mnie badań dotyczących historii osiedla Rubinkowo w Toruniu.

Przedstawienie historii osiedla i problematyki prowadzonych badań

Przedmiotem moich zainteresowań badawczych są dzieje wspomnianego osiedla. Szczególną uwagę skupiam na uchwyceniu w nich konsekwencji przemian, jakie miały miejsce na badanym terenie na skutek wydarzeń zapoczątkowanych w roku przełomowym – 1989. Aby dokładnie przyjrzeć się podjętemu przeze mnie zagadnieniu, skrótowo przybliżę historię miejsca.

Osiedle Rubinkowo powstało w latach siedemdziesiątych XX wieku, choć plany jego budowy zrodziły się już na początku lat sześćdziesiątych. Pierwsze wzmianki znaleźć można w ogólnym, pochodzącym z 1961 roku planie zagospodarowania przestrzennego miasta Torunia. Wówczas to władze podjęły decyzję o ulokowaniu na terenach dawnej posiadłości Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego osiedla mieszkaniowego. W planie szczegółowym opracowanym w Miejskiej Pracowni Urbanistycznej w latach 1963–1965 także położono duży nacisk na rozbudowę już istniejących i budowę kolejnych osiedli mieszkaniowych właśnie z uwagi na ciągle rozwijający się w Toruniu przemysł i napływ do miasta ludności z okolicznych wsi. Tam też uwzględniono powstanie Rubinkowa jako wielkiego zespołu mieszkaniowego. Kazimierz Gregorkiewicz podkreśla, że:

Zespół ten projektowany jako jednostka miejska o hierarchicznie ukształtowanej strukturze przestrzennej daje możliwość zaspokojenia w szerokim zakresie potrzeb materialnych i kulturalnych mieszkańców, od podstawowych usług osiedlowych do dzielnicowego ośrodka społeczno-usługowego, zawierającego szeroki wachlarz różnorodnych usług i instytucji kulturalnych (Gregorkiewicz, 1967: 12).

Rzeczywiście, tak właśnie było – Rubinkowo to osiedle, które zaprojektowano kompleksowo. Szczególnie podkreślała to w rozmowie ze mną osoba, która brała udział w tworzeniu 1972 roku kolejnego, już o wiele bardziej precyzyjnego planu. Uwzględnił on pierwszy etap realizacji osiedla, przeznaczony dla zaspokojenia zapotrzebowania na lokale 20 tys. mieszkańców. Rozmówczyni tłumaczyła mi:

Projektowaliśmy wszystko, wszystko. Od A do Z, jak makietę. Bloki, place zabaw, te kwadraty, co tu stoją, sklepy, szkoły. Jeden zespół projektował rozmieszczenie bloków, to ja w nim byłam. A mój mąż zaprojektował wszystkie te kwadraty, te duże sklepy wszystkie, które tu do dziś stoją³.

Wielofunkcyjność i kompleksowość zagospodarowania terenu przeznaczonego pod budowę podkreśliła także Barbara Dembińska, pisząc w „Roczniku Toruńskim”:

³ Fragment wywiadu z mieszkanką osiedla Rubinkowo w Toruniu.

Zaprojektowano tu duże obszary zieleni ogólnodostępnej. Plan ten przewidywał wybudowanie 55 budynków mieszkalnych oraz dla wszelkiego rodzaju usług, jak: szkoły, przedszkola, żłobki, przychodnie rejonowe, handlowych i rzemieślniczych (Dembńska, 1976: 6).

Powstające w zawrotnym tempie, dzięki metodzie budowy z gotowych elementów, czyli tzw. wielkiej płyty, kilkupiętrowe bloki zamieszkała, tworząca się wówczas, nowa klasa robotnicza Torunia. Stanowili ją w dużej mierze pracownicy jednej z największych działających wówczas fabryk – Zakładu Włókien Sztucznych Chemitex Elana (Wojtkowski, 1967). Istotne jest, że Elana została sprywatyzowana w roku 1993, co wiązało się oczywiście z przemianami niosącymi za sobą między innymi ogromną redukcję zatrudnienia.

A zatem, jak wskazuje rys historyczny, Rubinkowo to osiedle stosunkowo młode – a co z tego wynika – w niewielkim stopniu opisane przez historyków. Znikome informacje na temat szczegółowej historii tego miejsca udało mi się znaleźć jedynie w cytowanych tu materiałach publikowanych w „Rocznikach Toruńskich”. Niewiele znajduje się w zasobach Archiwum Państwowego w Toruniu (głównie fotografie z początków zagospodarowania terenu pod osiedle). Należy podkreślić, że znaczna część dokumentów jest dopiero w trakcie porządkowania lub nie została jeszcze przekazana do jednostki przez poszczególne instytucje. Sporo bardzo rozproszonych informacji znajduje się także w prasie regionalnej⁴. Informacje o rozwoju i działalności poszczególnych, istotnych dla Rubinkowa instytucji skupione są w zbiorach archiwalnych przechowywanych przez te placówki i w prowadzonych przez nie kronikach⁵. Należy jednakże zaznaczyć, że są to źródła traktujące głównie o dziejach polityczno-gospodarczych osiedla. Znaleźć w nich można informacje o rosnącej z dnia na dzień potęgze wspomnianej już Elany, rozbudowie osiedla, budowie linii tramwajowej, kolejnych wizytach sekretarzy PZPR, działaniu zakładowych klubów sportowych czy innych, znaczących dla ówczesnych dziejów tego miejsca, wydarzeń. Żadne z nich nie ukazuje jednak historii jednostek – mieszkańców, którzy to osiedle współtworzyli, którzy stanowili przecież i stanowią do dzisiaj jego najważniejszy element.

Dlatego też, prowadząc szczegółowe badania nad historią Rubinkowa w oparciu o wyżej wymienione materiały i dokumenty, zdecydowałam się jednocześnie wykorzystać metodę biograficzną. Posługując się techniką wywiadu biograficznego, postanowiłam poznać i zbadać osobistą historię osiedla – historię, jaką znają i pamiętają mieszkańcy tego miejsca. Uzna-

⁴ Na przykład: „Nowości. Dziennik Toruński” oraz lokalne dodatki „Rubinkowo” i „Rubinkowo-Skarpa”, czy wydawane w czasach świetności Elany biuletyny i gazetki pracownicze, niektóre wydania „Gazety Wyborczej”.

⁵ Mam tu na myśli kluby osiedlowe „Jantar” i „Rubin” działające przy Spółdzielni Mieszkaniowej „Rubinkowo”, parafie, szkoły, Spółdzielnię Mieszkaniową „Rubinkowo”.

łam, że bezpośrednio spotkania i rozmowy z osobami, które zachowały w pamięci stosunkowo niedawno powstałe osiedle i jego dzieje, stanowią będą doskonałe źródło nie tylko uzupełniające już zebrane informacje, ale i budujące historię miejsca, jakiej nie znajdę w wymienionych materiałach⁶.

Udało mi się dotrzeć do osób, które zamieszkały tutaj już na samym początku, bo w pierwszych wybudowanych blokach. Przeprowadzałam – i przeprowadzam nadal – wywiady z pracownikami największych ówczasie działających w Toruniu zakładów – mam tu na myśli szczególnie wspomniane Zakłady Włókien Sztucznych Chemitex Elana, ale także Państwowe Zakłady Wyrobu Aparatury Niskiego Napięcia, tzw. PZWANN. Rozmawiałam także z osobami biorącymi ówczasie bezpośredni udział w projektowaniu i zagospodarowaniu terenu⁷, z pracownikami klubów osiedlowych a także osobami korzystającymi z oferty tych placówek. Niezwykle cennych informacji dotyczących szczegółowej historii miejsca dostarczyły mi także rozmowy z mieszkańcami Rubinkowa, którzy niekoniernie angażowali się w działania powyższych instytucji, ale mieszkają w tej części Torunia do dzisiaj.

Całość zebranych do tej pory materiałów z badań i ich wstępne analizy uświadomiły mi po raz kolejny wagę i istotę zastosowania wywiadu biograficznego.

Przede wszystkim podkreślić należy, że to technika pozwalająca na spojrzenie na dzieje osiedla oczami jednostki. Zebrane w toku wstępnego postępowania badawczego informacje stanowią lustro, w którym odbijają się dzieje poszczególnych osób tworzących miejscową społeczność. Opowieści mieszkańców pozwalają spojrzeć na dzieje osiedla z zupełnie innej perspektywy – z perspektywy mieszkańca, który przeprowadzając mnie przez całe swoje życie, przedstawia swoją codzienność. Mieszkańcy uświadomili mi, że historia Rubinkowa to nie tylko historia fabryk i blokowisk. To przede wszystkim szereg unikalnych historii indywidualnych, opartych na wspomnieniach nacechowanych różnymi emocjami – smutnych, zabawnych, wzruszających – i bardzo silnie osadzonych w pamięci mieszkańców. Jak przyznała jedna z rozmówczyń:

Jak ten czas zleciał, a czuję się, jakby to było wczoraj. A pamięta się jak dziś⁸.

Dla przykładu warto przywołać tu opowieści dotyczące radości z otrzymania przydziału na mieszkanie, emocje związane z budową pierwszego

⁶ Ogromną rolę wywiadów narracyjnych w uzupełnianiu lub dopełnianiu historii podkreśla Fritz Schütze (2012). Udziela on także niezwykle cennych porad dotyczących istotności samej sytuacji wywiadu: miejsca w jakim prowadzona jest rozmowa, sposobu formułowania i zadawania pytań, dopytywania.

⁷ Na przykład osoby biorące udział w planowaniu przestrzennym osiedla oraz pracujące w wytwórni płyt wykorzystywanych do budowy blokowiska.

⁸ Fragment jednego z wywiadów przeprowadzonych z mieszkanką osiedla Rubinkowo w Toruniu.

pawilonu handlowego i trudnościami z zakupem w nim jakichkolwiek towarów czy codziennymi zmaganiem z przedarciem się z dziecięcym wózkiem przez okalające bloki hałdy ziemi:

– Przyszedł mąż i powiedział, że dostaliśmy, na dziewiątym piętrze. A ja mu mówię: co ty wzięłaś, ja w ciąży jestem, jak ja się tam teraz wdrapywać będę! A on mówi, że było jeszcze takie na parterze do wyboru, ale mu się nie podobało. Zła byłam, ale potem tak się cieszyłam, że dobrze wybrał. Bo na parterze to by nam w okna patrzyli. Człowiek się cieszył z tego, co było.

– Życie w tej małej klitce z teściami, to dopiero było.

– Mieszkało się w jednym pokoju z małym dzieckiem, to były czasy. Nie tak jak teraz, każdy ma swoje od razu.

– Te piachy, w które zakopywał się wózek, a kółka wpadały do połowy, ledwo się szło. Ale człowiek się cieszył, bo miał swoje⁹.

Wywiad biograficzny to technika, w której rozmówca, opowiadając mi swoje życie na osiedlu, opisuje swoją, indywidualną historię. Odbija się w niej także – nie zawsze świadomie i w sposób oczywisty – historia zamieszkiwanego miejsca. Dzieje się tak za sprawą elementów wspólnych zarówno dla życiorysu jednostki, jak i dla historii osiedla – na przykład zakładu pracy, przestrzeni zabawy, klubu osiedlowego, sklepów, przestrzeni symbolicznych – wszystko to miejsca, w których zbiegają się mikrohistorie mieszkańców z makrohistorią osiedla.

Szczególnie ważne jest zastosowanie metody biograficznej w poznaniu i opisie momentów przełomowych dla życia i dziejów badanej społeczności (w tym wypadku są to przemiany gospodarcze, uprzemysłowienie, prywatyzacja zakładów, budowa kolejnych elementów osiedla i ich wpływ na życie jednostek). Rubinkowo jest tutaj doskonałym przykładem, ponieważ dzieje miejsca spletają się z momentem przełomowym w historii – a mianowicie wydarzeniami roku 1989 i przemianami związanymi z transformacją ustrojową. To wydarzenia szczególnie istotne dla toku dziejów osiedla robotniczego – jakim było także omawiane przeze mnie Rubinkowo. A także szczególnie istotne dla formowania się ścieżek życiowych jego mieszkańców.

Oprócz wagi zebranych podczas rozmów informacji, niezwykle istotną rolę odgrywa sama sytuacja wywiadu¹⁰. Prowadzone przeze mnie rozmowy – zazwyczaj w mieszkaniu badanego lub w miejscu, gdzie można pozwolić sobie na przeprowadzenie swobodnej dyskusji – powodowały, że badani opowiadali swoje historie bez skrępowania. Słuchając wspomnień, nieraz byłam świadkiem wzruszeń, emocjonalnych uniesień, sentymentalnych po-

⁹ Fragmenty wywiadów przeprowadzonych z mieszkańcami osiedla Rubinkowo w Toruniu.

¹⁰ Więcej na ten temat w cytowanym wcześniej tekście Fritza Schütze (2012: 141–278).

wrotów do czasów, w których osiedle dopiero się formowało wraz z kolejno powstającymi blokami mieszkalnymi, sklepami czy placami zabaw. I to właśnie taka swobodna atmosfera wywiadu powodowała, że wielu moich rozmówców z własnej woli sięgało do albumów z fotografiami, zachowanych książeczek mieszkaniowych, przydziałów na mieszkania, broszur zakładowych i innych sentymentalnych pamiątek, które dziś stanowią dla nich ogromną wartość. Było to także dowodem na istnienie potrzeby podzielenia się osobistymi historiami, potrzeby przekazania ich dalej, zachowania ich nie tylko w swojej pamięci, ale i w pamięci osób z zewnątrz. Kilka osób pracujących przy budowie Rubinkowa zaproponowało mi także spacer z mapą i pokazanie miejsc, w których planowano postawienie kolejnych bloków czy sklepów.

Wywiad biograficzny należy traktować jako technikę pokazującą, że to historia osiedla wpisana jest w historie mieszkańców, a nie na odwrót. Zbiór pozyskanych w ten sposób opowieści spajają czynniki integrujące – w których przecinają się ścieżki życia mieszkańców z ścieżkami dziejowymi osiedla. Taki wywiad to technika pozwalająca na pozyskanie unikatowych informacji, które zazwyczaj nie są zapisane lub odnotowane w źródłach: zarówno w zasobach archiwów, jak i w prasie. Co ciekawe, jego istotę dostrzegają sami badani, którzy niezwykle chętnie podejmują rozmowę.

Podsumowanie

Rekapitułując, należy zwrócić szczególną uwagę na specyfikę i zasadność zastosowania omawianej metody w badaniach nad odtwarzaniem dziejów osiedla Rubinkowo w Toruniu. Rozmówcy widzą świat zewnętrzny przez pryzmat swoich własnych doświadczeń, wzlotów i upadków, radości i trudności. Nie uświadamiają sobie, że są częścią „wielkiej” historii – w tym historii miasta. Zbierając te opowieści, układa się puzzle z okrucich ich pamięci, konfrontując z danymi historycznymi ze źródeł. W tym miejscu konieczne jest odwołanie się do podejścia Aleksandra Wallisa, który postuluje badanie miasta od szczegółu – podejścia jednostkowego, do ogółu – budowania historii całości. Zastosowana przeze mnie metoda prowadzi do uzyskania takich właśnie efektów (Wallis, 1977). Przywoływany badacz niemal w każdej swojej pracy podkreślał ogromną rolę osób zamieszkujących przestrzeń miejską, stanowiących zbiorowość składającą się na jej podstawową strukturę (*ibidem*).

Tym samym – nie skupiając się już tylko na przykładzie badanego przeze mnie Rubinkowa – postuluje zastosowanie metody biograficznej jako metody podstawowej w oddolnym badaniu kształtowania zarówno historii, jak i tożsamości mieszkańców osiedli i miast. Warto przytoczyć w tym

miejscu wypowiedzi jednej z kobiet, która po tym, jak dowiedziała się, że szukam informacji o osiedlu i jego historii, powiedziała mi: „Chce Pani informacji o osiedlu? Historia to ludzie, historia to człowiek. Każdy z nas. Ludzie powiedzą Pani więcej, niż archiwa”¹¹.

Biographical puzzle, about the application of a biographical method in research on the history of the Rubinkowo estate in Toruń

Summary

The article begins with an introduction in which I draw attention to the biographical method and the biographical interview technique, emphasizing the essence of their use in selected ethnographic research areas. I pay particular attention to the study of the history of ensembles, the whole. I am presenting the current state of my research on the history of the Rubinkowo estate in Toruń. Based on collected material, I present a biographical method using biographical interview as a way of looking at the history of the estate through the eyes of the individuals and through their experience. I emphasize the importance of applying this method in the knowledge and description of breakthroughs in the life and history of the place and the studied community. Biographical interview is a technique in which the interviewer conducts the researcher through his life, which also reflects – not always consciously and obviously – the history of the inhabited settlement. Summarizing, I demonstrate the specificity and legitimacy of the method I am using in the specific research on the reproduction of the history of the Rubinkowo estate in Toruń and postulate its application as a method leading in the bottom-up study of both the history and the ranges and directions of its formation.

Keywords: biographical method, identity, biographical interview, anthropology of the city.

Słowa kluczowe: metoda biograficzna, tożsamość, wywiad biograficzny, antropologia miasta.

Bibliografia

- Becker H. (2012), *Wprowadzenie*, [w:] K. Kaźmierska (red.), *Metoda biograficzna w socjologii*, Kraków.
- Burgess E. (2012), *Dyskusja*, [w:] Kaźmierska K. (red.), *Metoda biograficzna w socjologii*, Kraków.
- Dembińska B. (1976), *Dzielnica mieszkaniowa Rubinkowo w planowaniu przestrzennym*, „Rocznik Toruński”, t. 11.
- Gregorkiewicz K. (1967), *Urbanistyczny rozwój Torunia do 1980 r.*, „Rocznik Toruński”, t. 2.
- Kaźmierska K. (red.), (2012), *Metoda biograficzna w socjologii*, Kraków.
- Schütze F. (2012), *Analiza biograficzna ugruntowana empirycznie w autobiograficznym wywiadzie narracyjnym. Jak analizować autobiograficzne wywiady narracyjne?*, [w:] K. Kaźmierska (red.), *Metoda biograficzna w socjologii*, Kraków.

¹¹ Fragment wywiadu przeprowadzonego z mieszkanką osiedla Rubinkowo.

- Szacki J. (2002) *Historia myśli socjologicznej*, Warszawa.
- Szczepański J., Kozielska M. (2008) *Miasto jako przedmiot badań socjologii*, [w:] B. Jałowiecki (red.), *Miasto jako przedmiot badań naukowych w początkach XXI wieku*, Warszawa.
- Thomas W., Znaniecki F. (1976), *Chłop polski w Europie i Ameryce*, Warszawa.
- Wallis A. (1977), *Miasto i przestrzeń*, Warszawa.
- Wojtkowski A. (1967), *Zakłady Włókien Sztucznych „Elana” – Z dziejów powstania i pierwszych lat rozwoju*, „Rocznik Toruński”, t. 2.
- Znaniecki F. (1931), *Miasto w świadomości jego obywateli. Z badań Polskiego Instytutu Socjologicznego nad miastem Poznaniem*, Poznań.

MAGDA KARKOWSKA

UNIWERSYTET ŁÓDZKI

Autoetnografia w perspektywie badań biograficznych – refleksje o metodzie, tworzywie i sposobach analizy narracji

Celem autorki niniejszego tekstu jest zaprezentowanie autoetnografii jako metody, która bywa identyfikowana zarówno z twórczością literacką, jak i z badaniami społecznymi. Nie jest ona zarezerwowana dla żadnego z tych obszarów, a to jakim służy celom i jak ją klasyfikować zależy w dużym stopniu od zamysłu autora/badacza. Refleksje na jej temat pojawiają się w wielu naukach społecznych: psychologii, socjologii, antropologii. Chciałabym również podzielić się z Czytelnikami garścią przemyśleń na temat funkcji i przedmiotu samej autoetnografii oraz jej związków z (auto)biografią. Rozważaniom teoretycznym, w dalszej części publikacji towarzyszyć będą uwagi metodologiczne na temat sposobów pozyskiwania danych, budowania refleksji (auto)biograficznej oraz analizy zebranych materiałów.

W polskiej tradycji socjologicznej wątek autobiografii pojawiał się wielokrotnie, żeby wspomnieć takie osoby jak Bronisław Malinowski, którego dzienniki są świetnym dokumentem psychologicznym łączącym Ja publiczne i prywatne autora, czy Kazimiera Zawistowicz-Adamska, twórczyni polskiej szkoły etnologii. Obydwoje badacze funkcjonowali w pewnym rozdarciu, obejmującym nieudane, jak można sądzić, próby obiektywizowania własnych wniosków, obserwacji czy analiz środowiska, w którym funkcjonowali. Doprowadziły ich one jednak do konkluzji, że autoetnografia, z natury oparta na refleksji, wykorzystuje czas i miejsce spotkania między

ludźmi (spotkania egzystencjalnego, rozumianego tak za filozofami dialogu – Martinem Buberem i Józefem Tischnerem) nie tylko na zbieranie materiałów, gromadzenie refleksji, ale przede wszystkim na budowanie relacji osobowej, wysyczonej aksjologicznie, stającej się nierzadko w biografacjach osób zaangażowanych momentem przełomowym.

Za granicą doskonałymi przykładami uprawiania socjologii/filozofii zaangażowanej czy literaturoznawstwa są Victor Turner, Agnes Heller, Carolyn Ellis czy Artur Bochner.

Już na wstępie pragnę zaznaczyć, że nie ma wśród badaczy jednoznaczności w zakresie sposobu rozumienia autoetnografii. Ewa Kępa definiuje ją jako metodę badań narracyjnych, stanowiącą połączenie autobiografii i etnografii (Kępa, 2014). Autoetnografia to sposób pisania i prowadzenia badań, który zakłada istnienie nierozzerwalnego związku pomiędzy tym co osobiste, a tym co kulturowe, społeczne i polityczne (Ellis, 2004). To forma badań jakościowych łącząca myślenie i uczucia (Borowska-Beszta, 2009). U jej podstaw leży przekonanie, że „przyglądanie się światu ze specyficznej, kontekstualnej i ograniczonej perspektywy może wzbogacić naszą wiedzę, uczyć innych i pobudzać ich do działania” (Holman-Jones, 2010). To podejście badawcze podkreślające znaczenie opowieści, w której autor autoetnografii (*autoethnographer*) relacjonuje swoje doświadczenia, poddając je refleksyjnej analizie na drodze kreatywnego pisania (Forest, 2009).

Autoetnografia, poza wymiarem literackim i badawczym (socjologia), obecna jest w psychologii, gdzie ma zarówno znaczenie terapeutyczne, jak i – traktowana jak biograficzna opowieść – dostarcza wiedzy o życiu twórców wielu kierunków psychologii (na przykład Z. Freuda, C.G. Junga, A. Adlera i innych).

Autoetnografia w perspektywie nauk społecznych

Przyjrzyjmy się zatem bliżej temu, w jaki sposób przywoływanie minionych wydarzeń i analizowanie tego co wydarzyło się w naszym życiu, a co uważamy za istotne (a czasem to, co pomijane i marginalizowane), pozwala nam lepiej zrozumieć samych siebie i otaczającą rzeczywistość.

Jak zauważa Duccio Demetrio, we wszystkich czasach i kulturach ludzie używali opowiadania historii własnych i cudzych jako sposobu organizowania doświadczeń, dzielenia się swoimi przeżyciami – poprzez przywoływanie, porządkowanie, adaptowanie do bieżącej sytuacji czy późniejszą analizę nierzadko pełniły one funkcję nadawania sensu życiu (Demetrio, 2000).

W psychologii i psychoterapii narracja (będąca podstawą zarówno biografii, autobiografii, jak i autoetnografii – uwagi na temat różnic między tymi

pojęciami przedstawię nieco później) jest właśnie sposobem organizowania w czasie i przestrzeni epizodów, działań i ich wyjaśnień – może więc dotyczyć nie tylko świadomych wspomnień, ale też opisywać fantazje, marzenia, niewypowiedziane historie, niezrealizowane plany czy odnosić się do przeżywanych emocji (Hermans, Hermans-Jansen, 2000: 19)

Znaczenia w narracjach nie zawsze wypowiedane są wprost. Jak uważa Theodore Roy Sarbin (1986: 3–21) nasz świat porządkowany jest przez cztery rodzaje metafor (są to formizm, mechanicyzm, organicyzm i kontekstualizm), których interpretacje doczekały się wielu omówień w psychologii – do metaforycznego wymiaru naszej egzystencji odnoszą się między innymi koncepcje psychoanalityczne, behawioralne, interakcyjne czy teorie psychologii rozwojowej. Według przedstawicieli ostatniego z wymienionych kierunków myślenia, nasze Ja przechodzi przez kolejne etapy rozwoju, osiągając coraz wyższe stadia samoświadomości, przy czym kluczową rolę w procesie tym odgrywa nie tylko wrodzona dynamika zmian rozwojowych (Erikson, 2004), ale też kontekst, otoczenie społeczne, które może procesy owe wspierać, występowanie zmian o charakterze progresywnym, ale może je także hamować. Kontekstualiści zwracają szczególną uwagę na okoliczności tworzące pewną strukturę zdarzeń, w którą my sami, nasze wybory, decyzje czy losy jesteśmy wpisani. Znane z poglądów George'a Herberta Meada Me i I, dwa stany osobowości, prowadzą ze sobą ciągły dialog, bywają wobec siebie antagonistyczne, ale też pozwalają pisać, mówić o sobie, przenosić się w przeszłość czy snuć plany na przyszłość (Mead, 1975).

Zbieranie materiałów biograficznych w pewnym stopniu przypomina to, co dzieje się w procesie terapeutycznym. Celem terapii jest zazwyczaj wskazanie obszarów psychiki wymagających wzmocnienia, stymulowanie do dokonywania zmian w myśleniu i działaniu, poszukiwanie niezbędnych do tego zasobów, a nierzadko praca nad samooceną. Koniecznym etapem w procesie terapii jest wspieranie autorefleksji pacjenta. Inspirowana fenomenologią metoda wartościowania pozwala studiować, a następnie porządkować indywidualne doświadczenia podmiotu w sposób procesualny (nadawanie orientacji czasoprzestrzennej) oraz waloryzujący (przypisujemy innym osobom, ich uczynom, wydarzeniom i własnym doświadczeniom określoną wagę).

Wartościowanie może przebiegać na poziomie jawnym, jak też ukrytym.

W sposób jawny wpisujemy określone wydarzenia jakie miały miejsce w naszym życiu w strukturę swojego doświadczenia, nadając mu indywidualne znaczenia. Wartościowanie ma charakter kontekstualny, zależy bowiem od wydarzeń przeszłych i ich wpływu na nasze życie oraz tego, w jaki sposób wyobrażamy sobie następstwa przywoływanych zdarzeń. Wpływ na proces wartościowania ma nie tylko jednostkowy system aksjologiczny

(decyduje o nim pewien zasób wczesnych i późniejszych doświadczeń socjalizacyjnych o względnie trwałym charakterze), ale też system wartości społeczeństwa, którego jest się członkiem – mimo to wartościowanie jest procesem indywidualnym, nie kolektywnym¹.

W wymiarze ukrytym, przywołując i oceniając w perspektywie czasowej swoje minione doświadczenia, odnosimy się zazwyczaj do motywów dwojakiego rodzaju – indywidualnych (potrzeba umacniania siebie) oraz prospołecznych (potrzeba afiliacji i akceptacji – jedno z kluczowych w koncepcji Abrahama Maslowa (1986)). Motywy te, które nie tylko w psychologii, ale przede wszystkim w antropologii i literaturze znane są pod wieloma określeniami², przeplatają się z sobą i integrują, kreując pełnię rozwoju i działania podmiotu. Swego rodzaju pomostem między wartościowaniem, a motywami naszych działań są uczucia uruchamiające narrację, pozwalające oceniać siebie i innych, zarówno tu i teraz, jak i w perspektywie czasoprzestrzennej. Nie ma bowiem ani gotowych autonarracji, ani też skończonych, zamkniętych wartościowań naszego działania – zawsze zależą one od kontekstu, doświadczeń socjalizacyjnych (wiedza koniunktywna wydaje się być tutaj istotniejsza niż komunikacyjna³), wartości obowiązujących w środowisku z jakiego wyrastamy, a często i tych zakorzenionych w perspektywie ogólnospołecznej (Habermas, 1983). Drugą, bardzo ważną metodą przetwarzania autonarracji, a zarazem odrębnym od wartościowania procesem jest konfrontowanie z samym sobą. Poprzedza je zazwyczaj umowna zgoda na podział kompetencji między narratorem (klientem) i terapeutą (badaczem). Pojawia się tutaj wszakże istotna różnica między procesem terapeutycznym a gromadzeniem materiałów (auto)biograficznych. O ile w procesie terapeutycznym ten pierwszy jest „ekspertem” od jawnego poziomu autorefleksji, drugi zaś od poziomu ukrytego, w biograficznej komunikacji bywa odwrotnie – to narrator wie, z czego wynikały opisywane wydarzenia i jakie mogły być ich osobiste uwarunkowania, bywa natomiast, że nie pamięta szczegółów przywoływanych wydarzeń, głównie tych, które

¹ Do zaburzenia tego aspektu wartościowania i przekroczenia jego indywidualnego wymiaru dochodzi jednak przy próbach totalizacji świadomości jednostki – właściwą egemplifikacją tego procesu są efekty psychomanipulacji w sektach czy innych organizacjach wierzących destrukcyjny wpływ na naszą psychikę

² Wątki przeciwstawnych zasad rządzących nie tylko działaniami ludzi, ale porządkiem materii znane są od starożytności (Empedokles). Niektóre z „par” to miłość i niezgoda (oddalenie i zbliżanie), działanie (*agency*) i wspólnota (*communion*) – homonimia i autonomia – konsolidowanie i rozpraszenie (*Bindung* i *Lösung*); (Max Weber, za: H.J. Hermans, E. Hermans-Jansen, 2000).

³ W koncepcji Jürgena Habermasa wiedza koniunktywna identyfikowana bywa najczęściej z zasobem informacji, przekonań, postaw nabytych w stadium socjalizacji pierwotnej i związanych z tzw. habitusem, rdzeniem tejże. Wiedza komunikacyjna natomiast nabywana jest później, na etapie socjalizacji wtórnej, jej źródła są znacznie szersze niż grupa odniesienia, same treści natomiast nie są tak trwałe jak w przypadku wiedzy koniunktywnej (por. Habermas, 1983).

miały charakter traumatyczny, zatem sprawniej porusza się w obrębie motywów i uwarunkowań niż w obrębie szczegółowo rozumianych elementów i chronologii swoich działań.

Metoda konfrontowania składa się z kilku etapów i ma na celu zwiększenie introspekcji, stymulowanie rozwoju samoświadomości po to, by sformułować własny punkt widzenia na świat i przeżyte niegdyś wydarzenia oraz zestawić je z tym, jak myślimy o nich obecnie. Opowiadanie, snucie opowieści prowadzi zatem do walidacji (lub inwalidacji) tego, co jest treścią narracji, następnie do restrukturyzacji i powtórnego integrowania osoby wokół tego, co jest tworzywem opowieści. W budowaniu autobiograficznej opowieści kluczowe znaczenie mają słowa, szczególnie te, które prowadzą do wartościowania, kreowania siebie w opisywanej sytuacji, a następnie do eksplorowania uczuć, które procesom tym towarzyszą.

Często narracja w procesie terapeutycznym wywołuje pytania odnoszące się do znaczenia osób, przywoływanych wydarzeń i zaistniałych okoliczności. Słowa, które wypowiadamy w takiej sytuacji mają duże znaczenie, ponieważ są kluczem do zrozumienia siebie, tego co przeżyte, umieszczenia siebie i wydarzeń w określonym kontekście, konfrontowania naszych zamiarów z osiągniętymi rezultatami, integrowania swoich działań. Tym samym pozwalają na pozytywne rozwiązanie kryzysów rozwojowych i domknięcie rozwojowego cyklu (porównaj koncepcję ośmiu faz rozwojowych Erika Eriksona (2004)⁴).

Podsumowując, możemy stwierdzić, że w procesie terapeutycznym narracja oparta na snuciu autobiograficznej opowieści pełni funkcję sprawczą – opowiadając coś, uświadamiamy sobie powtarzalność własnych działań i reakcji, a przyglądając się ich uwarunkowaniom z większą łatwością szukamy rozwiązań problemów, jakie skłoniły nas do podjęcia spotkań terapeutycznych. Pod wpływem narracji i sposobu, w jaki jej treści uwypuklane są przez terapeutę, uczymy się zwracać uwagę na pomijane we własnych refleksjach detale, a pod wpływem rozwijającej się samoświadomości zaczynamy lepiej rozumieć samych siebie, ale i innych. Tak opisać można wspierającą funkcję narracji, nierzadko gromadzonej nie tylko w obecności słuchacza – terapeuty, ale też spisywanej w formie dziennika.

Po zarysowaniu perspektywy psychologicznej przyjrzymy się teraz temu, co łączy opowiadanie, a nierzadko w konsekwencji procesu terapeutycznego czy w jego przebiegu, pisanie o sobie z perspektywą socjologiczną, postępowaniem badawczym w metodologicznym tego słowa znaczeniu.

⁴ Erik Erikson, amerykański psychoanalityk, opisuje swoją koncepcję ośmiu faz występujących w cyklu życia; fazy te przedzielone są kryzysami normatywnymi, których pozytywne rozwiązanie pozwala na zamknięcie jednej i przejście do kolejnej.

Anna Kacperczyk pisze, że autoetnografia rozpatrywana bywa jako:

- bazujący na procesie introspekcji akt autonarracji, w ramach którego narrator analizuje własne przeżycia, poddaje je refleksji odnosząc do kontekstu społecznego stanowiącego ich tło;
- produkt końcowy owej autorefleksji i osobistej narracji, która odsłania przeżycia wewnętrzne narratora oraz jego perspektywę odbioru rzeczywistości, która bywa przedmiotem dalszej analizy, jednak kluczowe dla wskazania funkcji pozostają czynności autorefleksyjne i introspekcyjne, w których przebiegu podmiot próbuje zrozumieć siebie w otaczającym świecie, pośrednio zaś kreować swój własny świat (*Lebenswelt*)⁵;
- metoda lub technika zbierania materiałów badawczych, polegająca na zleceniu innym lub częściej sobie samemu sporządzenia opisu pewnego doświadczenia społecznego, które było jego udziałem – podstawowym produktem jest tu etnograficzny opis, nierzadko przybierający formę dziennika, pamiętnika czy innych wytworów pisemnych, powstających na zlecenie badacza; alternatywną formą zbierania danych są wywiady swobodne, uzupełnione obserwacją niestandardyzowaną (te ostatnie najczęściej towarzyszą działaniom dziennikarskim: tworzeniu reportażu, pisaniu czyjejś biografii, wspomnień o kimś, kręceniu filmu biograficznego etc.);
- strategia badawcza różni się od metody/techniki rozszerzoną formułą i powtarzalnością pewnych czynności czy całego procesu towarzyszącego zbieraniu materiałów; bywa i tak, że strategia odnosi się do swoistego eksperymentu, którego autor świadomie ekspozuje siebie wobec pewnych okoliczności czy sytuacji, a następnie poddaje analizie swoje odczucia, emocje i spostrzeżenia z nimi związane;
- nowatorski wzorzec uprawiania nauki staje się pewnym sposobem wytwarzania wiedzy, opierając się na związku między badaczem/narratorem a jego słuchaczami czy uczestnikami pewnych wydarzeń. Jest to wersja socjologii zaangażowanej, w ramach uprawiania której nie chodzi o kolejne, przeintelektualizowane teorie na temat rzeczywistości społecznej, ale pewne psychologiczne obserwacje i tworzone osobiste wizje społecznego świata (Kacperczyk, 2014: 32–74).

Powyższy wykaz opisujący sposoby klasyfikowania autoetnografii w naukach społecznych nie oznacza dowolności w rozumieniu tego pojęcia. Kryterium określającym sposób pojmowania autoetnografii jest cel, któremu na ona służyć, a także częściowo sposób, w jaki jest przygotowy-

⁵ Określenia tego używam w perspektywie fenomenologicznej, za A. Schützem. Postrzega on *Lebenswelt* jako świat otaczający jednostkę, świat jej przeżyć, doznań, refleksji czy wyobrażeń. Jest to konstrukcja naznaczona subiektywizmem, jednak dla jednostki istniejąca realnie, będąca punktem odniesienia w codzienności.

wana, a w odniesieniu do wymiaru procesualnego – przeprowadzana (jako rodzaj badania). Wśród badaczy społecznych coraz powszechniej zauważa się, że autoetnografia nierzadko wyłania się na przecięciu indywidualności badacza i wymiaru grupowego, swoistego poczucia przynależności do kolektywu, wspólnoty badaczy, której badacz jest członkiem i która nadaje mu tożsamość. Nierzadko, aby spostrzec coś nowego, otworzyć się, uczynić własne doświadczenia częścią szerszej refleksji nad czymś trzeba doświadczyć kryzysu, przeżyć liminalne doświadczenie bycia na rozdrożu, między czymś co było, a tym co zaczyna być, między tym co wspólne i jednostkowe, tym co sprawdzalne, a tym co intuicyjne. Zaprzeczenia, zwroty, mieszanie starego z nowym, odcinanie się i łączenie, swego rodzaju reintegracja służą temu, by wyłonił się nowy język opisu i refleksji, by wypracować pewien styl myślenia czy strukturę pojęć. Ta graniczność ma znany dobrze antropologom, rytualny wymiar, w istocie jest jednym z rytuałów – przejścia. Opozycje opisujące doświadczenie można traktować jak pewną wersję nierozstrzygalników J. Derridy (za: Winiecka, 2003, na przykład stare – nowe, znane – nieznanne, społeczne – indywidualne, świadome – nieświadome).

Beata Borowska-Beszta z kolei skłania się ku nazywaniu autoetnografii interpretowaną historią życia. Cytowany przez tę samą Autorkę John Creswell wyróżnia dwa typy biografii:

- biografię klasyczną – zbierane materiały muszą wykazywać cechy dokumentu: słuszność i rzetelność, cały proces zbierania i analizowania danych świadomie separowany jest od przemyśleń badacza;
- biografię interpretatywną – materiały tworzą pewną historię życia, która jednak zawiera interpretacje i perspektywę nie tylko narratora/autora, ale też badacza.

Catherine Ramsland natomiast wymienia trzy modele konstruowania biografii:

- model interpretatywny – istotną rolę odgrywa obecność psychologicznych wyjaśnień dotyczących motywów postępowania czy istoty wyborów dokonywanych przez podmiot;
- model obiektywny – istotną rolę odgrywa dokumentowanie faktów oparte na oficjalnych źródłach; biografia taka ma charakter raczej historyczny niż artystyczny;
- model dramatyczny – istotne są raczej emocje, indywidualne znaczenia nadawane przeżyciom i biografia ukazana jako seria portretów i wydarzeń z życia bohatera/narratora, zazwyczaj mało faktograficzna, oparta na rozmaitych źródłach danych (Borowska-Beszta, 2005).

Według klasyfikacji Catherine Ramsland autoetnografia dotyczy w większym stopniu modelu pierwszego i trzeciego niż drugiego. Podobnie, w odniesieniu do przemyśleń Beaty Borowskiej-Beszty cech autoetnografii poszukiwać należy raczej w biografii interpretowanej niż klasycznej.

Z kolei Artur Bochner, w swych refleksjach najbliższy łączeniu autoetnografii w rozumieniu socjologicznym z narracją literacką, zauważa, że w badaniach społecznych można wyróżnić przynajmniej pięć cech, które określają ich perspektywę narracyjną, a zarazem stanowią pomost między literaturą a dociekaniem w naukach społecznych:

- pisanie o innych jest osią uwagi, przedmiotem badań zarówno w literaturze biograficznej, jak i w naukach społecznych;
- zarówno w badaniach społecznych, jak i w literaturze uprawnione jest posługiwanie się głosem autobiograficznym (perspektywą narracyjną);
- autobiografia czy autoetnografia skupia się na sposobach, poprzez które praktyka narracyjna wpływa na interpretację przeszłości i wyobrażenia o przyszłości;
- zarówno autoetnografia jak i autobiografia odkrywają nowe formy wyrażenia przeżytego doświadczenia, niejako nadając im kształt, formując je – nierzadko wraz czy wspólnie z narratorem (tu jednak potrzebna jest nie tylko introspekcja narratora i bardzo dobra znajomość kontekstu w jakim narrator działa, ale i dialog, porozumienie duchowe, czy zdolność empatyzowania z tym, co jest tworzycielem autobiografii);
- badacz jak i osoba pisząca pozostają zaangażowani i uczestniczący w procesie badania literackiego i opracowywania tematu (Bochner, Ellis, 2011: 273–290).

Jak wspomina cytowana wcześniej Anna Kacperczyk, autoetnografia zakłada eksperymentowanie z własną percepcją i reakcjami emocjonalnymi. Oznacza to niekiedy poddawanie siebie oddziaływaniu różnych mediów, danych, informacji i badaniu własnych reakcji na nie. Posługiwanie się dziennikami lub pamiętnikami, przeglądanie prasy i danych archiwalnych, zapoznawanie się z raportami i sprawozdaniami różnych instytucji czy z dokumentami osobistymi, konfrontacja z artefaktami fizycznymi albo przeprowadzanie wywiadów z samym sobą i „przepytanie” siebie mają stanowić bodźce do wywołania autorefleksji będącej podstawą opisu, który ma powstać. Sporządzony opis ma służyć zrozumieniu kulturowych warunków własnego punktu odniesienia (Kacperczyk, 2014).

Autoetnografia a autobiografia – kilka słów o pokrewnych pojęciach

Czy zatem można w sposób uprawniony twierdzić, że każda autobiografia jest autoetnografią i odwrotnie?

Terminy te pokrywają się, gdy przedmiotem pisemnego opracowania, bo taką formę ma zazwyczaj biografia, jest ludzkie życie umieszczone

w pewnym kontekście kulturowym i społecznym (dochodzi tu do swoistego łączenia tego, co kulturowe z tym, co indywidualne z zaznaczeniem tła i figury – pierwotnych kategorii gestaltowskich⁶ przekładalnych także na kategorię świata przeżywanego), a podstawową metodą analizy przeżyć jest introspekcja, wykorzystująca procesy rozumienia siebie samego i innych. Bowiem, jak zauważa Agnes Heller, działanie, myślenie i odczuwanie są przejawami ludzkiego życia, wzajemnie się warunkują i niemożliwe jest ich doświadczanie w kategoriach pozajęzykowych (Heller, 1979). Autoetnografia zbliża się również do (auto)biografii wówczas, gdy opowieść narracyjna nie tyle służy generalizacji, porównywaniu przypadków i poszukiwaniu ogólnych prawidłowości rządzących opisanymi wydarzeniami, ile pełni funkcje ewokatywne – służy zapoznaniu z pewną historią, ale też wywołaniu określonych uczuć, refleksji w czytelnikach. Uwaga w autoetnograficznych historiach skoncentrowana jest nie na tekście, lecz na akcie wglądu oraz na relacji, interakcyjnym charakterze wytwarzanej wiedzy czy komunikowania swoich przeżyć i doświadczeń, nierzadko do tej pory trzymany w tajemnicy czy nie do końca uświadamianych, należących do przestrzeni intymnej (zwierzenia dotyczące kluczowych kwestii w życiu narratora, tzw. *coming out*). W tym znaczeniu, choć wciąż umownie, autoetnografiami są znane teksty literackie: *Quo Vadis* Henryka Sienkiewicza, powieść określana przez krytyków jako prawda uczuć i prawda czasu, pamiętnik starego subiekta – znana z *Lalki* Bolesława Prusa narracja Rzeckiego, oparte na introspekcji i psychoanalitycznych analizach i nie bez powodu zwane antropologią głębi, książki Olgi Tokarczuk (można z dużym prawdopodobieństwem mówić o wymiarze projekcyjnym opisywanych przeżyć bohaterów), *Ćwiczenia z utraty* Agaty Tuszyńskiej – nasycony emocjami zapis doświadczeń i przeżyć autorki spowodowanych śmiertelną chorobą męża. Trudniej natomiast z pewnością wskazać, które z książek o rysach pamiętnikarskich autoetnografiami nie są. Kluczowa bywa tu nie tylko obecność tła społeczno-obyczajowego i umiejętność umieszczenia przez autora swoich przeżyć w szerokim kontekście kulturowym epoki, ale niezwykle istotny akt wglądu, autoanalizy swojego świata i przeżywanego w nim emocji.

Z kolei, jeśli chodzi o rozróżnienia terminologiczne między pojęciami 'biografia' i 'autobiografia' sprawa jest dość oczywista, gdyż biografia dotyczy kogoś innego, osoby trzeciej, zaś w autobiografii – narrator, występujący zazwyczaj w pierwszej osobie liczby pojedynczej, jest zarazem jej autorem.

⁶ Więcej o psychologii Gestalt i kluczowych pojęciach tła i figury zob. L. Grzesiuk (2011).

W opowieści biograficznej tworzywem jest narracja rozumiana jako wypowiedzi głównego bohatera, która to narracja może przybierać cechy pierwszo- lub trzecioosobowe (auktorialna lub personalna).

Introspekcja jako narzędzie autoanalizy

Jak wspomniałam, w autoetnografii głównym narzędziem autoanalizy jest introspekcja. Pojęcie to ściśle wiąże się z zaangażowaniem, a także procesami rozumienia zarówno siebie, jak i – pośrednio – innych. Jak pisze wspomniana wcześniej Agnes Heller zajmująca się antropologią uczuć, być zaangażowanym znaczy odnosić informacje do siebie – przy czym siła zaangażowania zależy od tego, na ile przedmiot owego zaangażowania nas dotyczy. Zaangażowanie nie jest czymś, co towarzyszy naszym myślom, działaniu – a raczej tym, co je tworzy. Nie każdy jednak rodzaj uczestnictwa jest równoznaczny z zaangażowaniem – są nim tylko te emocjonalne dyspozycje, które znajdują się w centrum naszej świadomości – choć nie muszą tam pozostawać na stałe. Siła z jaką angażujemy się w coś, co stanowi centrum naszego zainteresowania i odczuwania, regulowana jest przez naturalne dążenie organizmu do homeostazy, a także przez reguły społeczne (dotyczy to zarówno sposobów okazywania ekstatycznej radości, jak i przeżywania głębokiej żałoby, towarzyszącej poczuciu utraty kogoś bliskiego). Takie intensywne przeżycia, obejmujące ekstazę religijną czy inne rodzaje zaangażowania uczuciowego, na przykład *katharsis*, powodują, że w układzie tło i figura – tło niejako znika, całość przestrzeni emocjonalnej wypełniona jest figurą. Takie rodzaje odczuwania, stany głębokiego zaangażowania często pozbawiają jednostkę poczucia integracji z innymi, stawiając ją na marginesie pewnego kręgu, niejako wykluczając ją z poczucia przynależności do niego. Ważne by o tym wspomnieć, ponieważ na relację ze światem, opartą na procesie rozumienia, składają się procesy internalizacji, obiektywizacji oraz eksternalizacji i tylko ich względna równowaga zapewnia nam homeostazę, powodując, że dzięki relacjom ze światem jesteśmy w stanie osadzić się w nim, reprodukować siebie, a tym samym rozwijać nasze ego. To właśnie ego sprawia, że nasze działania mają intencjonalny charakter, że są na coś ukierunkowane, spójne i nastawione na ochronę siebie, wreszcie dzięki istnieniu ego jesteśmy w stanie wybierać pewne czynniki, które budują nas samych, odsuwać inne – te które nam zagrażają (mechanizmy obronne). W ten sposób dochodzi do kreowania świata życia – zwanego w fenomenologii ‘światem przeżywanym’ – który nas otacza, tworzy, zapewnia homeostazę. Dlatego też psychologowie często powołują się na stwierdzenie, że aby być w świecie, świadomie w nim uczestniczyć, trzeba zarówno odczuwać, myśleć, jak i działać. Za-

znaczymy, że koniecznym warunkiem wspomnianej spójności i homeostazy jest dyferencjacja, różnicowanie tych procesów, a następnie ich reintegracja, uświadomienie sobie tego, co przeżywamy, zrozumienie przyczyn i motywów swojego działania, a także jego możliwych konsekwencji. Ten ostatni proces nazywamy właśnie introspekcją, zdolnością dokonywania wglądu w siebie samego, w sposoby przeżywania uczuć, zaangażowania i rezygnacji z czegoś, analizowania stanów psychicznych, refleksji nad tym co i dlaczego się wydarzyło. Introspekcja jest warunkiem nie tylko świadomego uczestniczenia w świecie, podejmowania określonych działań, ale i gwarancją spójności naszego postępowania, a także komunikowania się z innymi, przybliżenia im naszej perspektywy patrzenia na świat. Szczególnie odnosi się to do wymiarów rozumienia – kontekstualnego, empatycznego oraz aksjologicznego.

W wymiarze autobiograficznym introspekcja umożliwia opowiadanie innym siebie, tworzenie narracji, która pełni też poza funkcją autorefleksyjną i ewokatywną, funkcje terapeutyczne. Jak wspominałam wcześniej, opowieści bywają często wykorzystywane jako pomocniczy albo podstawowy motyw w psychoterapii – szczególnie w takich jej podejściach jak praca z metaforą, psychodrama, metoda ustawień rodzinnych Berta Heilingera czy konstruowanie genogramów w terapii rodzinnej.

Autorefleksję często pobudzają pytania o charakterze projekcyjnym nie odnoszące się wprost do przeżyć, emocji, postaw narratora, ale pozwalające na ich rzutowanie na wspólną płaszczyznę, której rolę pełnią podobne doświadczenia biograficzne narratora i słuchacza.

Stwierdzić można, że

[...] introspekcja to wgląd w samego siebie (od łacińskiego *introspectare*, czyli zagłębienie do wnętrza). Przedmiot spostrzeżeń stanowi tu zamknięty w sobie świat wewnętrznych przeżyć, myśli i doznań dostępny jedynie podmiotowi, który ich doświadcza. Innymi słowy, to stwierdzanie przeżyć, jakie się w nas dzieją – przez nas samych w procesie samoobserwacji, samobadania i samorefleksji (Kacperczyk, 2014: 44).

Posługiwanie się metodą introspekcyjną zakłada, że człowiek posiada zdolność rejestrowania i opisu swoich własnych wewnętrznych przeżyć psychicznych. Introspekcja pozostaje kluczowa dla psychologicznego i społecznego poznania (*insight*). Metoda introspekcyjna, mimo że zdyskredytowana jako pierwotna metoda badawcza w psychologii, pozostaje stałym elementem pozyskiwania wiedzy o psychice człowieka i jest aktywnie używana podczas pracy nad sobą, samopoznania, w psychoterapii, w autoanalizie, a także przy stawianiu nowych hipotez, inspirowaniu nowych kierunków badań i sposobów wyjaśniania ludzkiego zachowania. Empatyczna introspekcja postrzegana jest jako nieodzowny sposób prowadzenia badań w symbolicznym interakcjonizmie, który zakłada, że ludzie działają wobec rzeczy na podstawie symbolicznego znaczenia, jakie im przypisują. Logiczną konsekwencją takiego założenia musi być wymóg docierania

przez badacza do znaczeń nadawanych rzeczom przez samych aktorów. „Badacz musi zanurzyć się w świecie swoich badanych podmiotów, postawić się na ich miejscu” (Herman, Reynolds, 1995: 2).

Carolyn Ellis w swoim artykule będącym hołdem dla J.Ch Cooleya proponuje introspekcję jako metodę, która opierając się na materiałach interpretacyjnych wytworzonych przez samego badacza oraz przez innych, jest niezwykle użyteczna dla zrozumienia żywego doświadczenia emocji (Ellis, 2011: 273–290).

Rozważania o naturze i znaczeniu introspekcji w kontekście (auto)biografii i jej odmian wydają się niezwykle istotne, ponieważ rozumienie siebie jest warunkiem rozumienia innych. Pod tym terminem rozumięć będę za Stefanem Nowakiem

[...] czynność polegającą na przypisaniu ludziom, znajdującym się w pewnej sytuacji, zachowującym się w określony sposób bądź też reagującym na pewne bodźce (lub trwalsze sytuacje), stanów psychicznych w sposób istotny powiązanych z tymi sytuacjami, zachowaniami czy reakcjami, przy założeniu, iż zarówno te stany, jak i reakcje między nimi a bodźcami są postrzegane przez działających tak, jak to odzwierciedla nasz konstrukt (Nowak, 1965).

Zdaniem Edmunda Mokrzyckiego procedura „rozumienia” jest kluczowa w procesach badawczych i analitycznych humanistyki. Operacja rozumienia opisuje proces, w którym podmiot poznający:

- obserwuje pewne zachowania, bodźce lub reakcje;
- postuluje, obok tych „obserwowalnych zmiennych”, istnienie pewnych zjawisk dla niego nieobserwowalnych, które jednak są dostępne „doświadczeniu wewnętrznemu” osoby działającej i dają się „oznaczyć” czy też „nazwać” przez hipotetyczne konstrukty psychologiczne;
- orzeka, iż między zjawiskami obserwowanymi a desygnatami hipotetycznych konstruktów psychologicznych zachodzą związki (dostępne również introspekcji badanego) (Mokrzycki, 1971).

Taki sposób prezentacji istoty procesu badawczego w naukach społecznych wyraźnie ciąży ku językowi nauk przyrodniczych, który pomimo wskazania wyjątkowości przedmiotu humanistyki, posługuje się pojęciami „zmiennych” czy „wskaźników” i wyraźnie rozdziela pozycje badacza oraz badanego. Autor koncepcji wszakże dopuszcza korzystanie w procesie badawczym z indywidualnych zasobów wiedzy badacza w celu zrozumienia badanego, jednakże nie przewiduje możliwości ich transformacji w trakcie i pod wpływem procesu badawczego, nie traktuje wytwarzanej wiedzy jako „produktu” wspólnej pracy i interakcji badacza i badanego.

Na potrzeby rozważań o biografii, rozumianej jako narracyjny wytwór, ale i jako sposób badania kogoś, czyje wspomnienia chcemy utrwalić, rozumienie jakie jest koniecznym warunkiem pozytywnych interakcji i komunikacji między narratorem a badanym przybiera bardziej humanistyczny charakter – odnosząc się do wymiarów:

- kontekstualnego – czyli takiego, w którym badacz czy rozmówca jest w stanie włączyć omawianą przez narratora sytuację w strukturę wiedzy i własnego doświadczenia. Na poziomie formalnym potrafi też w trakcie opowieści czy po jej zakończeniu uchwycić kompozycję opowieści, wyróżniając tło i figurę, ich wzajemne interakcje, nakładanie się czy dominację jednego z nich (patrz: zaangażowanie);
- empatycznego – badacz posiada zdolność wczuwania się, niejako współodczuwania stanów emocjonalnych i emocji swoich rozmówców;
- aksjologicznego – badacz podziela system wartości, zasad etycznych i reguł postępowania, którymi posługuje się, bądź w omawianych okolicznościach posługiwał się narrator (Retter, 2005: 25 i nast.).

Dopiero taki poziom wglądu/uczestnictwa psychicznego, możliwy dzięki umiejętności osadzenia się badacza w kontekście działań i okoliczności omawianych przez narratora, niejako uruchamia procedurę rozumienia, czyniąc ten proces swoistym narzędziem analizy wypowiedzi, które ilustrują przeżycia i nie zawsze wcześniej uświadamiane sobie przez narratora emocje. Szczególnie istotne są zagadnienia etyczne, które towarzyszą tworzeniu etnograficznych dokumentów; wśród nich wspomnieć należy o odpowiedzialności za słowo, za dalsze losy opowieści przedstawianych przez rozmówców, wreszcie za ich psychiczne samopoczucie.

Badania biograficzne a tworzenie (auto)biografii

Mimo iż autoetnografie zazwyczaj dotyczą momentów przełomowych w życiu, bywają świadectwem zmagania się z chorobą, stratą ważnej osoby, ich spektrum jest znacznie szersze i obejmuje takie wydarzenia czy aspekty życia jakie narrator uznaje za istotne, warte przeanalizowania i utrwalenia.

Ewa Kępa zauważa, że autoetnografia jest „metodą dla odważnych” – odwołuje się ona do odwagi mówienia prawdy, do wolności, a zarazem obowiązku jej tworzenia. Mówienie o sobie, o swoim doświadczeniu osobistym, parezyjne odkrywanie prawdy czasem w równym stopniu przed samym sobą, co przed innymi wymaga szczerości i otwartości, nierzadko naraża na niebezpieczeństwo bycia niezrozumianym czy źle zrozumianym (Kępa, 2014: 79 i nast.). Autoetnografia oferuje dotarcie do procesu budowania tożsamości, obejmując różne aspekty życia narratora. Jest rozpięta pomiędzy przeszłością, terażniejszością a przyszłością. Jest opowieścią o tym, co się wydarzyło, stanowi rodzaj autorefleksji nad tym, co obecne i odnosi się do tego, co zdarzy się w przyszłości.

Wartość analizowania własnej biografii wyraża się poprzez to, na ile pomaga ona zrozumieć w jaki sposób przeszłość wpływa na teraźniejszość. Samowiedza rodzi się w dialogu z innymi, będąc częścią naszej tożsamości i podobnie jak ona ma naturę interakcyjną.

Wielu cennych wskazówek dotyczących sposobów zbierania i organizowania materiałów biograficznych dostarcza Duccio Demetrio. Wskazuje on, że w tworzeniu autobiograficznej narracji panuje swoista równowaga, a zarazem ciągłość pomiędzy tym co minęło, a tym co jest obecnie, a także między opowiadającym historię i świadkami opowieści, czasem mimowolnymi jej uczestnikami. Obecność myśli autobiograficznej rozumianej jako mnogość nagromadzonych w ciągu życia wspomnień, forma rozważań i medytacji, a także stan ducha, osobliwy i dość rzadki moment i dar czyni z nas zarazem pacjentów, filozofów, jak i rzemieślników. Snując autobiograficzne rozważania zszywamy fragmenty, nadajemy przywoływanym wydarzeniom hierarchię i porządek, czasem rewidujemy pierwotne znaczenia faktów i przeżyć. Co więcej, w procesie tym nierzadko okazuje się, że istotniejsze od dobrze utrwalonych wydarzeń bywa to, co przemilczane, pierwotnie wyparte czy zatarte w pamięci. Podobnie istotne bywają projekcje, fantazje czy zapożyczenia – czasem są śladami tego, co wyparte, czasem odwołują się do pożądanego obrazu samego siebie, a nierzadko po prostu wypełniają luki w pamięci, zastępując to, co zapomniałszy.

Włoski andragog wymienia kilka etapów tworzenia biografii w procesie dialogu narratora z badaczem:

- retrospekcja – przypominanie wydarzeń, cofanie się myślami, emocjami w przeszłość, sięganie do wybranych jej aspektów lub eksplorowanie globalne;
- interpretacja – wewnętrzny przekład z języka przeszłości na bardziej aktualny; operacja ta jest szczególnie owocna, gdy wspomnienia sięgają wiele lat wstecz i ich interpretacja angażuje świadomość przemian społecznych czy obyczajowych; niewykluczone, że dotyczy ewolucji myślenia samego narratora;
- tworzenie postaci i wydarzeń – w procesie odtwarzania równie istotne jest poszukiwanie jedności, wspólnych punktów odniesienia, jak i mnogości i wielości możliwych odczytań, motywów, przyczyn i konsekwencji określonych wydarzeń (Demetrio, 2000).

Odtwarzanie przeszłości uwarunkowane jest wieloma złożonymi procesami, wśród których wymienić warto:

- rozbudzenie potrzeby wspomnień, akceptacji miejsc, wydarzeń i okoliczności, które stanowiły ramę dla przeżyć narratora; głównym celem jest tutaj pokonanie wyobcowania emocjonalnego, przybliżanie słuchaczowi i sobie – przede wszystkim – minionych doznań, odczuć;

- bierne współdziałanie słuchacza czy badacza biografii polega na otwarciu się na opowieść innej osoby, uruchomieniu procesu introspekcji, milczącym i akceptującym współbyciu w tym, co przywoływane;
- fantazjowanie – nie oznacza zniekształcania wydarzeń, jedynie przekładanie akcentów między tym co uważaliśmy niegdyś za najistotniejsze a tym, co z obecnej perspektywy wydaje się pierwszoplanowe; opisywana rzeczywistość nigdy nie jest obiektywna, zmienia kształt, staje się jedną z możliwych wersji przedstawianych wydarzeń; ten subiektywny obraz jest dużą wartością biografii ludzkich: to co udokumentowane, uprawomocnione historycznie i to, co wzbogacone emocjami i odczytaniem narratora tworzy wielowarstwową opowieść, opowieść autobiograficzną, fabularyzowaną, spójną, ale i rozproszoną, dysocjacyjną; życie rzeczy, ale i nasze własne jest zawsze życiem umysłu;
- depersonalizacja – opiera się na stopniowym zyskiwaniu dystansu do opisywanych wydarzeń, uwzględnieniu w porządku narracyjnym innych – ich emocji, przeżyć pozostawienie przestrzeni dla odmiennych punktów widzenia; trzymanie się jedynej, oficjalnej wersji izoluje od źródeł introspekcji, zamyka i oddala, zamiast otwierać i przybliżać (*ibidem*).

Procesy, o których mowa, są niejako intuicyjne, bardzo trudno sformułować jednoznaczne wskazówki jak prowadzić biograficzne rozmowy.

Czasem czynnikiem stymulującym narrację jest bliskość i wspólnota doświadczeń narratora i słuchacza, czasem komunikacja przebiega tym sprawniej, im osoby te są mniej mają ze sobą wspólnego (na przykład dziennikarz i jego rozmówca). Istotne jest porozumienie w zakresie tego, co stanowi fundamentalne momenty egzystencji narratora. To właśnie one, kryzysy, epifanie, doświadczenia krystalizujące i momenty przełomowe organizują narrację, nadając jej wewnętrzną chronologię (zawsze jest jakieś „wcześniej” i „później” wobec owych wydarzeń, nierzadko też od nich rozpoczyna się biograficzna opowieść).

Na fabułę biograficzną zazwyczaj składają się trzy główne kategorie wydarzeń:

- *incipit* (wydarzenia poprzedzające punkt zwrotny biografii, ale też zachowane w pamięci a towarzyszące mu rzeczy, obrazy, osoby); może on mieć charakter figuratywny (ludzie, zwierzęta) lub sensoryczny (zapachy, barwy, żywyoty);
- *ruit* (tzw. życiowy *background*: pochodzenie, wykształcenie, rodzina, rówieśnicy, momenty kluczowe – sukcesy, porażki, ucieczki i powroty, zaskoczenia, pasje, miłości i antypatie);
- *exit* (efekty działań, niezrealizowane zamierzenia, zadania i cele na przyszłość, odkryte zdolności i ograniczenia); jest on zazwyczaj

zamknięciem pewnego cyklu, prowokując tożsamościowe pytania o sens i znaczenie egzystencjalnych doświadczeń. Bywa też zaproszeniem do ponownego odczytania treści autobiograficznych (tak zwana pętla biograficzna czy hermeneutyczna spirala).

Do ich organizowania służyć może narzędzie zwane „progresywną linią życia”⁷. Jednak ich przywołanie, a następnie umieszczenie na wspomnianej linii życia sensowne jest tylko wówczas, gdy miały one kluczowe znaczenie dla naszej samowiedzy.

Nieuniknione jest zatem pytanie, czy progresywna linia życia jest narzędziem obrazującym proces konstruowania tożsamości czy też konstrukcją jej wynika z już ustrukturuowanej samoświadomości narratora?

Wszystkie pozostałe próby kategoryzowania wspomnień, wydzielenie osób, na przykład członków rodziny partnerów życiowych, dzieci czy zwierząt oraz rzeczy, przedmiotów (opozycja żywe – martwe), wewnątrz czy krajobrazów (wewnątrz – na zewnątrz), doznań/odczuć i świadomie przeżywanym scen z życia rodzinnego (mimowolne – świadome), nawet jeśli przeprowadzone jest najstaranniej i z zachowaniem wewnętrznych opozycyjnych linii podziału – pozostaje drugorzędne, choć pełni w opowieści istotną rolę, pozwalając budować z tych dopełniających się elementów narracyjnych jej konstrukcyjną siatkę.

Analiza i interpretacja materiałów autobiograficznych – propozycje

Decyzję o tym czy zebrane, a nierzadko już opublikowane materiały autobiograficzne należy analizować intuicyjnie czy z użyciem narzędzi metodologicznych, pozostawić należy Czytelnikom.

Jak się wydaje, zależy to od celów, jakie towarzyszą interpretacji – jeśli ma ona wzbogacać ich wiedzę, prezentować obraz czyichś działań w tle pewnej epoki czy znaczących wydarzeń, można poprzestać na lekturze i towarzyszącym jej refleksjom. Nawet niepoddana interpretacji w sensie naukowym narracja nadal będzie pełniła wszystkie podstawowe funkcje: ewokatywną, autorefleksyjną czy terapeutyczną. Jeśli natomiast nasze poszukiwania związane z lekturą mają charakter naukowy, odnoszą się do dokumentowania faktów, przeżyć, refleksji towarzyszących autorowi należałoby skłaniać się ku interpretowaniu w oparciu o pewne narzędzia językowe – z zachowaniem świadomości, że i tak interpretacja owa będzie miała charakter otwarty.

⁷ Wspomina o niej w pierwotnej wszakże postaci Paul Fraisse (2000).

Skoro chcemy dotrzeć do tego co ukryte, do motywów działania narratora, odsłonić uwarunkowania aksjologiczne czy odnieść się do opisu społecznego tła i wpisanego weń świata przeżywanego bohatera – warto pójść krok dalej i zastosować bardziej zaawansowane strategie interpretacyjne. Pamiętaj przy tym, że biograf to nie to samo co badacz historii życia. Dzieje życia to cenne źródło informacji na temat osoby, traktowanej jednak nieco instrumentalnie, jak przypadek, przykład kogoś, kogo zachowania są typowe dla danej sytuacji i okoliczności (tu tematem bywają konkretne problemy czy kwestie społeczne, jakie badany pomaga zilustrować). Auto-biografia natomiast to osobista opowieść, w której narrator jest podmiotem, najważniejszym punktem odniesienia, a jego odczucia, refleksje, retrospekcje są kluczem do zrozumienia osoby, jej zachowań. Ponieważ w tak zarysowanym celu opowieści biograficznej chodzi o to co indywidualne, a nie o to co typowe/powtarzalne, warunkiem powodzenia jest rezygnacja z ankiet, kwestionariuszy, testów, sondujących (a nierzadko projekcyjnych w swoim charakterze) pytań, które zaburzają komunikacyjne zbliżenie, kreują dystans między narratorem a słuchaczem (*ibidem*).

Opracowanie (auto)biograficznych czy autoetnograficznych tekstów może odwoływać się do wielu metod i strategii interpretacyjnych, które pojawiły się w ostatnich dziesięcioleciach w naukach społecznych. Wśród wspomnianych chciałabym wymienić między innymi następujące:

- analiza pola wartości (Jadwiga Puzynina, Czesław Znamierowski)
– uwarunkowania aksjologiczne, odniesienie do motywów czy tzw. ugruntowania działań osoby (Znamierowski, 1957);
- analiza ramowa Ervinga Goffmana – ukryte bądź pomijane znaczenia autonarracji (Czyżewski, 1980);
- metoda dokumentarna (Manheim, Bohnsack) – warunkiem jej zastosowania jest osadzenie refleksji w kontekście instytucjonalnym czy grupowym (Bohnsack, za: Krzychała, 2004),
- interpretacje o rodowodzie antropologicznym z wykorzystaniem koncepcji P. Mc Larena (Szkudlarek, 1993);
- zastosowanie narzędzi intuicyjnych wspierających rozwój samoświadomości i introspekcję podmiotu – jak linia życia czy mapa pojęć podstawowych.

*

Podsumowując dotychczasowe rozważania, stwierdzić wypada, że autoetnografia jest pojęciem wieloznacznym, będącym przedmiotem rozważań w wielu naukach społecznych, począwszy od antropologii kultury, poprzez psychologię i socjologię – zaznacza też swoją obecność jako forma refleksji biograficznej w literaturoznawstwie. Niniejszy tekst zawierający garść rozważań o jej odmianach, formach i funkcjach, a także tworzywie,

jakim jest narracja, nie próbuje rozstrzygać czym jest, a czym nie jest autoetnografia.

Akcent położony został raczej na jej szerokie zastosowania, ze szczególnym uwzględnieniem zarówno walorów terapeutycznych, jak i sposobu, w jaki autoetnograficzny tekst/opowieść sytuuje się w perspektywie badań biograficznych.

Niezwykle ważną kwestią pozostaje narzędzie autoanalizy, jakim jest typowo ludzka zdolność dokonywania wglądu w siebie, we własne motywy, emocje, sposoby doświadczania sytuacji – zwana introspekcją.

Szczególnie istotna, jak się wydaje, jest tyle próba rozróżnienia między autobiografią a autoetnografią, ile podkreślenie ich wspólnych cech, sposobów konstruowania i ewentualnej analizy, której zakres i sposób dokonywania uzależniony jest od funkcji jakie owa analiza, a jeśli pójdziemy krok dalej, interpretacja, ma pełnić.

Autorce tekstu bliski jest interdyscyplinarny sposób ujmowania tematu z perspektywy socjologii rozumiejącej, postulatów fenomenologii, a także psychoanalitycznych stanowisk opisujących jawne i ukryte motywy ludzkiego działania wraz z funkcją, jaką autonarracja może pełnić w nabywaniu wyższego poziomu samoświadomości działania i doświadczania otaczającego świata przez osoby uczestniczące w procesie terapeutycznym.

Dla konstruowania tekstu istotne znaczenie miał także głęboko humanistyczny i rozwojowy sens refleksji włoskiego pedagoga, Duccio Demetrio, uznającego każdą formę refleksji o swoim życiu za wspierającą rozwój człowieka.

Autoethnography in the perspective of biographical research – some reflections on the method, material and ways of narrative analysis

Summary

Presented text is a contribution to discussing autoethnography, methods, reflection, or the broader set of research and narrative practices that are involved in different visions of constructing knowledge and working with texts as a products of culture. As it says autoethnography without a trial to decide whether it is rather a kind of creative work, a literary genre close to autobiography, or rather a research technique for collecting biographical material in the process of creating a life story or documenting social events – has an interesting proposition in social science as well as literary science.

The narrative emerging in the process of introspection is the basis for analyzing the sphere of human activity, based on open and hidden motives, solving problems by evaluating and confronting the emotions experienced in the process of reaching the internal conditions of our activities.

Narrative, leading to biographical or self-biographical stories, also triggers reflection on life, summarizes past events, places itself in a broadly and narrowly understood social context, and thus has a developmental significance because of supporting self awareness and leading a human towards his higher destinations and better settling in the co-created world of life.

Keywords: autoetnography, autobiography, narrative, biographical research, understanding, introspection.

Słowa kluczowe: autoetnografia, autobiografia, narracja, badania biograficzne, rozumienie, introspekcja.

Bibliografia

- Bohnsack R. (2004), *Metoda dokumentarna: od koniunktywnego zrozumienia do socjogenicznej interpretacji*, [w:] S. Krzychała (red.), *Metoda interpretacji dokumentarnej*, Wrocław.
- Borowska-Beszta B. (2005), *Etnografia dla terapeutów-pedagogów specjalnych. Szkice metodologiczne*, Kraków.
- Borowska-Beszta B. (2009), *W tym cieniu jest tyle słońca. Autoetnografia*, Pedagogika Kultury, t. 5, s. 88.
- Bukraba I. (1988), *Zasada współczynnika humanistycznego. Znaki zapytania*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 3.
- Czyżewski M. (1980), *Miejsce analizy ramowej w socjologii Ervinga Goffmana*, „Przegląd Socjologiczny”, nr 3.
- Demetrio D. (2000), *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie*, Kraków.
- Ellis C. (2004), *The ethnographic I. A methodological novel about teaching and doing autoethnography*, Walnut Creek, CA, s. XIX.
- Ellis C., Bochner A. (2011), *Autoetnography. An Overview*, „Historical Social Research”, vol. 36, s. 273–290.
- Erikson E. (2004), *Tożsamość a cykl życia*, Poznań.
- Forest H. (2009), *Artful leadership for creating positive social change. Reflections on an arts-based autoethnography*, „Storytelling, Self, Society”, No. 5, s. 74.
- Fraisse P. (1988) *Percorsi del tempo. Sulla psicogenesi delle temporalità*, Milano.
- Grzesiuk L. (2011), *Psychoterapia, szkoły i metody. Podręcznik akademicki*, Warszawa.
- Habermas J. (1983), *Teoria i praktyka. Wybór pism*, Warszawa.
- Heller A. (1979), *Towards Anthropology of Feeling*, „Dialectical Anthropology”, vol. 4, No. 1, Issue 1, s. 1–20.
- Hermans H.J., Hermans-Jansen E. (2000), *Autonarracje – tworzenie znaczeń w psychoterapii*, Warszawa.
- Holman Jones S. (2010) *Autoetnografia. Polityka tego, co osobiste*, przekł. M. Brzozowska-Brywczyńska, [w:] N.K. Denzin, Y.S. Lincoln (red.), *Metody badań jakościowych*, t. 2, Warszawa
- Kacperczyk A. (2014), *Autoetnografia - technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 10, nr 3, s. 32–74.
- Kępa E. (2014), *Autoetnografia nie wzięła się znikąd – rozważania o ciągłości i zmianie*, „Parazja”, nr 1.
- Maslow A. (1986), *W stronę psychologii istnienia*, Warszawa.
- Mead G.H. (1975), *Umysł, osobowość i społeczeństwo*, Warszawa.
- Mokrzycki E. (1971), *Założenia socjologii humanistycznej*, Warszawa.
- Nowak S. (1965), *Metody badań socjologicznych*, Warszawa.
- Retter H. (2005), *Komunikacja codzienna w pedagogice*, Gdańsk.

- Sarbin T.R. (1986), *The Narrative as a Root Metaphor For Psychology*, [w:] T.R. Sarbin (ed.), *Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct*, New York, s. 3–21.
- Schütz A. (1984), *Potoczna i naukowa interpretacja ludzkiego działania*, [w:] E. Mokrzycki (oprac.), *Kryzys i schizma. Antyścyentystyczne tendencje socjologii współczesnej*, t. 1, Warszawa.
- Szkudlarek T. (1993), *Mc Laren i Agata, czyli o pewnej możliwości interpretacji oporu przeciw szkole*, [w:] Z. Kwieciński (red.), *Nieobecne dyskursy*, t. 2, Toruń.
- Winiecka E. (2003), *Nierozstrzygalność – drugie imię dekonstrukcji?*, „Przestrzenie Teorii”, t. 2.
- Znamierowski Cz. (1957), *Normy i oceny*, Warszawa.

JUSTYNA KOSZARSKA-SZULC

INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH POLSKIEJ AKADEMII NAUK

Strategie budowania dystansu wobec traumatycznych doświadczeń w autobiograficznej twórczości Artura Sandauera

Zjawisko traumy po raz pierwszy w dobitny sposób sformułował Siegmund Freud w pracy *Poza zasadą przyjemności*, definiując ją jako jeden z przypadków złamania czy uchylenia zasady przyjemności:

[...] wydarzenie takie, jak uraz zewnętrzny, wywoła na pewno potężne zakłócenie w zasobie energetycznym organizmu i uruchomi wszelkie mechanizmy obronne. [...] Nie da się dalej powstrzymać zalewu aparatu psychicznego przez wielkie ilości bodźców: pojawia się raczej inne zadanie: przewyciężyć bodziec, związać psychicznie liczne bodźce, które się wdarły do wnętrza po to, by je następnie zlikwidować (Freud, 2005: 31).

Owo „związanie” to jeden z mechanizmów obronnych mających na celu zachowanie integralności ego w obliczu zagrożenia całkowitej dezintegracji z powodu nadmiaru bodźców. Ruth Leys w eseju *Freud i trauma* przekonuje, że wiązanie pobudzeń ma bezpośrednio polityczne znaczenie: polegać może bowiem na związaniu jednostki z innym (jednostką, ale również grupą czy masą) w emocjonalnym związku identyfikacji, co zapobiega rozpraszaniu się jednostek w chaotycznej panice (Leys, 2005: 124). Żydowi ukrywającemu się po tzw. stronie aryjskiej, w domu ukraińskiego chłopca, trudno o podobną identyfikację. Jak zobaczymy w toku dalszego wywodu, u Sandauera pojawiają się takie próby, są one jednak tymczasowe i na dłuższą metę wydają się nieskuteczne. Trauma znalezienia się w sytuacji terminalnej utrzymuje się i zmusza do powtarzania w różnych wariantach literackich (to charakterystyczna powtarzalność traumy). Jak

pisał Anthony Giddens, autonarracja może ulec dezintegracji pod wpływem zmian w otoczeniu jednostki, traumatycznych przeżyć. Podstawową potrzebą psychiki jest wtedy odzyskanie autonarracji, dzięki której można dokonać reinterpretacji przeszłości. Utrzymywanie takiej autonarracji zapewnia integralność ja.

Pragnę wykazać, że w wybranych tekstach autobiograficznych Artura Sandauera wspomnienia traumatycznych doświadczeń okresu Zagłady podlegają próbie przepracowania w formie autonarracji, przepracowania nie w pełni zrealizowanego poprzez stosowanie strategii unikowych, wytwarzających dystans pomiędzy autorem a trudnymi wydarzeniami, które opisuje. Do owych strategii budowania dystansu wobec traumatycznych doświadczeń Zagłady (pobytu w getcie i 14-miesięcznego okresu ukrywania się w zamurowanym pomieszczeniu na strychu ukraińskiego chłopca) należą: splątanie gatunkowe utworu, ironia, autotematyzm, delegowanie własnych przeżyć na bohatera autobiograficznego, posługiwanie się relacjami członków rodziny wcielonymi w tekst autobiograficzny. Przedmiotem analizy będą dwie autobiografie Artura Sandauera: hybrydyczny pod względem gatunkowym tom *Zapiski z martwego miasta. Autobiografie – parabiografie*, powstający z przerwami w latach 1947–1963, oraz autobiografia pisana pod koniec życia autora zatytułowana *Byłem...*, wydana w 1991 roku, krótko po śmierci krytyka. Rozważania mają również doprowadzić do odpowiedzi na pytanie, jak traktować autobiografie w kontekście rekonstruowania biografii ich autorów? Czy możemy przyznać im status źródła, czy powinniśmy traktować je wyłącznie jako teksty literackie, artefakty?

Zapiski z martwego miasta zostały przez Sandauera opatrzone podtytułem *autobiografie – parabiografie*. Konstrukcja tomu polega na przeplataniu fragmentów autobiografii samego pisarza zatytułowanej *Polityka i sztuka (Autobiografia)*, i parabiografii. Na tę ostatnią składają się *Urywki z pamiętnika Mieczysława Rosenzweiga*, ale także ostatni, utrzymany w konwencji oniryzmu rozdział zatytułowany *Sen na strychu. Odejście narodu*. Jak przyznawał Sandauer w autobiografii *Byłem...*, spisanej pod koniec życia, *Urywki z Pamiętników Mieczysława Rosenzweiga*, które powstawały w Paryżu w latach 1947–1948, nie ukazywały się przez kilkanaście lat, gdyż przeszkoda tkwiła w nim samym (Sandauer, 1991). Gdy krytyk powrócił do pomysłu wydania ich, obrosły w kolejną część – już nie „para-”, lecz ściśle autobiograficzną. Porządkowaniu własnej biografii, upartemu powracaniu do wydarzeń traumatycznych i próbom ich związania w autonarrację, towarzyszył namysł teoretyczny. Tłem było przede wszystkim pojawienie się w latach sześćdziesiątych wielu powieści warsztatowych, a w dyskusjach krytycznych i literaturoznawczych zaznaczył się problem metafikcji, który przeniknął do polskiego literaturoznawstwa przede wszystkim z myśli fran-

cuskiej i amerykańskiej (Madejski, 2004: 197–198)¹. Sandauer kontynuował namysł nad problematyką metafikcji, doprecyzowując pojęcie autotematyzmu, ostatecznie wyłożone w *Samobójstwie Mitrydatesa*, studium z lat 1967–1968. Sam autor radził odnosić się do tej pracy jako najważniejszej w jego teoretycznym dorobku:

autor pragnie, by studium niniejsze służyło jako wstęp do jego twórczości krytycznej, by wszystko, co w tej dziedzinie napisał, stało się odtąd rozdziałem tej jego nad-książki, by wszystkie drogi – prowadziły tutaj, wszystkie terminy – tu znalazły swe połączenie

– pisał w *Zakończeniu* studium (Sandauer, 2005: 512). Sandauer opisał przełom myślowy, jaki nastąpił w XIX wieku, polegający na uznaniu konstytutywnej roli wyrażania indywidualności w sztuce, która odtąd definitywnie utraciła swoje funkcje obrzędowe. Odkąd to „narrator wymyśla akcję swych utworów po to, aby wyrazić siebie” (*ibidem*: 455) nastąpił rozdzwitek pomiędzy narracją jako metodą opowiadania zaczerpniętą ze sztuki obrzędowej a sztuką jako indywidualną ekspresją. Konfliktowi temu miała zaradzić ironia romantyczna, która polega na przerywaniu przez autora toku wywodu, by „odsłonić przed czytelnikiem kulisy utworu” (*ibidem*: 456) W rozumieniu Sandauera:

Wyraża się w niej nie tylko nowy stosunek artysty do utworu, ale – człowieka do samego siebie. Podważając wiarygodność swej anegdoty, autor kompromituje ją zarazem jako własne przeżycie, na które spogląda z nieskończonego dystansu (*ibidem*: 457).

Na gruncie tak rozumianej ironii będącej odsłonięciem kulis pisarskiego warsztatu Sandauer umieścił postać Mieczysława Rosenzweiga – wymyślonego autora i bohatera „parabiografii”. Podobnie problem dystansowania się od własnego dzieła i opisanych w nim przeżyć indywidualnych sformułował pisarz w motcie do *Zapisków...*, które zaczerpnął zresztą z własnej biografii:

[...] wyobrażam sobie opowieść – najchętniej autobiograficzną, w której zmiennymi byłoby nie tyle style czy fakty, co tonacje. Jedno i to samo wydarzenie z własnego życia można by podawać kolejno w przyprawie niefrasobliwej lub tragicznej, realistycznej lub groteskowej. Zakładałoby to dystans i swobodę wobec własnych przeżyć, traktowanych jedynie jako materiał, któremu można nadawać dowolne kształty i »parabiografia« taka zdawałaby się biec nie tyle wzdłuż, co w szereg czasu; następstwo wydarzeń ustąpiłoby w niej miejsca ich oboczności (Sandauer, 2009: 118).

„Parabiograficzność” takiej autobiografii polega więc na rozbudowywaniu wariantów zamiast doprecyzowywania następujących po sobie zdarzeń. Przeplatanie serii rozdziałów autobiograficznych i parabiograficznych,

¹ W wydanym w „Nowej Kulturze” artykule *O antypowieści* Sandauer opublikował swoje wrażenia z dyskusji odbywającej się w styczniu 1959 roku, w której brali udział zarówno twórcy antypowieści (np. Alain Robbe-Grillet), jak i krytycy, w tym i Sandauer. Tłumaczył tam, że jedną z ważnych cech antypowieści jest mieszanie różnych warstw powieści, z których żadna nie jest samowystarczalna.

w których relacjonowany jest ten sam okres życia autora autobiografii i Mieczysława Rosenzweiga, to realizacja powyższego postulatu. Tak oto Sandauer miesza różne warstwy własnej biografii, obdzielając nią zarówno siebie, jak i stworzonego na potrzeby tekstu bohatera. To genologiczne pomieszanie stanowi również trudność dla biografa Sandauera – musi przedzierać się przez warstwy fikcji, nieustannie zachowując czujność wobec tekstu. Poprzez splątanie gatunkowe Sandauer rozmywa terapeutyczną autonarrację na temat traumatycznych doświadczeń, skazując się na konieczność ich powtarzania w kolejnych wariantach.

Obok autotematyzmu drugim sposobem na stworzenie dystansu pomiędzy autorem autobiografii i dziełem jest powołanie bohatera autobiograficznego. Obecność bohatera o nazwisku innym niż autorskie wprowadza nas więc poza gatunek autobiografii w kierunku tekstów prezentujących postawę autobiograficzną, do których Małgorzata Czermińska zalicza takie, w których odnajdujemy „minimum rozpoznawalności podobieństwa albo podobieństwo nacechowane autentycznością” (Czermińska, 1987: 29). Tak rozumiana autentyczność odsyła do rzeczywistości pozatekstowej, do samej biografii pisarza. Poczuciu tożsamości, podobieństwa i autentyczności jednocześnie towarzyszy niepodobieństwo (*ibidem*: 12–13). Czytelnik rozpoznaje wyraźne odniesienia pomiędzy losem bohatera i biografią samego autora, ich relacja zostaje jednak oddalona przez nowe elementy z dziedziny fikcji, które zmuszają odbiorców do rozwikłania zagadki tożsamości. „Parabiografia” Sandauera z pewnością mieści się w polu opisanej przez Czermińską literatury nacechowanej postawą autobiograficzną, znajdując się bardzo blisko autobiografii jako takiej. Jej status dodatkowo komplikuje tytuł *Urywki z pamiętnika Mieczysława Rosenzweiga*, stanowiący kolejne odniesienie gatunkowe, tym razem do formy pamiętnika. Jak podkreśla Czermińska, pamiętnik różni się od autobiografii przede wszystkim położeniem większego nacisku na wydarzenia. Postawa pamiętnikarza jest bardziej ekstrawertyczna, w samym tekście dominuje opisowość, co często zbliża pamiętnik do reportażu. Innowacja terminologiczna w postaci „parabiografii”, składającej się z urywków pamiętnika fikcyjnego bohatera, który na dodatek zdradza wiele cech identycznych z samym autorem – Sandauerem, dodaje kolejne piętro do konstrukcji, której celem jest uzyskanie coraz większego dystansu wobec opisywanych wydarzeń.

O okolicznościach stworzenia postaci Rosenzweiga Sandauer pisze w swojej późnej autobiografii, odwołując się do otrzymanego pod koniec lat czterdziestych zlecenia na opisanie własnych doświadczeń jako żołnierza Armii Czerwonej: „Zamiast pamiętników żołnierza samochwała [...] wychodziło mi spod pióra coś wręcz przeciwnego, autokompromitacja. Powstawały *Pamiętniki Mieczysława Rosenzweiga*” (*ibidem*: 18). Do karykaturalności tej postaci odnosi się także w autotematycznych *Zapiskach*...

Biorąc za punkt wyjścia własną sytuację [...] i wyjaskrawiając jej sprzeczności, doszedłem w rezultacie do stworzenia tej karykatury – dobytej z ciemni psychicznej, ze wstydliwych zakamarków, dokąd rzadko ktokolwiek z nas zagląda (Sandauer, 2009: 85).

Obok poważnej autobiografii, której bohaterem jest sam Sandauer, postanowiona zostaje parabiografia złożona z urywków pamiętników Rosenzweiga. Rosenzweig to sobowtór Sandauera stworzony dzięki ironicznemu dystansowi samego autora. Czermińska przypomina koncepcję Freuda, który w tekście *Niesamowite* pisał o mechanizmach umożliwiających wcielenie przez „ja” wszystkich cech uważanych za przewyżnione w postaci sobowtóra (Freud, 2012: 247–248). Zdaniem badaczki u Freuda „sobowtór jest kozłem ofiarnym, którego autor powołuje do istnienia, by obarczyć go wstydliwymi rysami własnej psychiki” (Czermińska, 1987: 31). Z tej koncepcji zdaje się świadomie korzystać Sandauer, świetnie zorientowany w pismach Freuda i Junga. W *Zapiskach...* pisał o Rosenzweigu:

Dzieli nas [...] to, że on jako bohater przeżywa dosłownie to, co ja jako autor przeżywam tylko w imaginacji, że np. złemu samopoczuciu, jakie on ma w zetknięciu ze Słotwickim, odpowiada to, jakie miałem ja w 1947 roku, wertując swe dawne szpargały. Widzę siebie, jak je przerzucam w swym paryskim hoteliku, przerzucam nieufnie i krytycznie – z tym samym krytycyzmem, z jakim Mieczysław Rosenzweig przygląda się w lustrze swym rysom (Sandauer, 2009: 146).

Rosenzweig uosabia więc wszystkie idee, których bankructwo wykazała Zagłada, przede wszystkim ideę asymilacji. Traumatyczne doświadczenie Zagłady staje się wydarzeniem przełomowym. Autor wraca do punktu zerowego, odbija się od dna otchłani, w której znalazł się podczas ukrywania w kanałach, gdy w getcie w Samborze trwała wielka akcja likwidacyjna:

Czyż nie znajdowałem się, anonimowy, na samym dnie, w kloace świata, gdzie nikt nie widzi wstydlivosti i zahamowania, gdzie można sobie pozwolić na wszystko? Ja, człowiek zewnętrzny, wracałem oto do wielkiej czarnej wspólnoty, istota bez tła – zlewałem się z dnem i tłem. Zasypiałem (*ibidem*)

– pisał w opowiadaniu *Czerwony jęczyczek* należącym do części autobiograficznej *Zapisków...* Jest to opis utraty swoistości, ale odnajdujemy w nim także mechanizm związania polegający na utożsamieniu z grupą – związania nieprzynoszącego jednak upragnionej ulgi, gdyż jest to identyfikacja z grupą skazanych na śmierć, pierwsza w jego prywatnej historii pełna identyfikacja z Żydami. Odtąd we wszystkich swoich powojennych pracach będzie odnosił się krytycznie do idei pełnej asymilacji – wyśmiawszy ją w postaci Rosenzweiga, połączony ze wspólnotą Żydów wydarzeniami Zagłady, będzie już zawsze definiował siebie jako „Żyda z urodzenia, Polaka z kultury”.

Na próby dokonania związania natrafiamy także w autobiografii *Byłem...* pisanej przez Sandauera pod koniec życia. Zastanawiającą strategią budowania dystansu w tej niewielkiej książeczce jest oddanie prawie jednej trzeciej narracji siostrze oraz matce, których relacje niemal w całości

pokrywają okres wydarzeń od wkroczenia do Sambora Niemców w 1941 roku do wyzwolenia. Sandauer uchyla się więc od opisywania najbardziej bolesnych wydarzeń, w tym śmierci ojca, który został w bestialski sposób zamordowany w obozie janowskim we Lwowie. Interesujące jednak, że gdy Irena Sandauer-Glanz opisuje początki ukrywania się w zamurowanym pomieszczeniu w stodole rodziny Małankiewiczów, Artur dodaje przypis:

Pamiętam, jak Małankiewicz przyszedł do stodoły, gdzie byłem ukryty, i z ostrożnością operującego lancetem chirurga wyrzekł zdanie: „Twojego ojca zabrano”. Jest w tym jakiś dziwny zbieg okoliczności, że w chwili, gdy straciłem jednego ojca, znalazłem drugiego, który miał mi dać życie po raz wtóry (Sandauer, 1991: 67).

Ponownie widzimy próbę związania jako reakcję obronną przed wydarzeniem traumatycznym, jakim była utrata ojca – związanie dzieje się poprzez utożsamienie z nowym ojcem, potrzebnym, by ustanowić władzę symboliczną. Warto wspomnieć, że Freud wymienia Ojca, Wodza i Pana jako postaci, z którymi najczęściej w podobnych sytuacjach następuje utożsamienie².

Jak odnosić się do powyżej opisanych strategii budowania dystansu przy próbach rzetelnego zbadania biografii pisarza? Widzimy, że z trudem możemy je uznać za źródła czy świadectwo w rozumieniu właściwym historiografii. Autobiograficznej twórczości Sandauera nie można jednocześnie odmówić dużego ładunku informacji faktograficznych. Sądzę, że możliwym rozwiązaniem jest szukanie uprawomocnienia do powoływania się na podobne „źródła” w namyśle teoretycznym samego autora, co częściowo starałam się uczynić powyżej. Możemy także odwołać się do udokumentowanych inspiracji filozoficznych Sandauera. Tu należy wymienić przede wszystkim Jeana Paula Sartre’a, którego praca *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni* wywarła duży wpływ na Sandauera. U Sartre’a czytamy, że warunkiem pozwalającym świadomości wyobrażać (a wyobrażenie dla Sartre’a jest podstawą twórczości) jest możliwość ustanawiania tezy nierzeczywistości, czyli „tworzenia i stanowienia przedmiotów zabarwionych cechą nicości w stosunku do całości tego, co rzeczywiste”. Tak rozumianą „cechą nicości” zabarwiona byłaby właśnie postać Mieczysława Rosenzweiga, bohatera będącego projekcją Sandauera, ale należącego do domeny literackiej fikcji. Ustanawianie obrazu w świadomości dzieje się dzięki mechanizmowi wyobrażania i umożliwia utrzymanie dystansu wobec rzeczywistości. Jednak aby wyobrażać, świadomość musi być wolna, „umykać światu” – pisze Sartre. Drogą, na której świadomość może wykroczyć poza rzeczywistość, by uzyskać wobec niej bezpieczny dystans, jest uczuciowość. Wykraczanie poza rzeczywistość poprzez wyrażanie w dziele sztuki uczuć prawdziwych, a następnie wzbogacanie ich

² Por. również fragment pracy Freuda *Totem i tabu*, gdzie określa się ojca jako figurę, na którą można zrzucić odpowiedzialność za nieszczęście dziecka (Freud 200: 58).

o elementy nierzeczywistości, czyli tworzenie na przykład literackiej fikcji, stanowi grunt, na którym, zdaniem Sandauera, powinno powstawać dzieło sztuki. Posiada ono moc wytwarzania dystansu wobec rzeczywistości, będąc jednocześnie depozytem uczuć artysty, komponentem szczerości i kreacji. Kreacja ta wyraża się w przeświadczeniu, że „w żadnym wypadku sztuka nie potwierdza rzeczywistości całkowicie, nie odnosi się do niej biernie”, gdyż „wyraża poczucie wolności” przez to, że „neguje zstaną rzeczywistość”. Wspomniane „poczucie wolności” jest gwarantowane przez dystans autora wobec własnej twórczości wyrażany na przykład poprzez zdradzanie pisarskiego zaplecza. Ów dystans umożliwia powstanie dzieła sztuki, a jednocześnie uniemożliwia przepracowanie traumy, skazując autora na ciągle powtarzanie opowieści o jej doświadczaniu.

Poruszona problematyka wytwarzania dystansu wobec własnych przeżyć poprzez powołanie bohatera autobiograficznego wprowadza w sedno rozważań nad problemem tożsamości. W przypadku polskich Żydów, którzy ocalili z Zagłady, trudności z samookreśleniem dotyczące dużej części tej społeczności przed wybuchem wojny (Landau-Czajka, 2006: 23–46) zostały spotęgowane przez traumę doświadczeń czasu okupacji. Wydaje się, że ucieczka w domenę sfikcjonalizowanej autobiografii to rodzaj autoterapii, którą podejmuje twórca. John Sturrock w eseju *Nowy wzorzec autobiografii* zwraca uwagę na terapeutyczną rolę jej uprawiania. W konkluzji rozważań podkreśla „neurotyczne pragnienie, kryjące się za każdą autobiografią, by ogarnąć swe życie od początku do końca jako znaczącą całość i uchronić je przed zapomnieniem” (Sturrock, 2009: 144). Również obecność bohatera autobiograficznego w postaci sobowtóra – Rosenzweiga odsyła do poruszonej przez Otto Ranka problematyki autobiografii nazwanej przez Czermińską „fantazmatyczną”, tworzoną przez osobowości neurotyczne, próbujące poradzić sobie z trudnymi doświadczeniami (Czermińska, 1987: 30).

Poszukiwanie psychologicznych źródeł twórczości profesora jest zasadne zarówno ze względu na jego deklaracje teoretyczne, jak i osobiste. W tekście wygłoszonym podczas wręczenia autorowi nagrody „Życia Literackiego” w maju 1970 roku Sandauer przyznawał się do terapeutycznych motywacji własnej twórczości:

Krótko mówiąc, pisarstwo moje to próba leczenia człowieka dotkniętego ciężką nerwicą. Właściwy mi niepokój sprawia, że nigdy nie będę normalnym krytykiem, profesorem czy prozaikiem, że w każdym gatunku będę outsiderem, owym Sindbadem Żeglarzem, który – ledwo wrócił z dalekiej podróży – otrzymuje list od diabła morskiego, wzywający go w nową podróż (Sandauer, 1989: 422)

Sam profesor wskazuje nerwicę jako przyczynę swoich prób literackich. Mają one wspólny mianownik – problem samookreślenia, tożsamość podobnie hybrydyczną jak gatunki literackie, które uprawiał.

Ten fundamentalny dla całej twórczości Sandauera problem został poruszony w autobiografii *Byłem...*, gdzie autor określa *Pamiętniki Mieczysława*

Rosenzweiga jako „rzecz o niemożliwości asymilacji” (Sandauer, 1991: 131). Wprowadzając tę postać w *Zapiskach...*, literackiej autobiografii-parabiografii, autor również podkreśla, że powstała ona na gruncie polemiki z pojęciem autentyczności, które pojawiło się w nowo wydanych w Paryżu, gdzie właśnie przebywał Sandauer, *Rozważaniach o kwestii żydowskiej* Sartre’a. Autentyczność, rozumiana jako wolność zdefiniowania siebie jako Żyda przy jednoczesnej akceptacji możliwych upokorzeń z tego wypływających, daje Żydowi autentycznemu wolność przede wszystkim od antysemityzmu, który, zdaniem Sartre’a polega głównie na wskazywaniu kogoś jako Żyda:

Autentyczność żydowska polega na wybraniu siebie jako Żyda, innymi słowy na zrealizowaniu swego żydowskiego położenia. Żyd autentyczny [...] zna siebie i chce wejść do historii jako stworzenie historyczne i przekłete; przestał uciekać przed sobą i wstydić się swoich bliskich [...] wierzy on w wielkość i godność człowieka, godząc się znosić do końca sytuację, którą określa się właśnie jako sytuację nie do zniesienia, i czerpiąc całą swoją dumę ze swego upokorzenia. Odbiera też wszelką moc i wszelką władzę antysemityzmowi, skoro zdecydował raz, że nie pozostanie bierny (Sartre, 1957: 133).

Założenia Sartre’a nie mają jednak zastosowania wobec tych Żydów, którzy urodzili się w rodzinach już zasymilowanych, tak jak Sandauer, którzy tkwią „na pograniczu dwu narodowości”, nie przynależąc w całości do żadnej z nich. Rosenzweig to właśnie Żyd nieautentyczny, który swoją tożsamość stara się budować w oparciu o niegodne wzorce dostarczane przez profesora Słotwickiego i jego córkę z niechęcią odnoszących się do Żydów. Poprzez postać Rosenzweiga Sandauer rozlicza się z własnymi poglądami na asymilację, którą przed Zagładą uważał za możliwą, a po niej – za skompromitowaną. W tym sensie skompromitowanie Rosenzweiga jest skompromitowaniem samego siebie z przeszłości. Pisząc *Urywki z pamiętnika Mieczysława Rosenzweiga* w latach czterdziestych, Sandauer zdawał już sobie sprawę, że nie powinien być wierny żadnej z dwóch narodowości, które były mu bliskie, gdyż dla niego bycie autentycznym oznaczało „wierność wobec własnego rozdarcia” (Sandauer, 2009: 145) wobec swojej pogranicznej, hybrydycznej tożsamości. Hybrydyczna tożsamość wymaga zaś hybrydycznej autobiografii, gatunku parabiograficznego, osadzonego w poetyce autotematyzmu, wyposażonego w refleksję nad samym pisaniem, gwarantującego wielopiętrowy dystans wobec doświadczeń jednostki. Niejasna gatunkowo autobiografia Sandauera to nie tylko nadawanie sensu własnej przeszłości, nie tylko tłumaczenie się z niej, ale również wspomniana na początku wywodu próba „samoumiejscowienia wobec przeszłości podmiotu autobiografii z konkretnego stanowiska w terażniejszości” (Verner, 2009: 157). Zarówno w pisarstwie, jak i w twórczości krytycznej Sandauer pracował nad problemami związane z samookreśleniem. Jak sam stwierdzał:

[...] samookreślenie [...] miało zawsze stanowić dla mnie trudność nie do przeczygnięcia. [...] Moje późniejsze piarstwo miało mi służyć po to, aby wychylać się poza siebie, eksperymentować na terenie własnej psychiki. Centralnym jego wyrazem miała stać się krytyka. Ona to pozwalała mi wdzierać się w coraz to nowe dziedziny, podszywać się pod coraz to inne indywidualności (Sandauer, 2009: 145)

czytamy w *Zapiskach*... Budowanie dystansu poprzez uciekanie w domenną literackiej fikcji, tworzenie bohatera autobiograficznego i szukanie sobowtórów pośród przedmiotów analizy literaturoznawczej, to także strategie poszukiwania identyfikacji, uprawomocnienia dla własnych doświadczeń, także tych traumatycznych. Według Anthony'ego Giddensa, autonarracja może ulec dezintegracji pod wpływem zmian w otoczeniu jednostki, traumatycznych przeżyć (doświadczenie Zagłady w przypadku Sandauera). Podstawową potrzebą psychiki jest wtedy odzyskanie autonarracji, dzięki której można dokonać reinterpretacji przeszłości (czy też wspomnianego na początku tekstu Freudowskiego związania). Utrzymywanie takiej autonarracji zapewnia integralność ja (Rosner, 2003: 42).

Dopracowywane przez kilkanaście lat *Zapiski z martwego miasta* to tylko jedna z kilku autonarracji prowadzonych przez Sandauera, obok wspomnianej już autobiografii *Byłem...* czy książki *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego*, w której autor umieścił siebie pośród omawianych twórców. Potraktowanie siebie jako przedmiotu badań to kolejny sposób na zdystansowaną opowieść o własnej twórczości i próba odzyskania autonarracji. Proponowane przez Sartre'a pojęcie autentyczności nie stanowi recepty na sytuację Sandauera – ukształtowanego przez galicyjskie pogranicze, bezpowrotnie utracone w wyniku wojny. Raz dotknięty skutkami obranej przez rodziców drogi asymilacji, Żyd na zawsze pozostaje poza nawiasem wspólnoty swoich przodków. Jak podkreśla Anna Landau-Czajka w pracy na temat asymilacji polskich Żydów w okresie międzywojennym,

dziecko, które nie przestrzegało zasad religijnych, przestawało faktycznie być Żydem. Zrywało więc nie tylko z rodziną, z religią, ale z narodem i społecznością (Landau-Czajka, 2006: 173).

Jeżeli do radykalnych zerwań nie dochodziło, atmosfera w domu była napięta, asymilacja była rodzajem „targowicy” – zdrady wobec tradycji przodków. „Za sobą miałem siedlisko żydowskiej nędzy i ciemnoty – Blich” – pisał Sandauer w *Zapiskach*..., odnosząc się zarówno do topografii rodzinnego Sambora, jak i dystansu swojej rodziny względem dzielnicy reprezentującej to, co wyłącznie żydowskie.

Przed sobą, na wzgórze [miałem – dop. J.K.S.] nasz małomiejski Rynek. Do tej dzielnicy kultury i polszczyzny musiałem – najdosłowniej – się wspinać. Przez zapach rynsztoków, przez charkot handełsów, przez zawodzenie żebraków dobiegałem do schodków, na których szczytce przystawałem na chwilę, aby otrząsnąć się ze wszystkiego, co przygłnęło po drodze, usztywnić i ucywilizować

– pisał w *Zapiskach z martwego miasta*. Trauma Zagłady dotknęła jednostki o niedoprecyzowanej tożsamości, będące wciąż na drodze wysiłku do stworzenia siebie na nowo. Złamana wiara w możliwość autokreacji znalazła swoją kontynuację w działalności literackiej Sandauera. Skoro nie był w stanie określić siebie inaczej niż jako kogoś „wiernego własnemu rozdarciu” pomiędzy żydowskością i polskością, przyznawał się do niemożliwości dokończenia autokreacji. Nie mógł zostać w pełni ani Polakiem, ani Żydem (mimo deklaracji o byciu „Żydem z urodzenia, Polakiem z kultury”). Jednak w literaturze próbował dokonywać ostrzejszych rozstrzygnięć, tworząc fikcyjne postaci, „dobywane z własnej ciemni psychicznej”, jak sam to określał. Kolejne próby opowiedzenia o samym sobie były jednocześnie próbami związania traumy. Wydaje się jednak, że zarówno samookreślenie, jak i opowiedzenie doświadczeń nieopowiadalnych, zakończyły się fiaskiem. Świadczy o tym wielość równoległych narracji, potrzeba tworzenia, które Sandauer odczuwał do końca. Choć droga przewyciężenia własnych trudności psychicznych poprzez tworzenie literackiej fikcji wydawała się obiecująca, nie przyniosła oczekiwanego ukojenia. W żadnym ze swoich naładowanych autobiografizmem tekstów deklarujący autentyczność Sandauer nie rezygnuje z uników. Tam, gdzie w końcu stara się dokonać rozliczenia z traumą własnej przeszłości, w autobiografii *Byłem...*, opowieść o najtrudniejszych momentach czasu okupacji oddaje komuś innemu – siostrze. W ten sposób uchyla się od opowiedzenia traumatycznych doświadczeń, skazany na jej nieustanne powtarzanie.

Strategies of building a distance towards traumatic experiences in Arthur Sandauer's autobiographical works

Summary

The article attempts to analyze the strategy of building a distance to traumatic experiences on the example of Artur Sandauer's autobiographical works. From the notion of trauma formulated by Zygmunt Freud, we have looked at strategies such as genres entanglement of a work, irony, autotematism, projection of personal experiences to an autobiographical character, use of relations of family members embodied in autobiographical text. The analysis serves to answer the questions whether these strategies allow traumatic events to be worked on, how autobiographical genres can help in this, and whether autobiography can be a source of effort in reconstructing a writer's biography.

Keywords: authenticity, autobiography, autonarration, autotematism, trauma.

Słowa kluczowe: autentyzm, autobiografia, autonarracja, autotematyzm, trauma.

Bibliografia

- Czermińska M. (1987), *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk.
- Freud S. (2001), *Totem and taboo, Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics*, transl. by James Strachey, London.
- Freud S. (2005), *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa.
- Freud S. (2012), *Niesamowite*, [w:] idem, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa.
- Landau-Czajka A. (2006), *Syn będzie Lech. Asymilacja Żydów w Polsce międzywojennej*, Warszawa.
- Leys R. (2005), *Freud i trauma*, przeł. A. Rejniak-Majewska, [w:] T. Łysak (red.), *Antologia studiów nad traumą*, tłum. T. Bilczewski, K. Bojarska, J. Burzyński, A. Kowalcze-Pawlik, A. Rejniak-Majewska, Kraków.
- Madejski J. (2004), *Deformacje biografii*, Szczecin.
- Rosner K. (2003), *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków.
- Sandauer A. (1985), *Samobójstwo Mitrydatesa*, [w:] idem, *Pisma, zebrane*, t. 2: *Studia historyczne i teoretyczne*, Warszawa.
- Sandauer A. (1989), *O sobie*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. 4: *Pomniejsze pisma krytyczne*, Warszawa.
- Sandauer A. (1991), *Byłem...*, Warszawa.
- Sandauer A. (2009), *Zapiski z martwego miasta (autobiografie i parabiografie)*, [w:] idem, *Proza*, Warszawa.
- Sartre J.P. (1957), *Rozważania o kwestii żydowskiej*, przeł. S. Buryła, Warszawa.
- Sturrock J. (2009), *Nowy wzorzec autobiografii*, [w:] M. Czermińska (red.), *Autobiografia*, Gdańsk.
- Verner Gunn J. (2009), *Sytuacja autobiograficzna*, [w:] M. Czermińska (red.), *Autobiografia*, Gdańsk.

MAGDALENA DĄBROWSKA

UNIwersytet Warszawski

Na drodze do słownika pisarek rosyjskich (od „katalogu bibliograficznego” Stiepana Russowa do słownika Nikołaja Golicyna)

Artykuł o *Próbie słownika historycznego pisarzy rosyjskich* Nikołaja Nowikowa z 1772 roku M.P. Lepiochin rozpoczął od przypomnienia, że pierwszego opracowania – autorstwa M.I. Suchomlinowa – doczekał się on dopiero w 1865 roku, a więc blisko sto lat po ukazaniu się (Лепехин, 1989: 234–250; por. Сухомлинов 1865, т. 6: 230–261, т. 7: 114–115). Jeszcze gorzej prezentuje się stan badań nad pierwszymi kompendiami o twórczości literackiej kobiet rosyjskich – *Katalogiem bibliograficznym rosyjskich pisarek* Stiepana Russowa z 1826 roku i *Materiałami do historii rosyjskich kobiet autorów* Michaiła Makarowa, zamieszczanymi w częściach w czasopiśmie Piotra Szalikowa „Damskij żurnał” na początku lat 30. XIX wieku, a także nawet nad przygotowywanym od 1856 roku i wydanym w postaci książkowej w 1889 roku *Słownikiem bibliograficznym pisarek rosyjskich* Nikołaja Golicyna. Za próbę odtworzenia dziejów prac nad stworzeniem słownika rosyjskich kobiet pióra może uchodzić wprawdzie przedmowa autorska do ostatniej wymienionej pozycji, ale z racji tego, że Golicyn właściwie nie wychodzi w niej poza chronologiczne zestawienie inicjatyw badawczych w tym zakresie i nieco szerszej charakteryzuje tylko własne prace, ma ona znaczenie w badaniach bardziej nad samym Golicynowskim *Słownikiem bibliograficznym pisarek rosyjskich* niż nad przedsięwzięciami lat poprzednich. Prace Russowa, Makarowa i Golicyna, które w kluczu porównawczym staną się przedmiotem rozpatrzenia w niniejszym szkicu, były

raczej omijane przez badaczy dwudziestowiecznych, mimo że studia nad twórczością literacką kobiet (i szerzej nad rolą kobiety w życiu społecznym i kulturalnym) od lat są prowadzone z bardzo dużą intensywnością¹, a ponadto podejmowane są dalsze próby stworzenia słownika pisarek rosyjskich (por. Файнштейн, 1994: 66–67). Niedostateczne zainteresowanie badaczy pracami wymienionych autorów tylko częściowo można wytłumaczyć ograniczonymi możliwościami dotarcia do nich: o ile bowiem *Katalog bibliograficzny rosyjskich pisarek* Russowa już na początku XX wieku uchodził za „rzadkość bibliograficzną” (zob. Ульяновский, 1903: 29), o tyle *Słownik bibliograficzny pisarek rosyjskich* Golicyna doczekał się wydania reprintowego w Lipsku w 1974 roku².

Ramy czasowe omawianego materiału tworzą zatem lata 1826–1889, czyli daty wydania *Katalogu bibliograficznego rosyjskich pisarek* Russowa (Руссов, 1826) i *Słownika bibliograficznego pisarek rosyjskich* Golicyna (Голицын, 1889), ale można by je rozszerzyć do lat 1826–1891. W roku 1891 ukazała się bowiem praca Siergieja Ponomariowa *Nasze pisarki*, pomyślana – co sygnalizuje podtytuł, zawierający wskazanie na *Słownik bibliograficzny pisarek rosyjskich* – jako recenzja pracy Golicyna oraz (w związku z tym, że recenzent doszukał się w niej licznych niedociągnięć) jej uzupełnienie (Пономарев, 1891). Cechy słownika ma tylko druga część *Naszych pisarek*, którą wypełniają ułożone w porządku alfabetycznym notki o 419 rosyjskich literatkach; pierwsze cztery pozycje zajmują autorki o nieznanym imieniu i nazwisku, określone mianem „anonim”, a na ostatnich czternastu znalazły się, jak czytamy w nagłówku, pisarki tworzące w językach obcych. Notki składają się w większości ze spisu utworów danej autorki wraz z rokiem ich wydania oraz, jeśli ukazały się w czasopiśmie, ich tytułem i numerami stron. Pierwszą – obszerną, bardzo rozbudowaną wewnętrznie – część pracy Ponomariowa wypełnia właśnie ocena Golicynowskiego słownika, a także wyszczególnienie dziedzin życia kulturalnego i społecznego, w których kobiety zaznaczyły swój udział. Szeroka – wykraczająca poza słownikową – formuła przyjęta przez Ponomariowa skłania do osobnego przypatrzenia się jego pracy. Nie stanie się ona zatem obiektem dalszych rozważań. Brak formuły słownikowej wyklucza także wybór na przedmiot zainteresowań pracy Nikołaja Bilewicza zamieszczonej w gazecie „Московский Городской Листок” w 1847 roku (Билевич, 1847, *passim*), chociaż – podobnie jak *Nasze pisarki* Ponomariowa – z powodzeniem może zostać ona wykorzystana jako tło interpretacyjne wymienionych słowników.

¹ Zob. np. serię *Frauen Literatur Geschichte. Texte und Materialien zur russischen Frauenliteratur*, w kontekście studiów nad literaturą XVIII wieku w szczególności tom 9, Wilhelmshorst 1998, i tom 11, Fichtenwalde 1999.

² *Библиографический словарь русских писательниц. Князя Н.Н. Голицына, Санкт-Петербург 1889 (Fotomechanischer Neudruck nach den Originalausgaben Petersburg 1889–1891, Leipzig, 1974).*

Powstanie prac Makarowa i Golicyna było rozciągnięte w czasie. Zamyśl co najmniej dwuetapowej pracy nad swoim „katalogiem bibliograficznym” miał również Russow, ale nie udało mu się wyjść poza etap pierwszy. Przed wypuszczeniem na rynek wydania książkowego Golicyn opublikował swój słownik we fragmentach w periodykach „Warszawskij dzienik” w latach 1880–1881 (m.in.: Голицын, 1880, *passim*) oraz „Żurnał Ministerstwa Narodnogo Prosweszczeniija” w latach 1888–1889 (Голицын, 1888–1889, *passim*). W przedmowie do wydania z 1889 roku (Голицын 1889, s. IV, V – przedmowa) wskazał na siebie samego jako na autora *Wykazu pisarek rosyjskich (1759–1857)*, zamieszczonego w gazecie „Mołwa” w 1857 roku (Голицын, 1857, *passim*), oraz – jako jego uzupełnienia, podpisanego pseudonimem Nikołaj Kniżkin – *Słownika pisarek rosyjskich. 1759–1859*, opublikowanego w czasopiśmie „Russkij archiw” w 1865 roku (Голицын, 1865: 1391–1481). Różny zakres czasowy zaznaczony w tytule pracy Golicyna w jego kolejnych wydaniach oznacza, że zamierzeniem autora było uwzględnienie najnowszych dokonań literackich, doprowadzenie dziejów pisarstwa kobiet do współczesności. Wersja opublikowana w 1865 roku miała przy tym charakter rocznicowy, powstała bowiem w związku z setną rocznicą narodzin twórczości literackiej kobiet rosyjskich³. Na każdym z etapów powstawania i publikowania słownika Golicyna następowało włączenie do niego materiału z ostatnich lat, ale także wprowadzenie uzupełnień dotyczących twórczości przedstawicielek czasów wcześniejszych. Z przedmowy do wydania z 1889 roku wynika, że konsultantami Golicyna byli M.N. Longinow, S.D. Połtoracki, S.A. Sobolewski oraz przede wszystkim S.I. Ponomariow i W.I. Saitow (Голицын, 1889, s. IV, V – przedmowa; por. *Отечественные...*, 2015, *passim*). Etapami – rozumianymi jednak tylko w jeden sposób – powstawały też *Materiały do historii rosyjskich kobiet autorów* Michaiła Makarowa, jak wiadomo, publikowane w częściach w piśmie Szalikowa „Damskij żurnał” na początku lat 30. XIX wieku (Макаров, 1830, 1833, *passim*). Jeśli słownik Golicyna podlegał jednoczesnemu „przedłużaniu” i „poszerzaniu”, to praca Makarowa rozrastała się głównie „wszerz”: do rąk czytelników trafiały najpierw biogramy zawierające informacje znajdujące się w posiadaniu autora w momencie podjęcia pracy nad „materiałami”, potem zaś – gdy zaczęły napływać do niego dodatkowe informacje (o charakterze uzupełnień, uściśleń i korekt), o które kilkakrotnie sam prosił czytelników na łamach czasopisma Szalikowa – dodawał do nich „dopełnienia”, występujące w całości publikacji jako aneksy⁴; wyraźny podział na

³ W 1859 roku miało sto lat od opublikowania przez córkę Aleksandra Sumarokowa, Jekatierinę Sumarokową-Kniażninę, wierszy w wydawanym przez ojca czasopiśmie „Trudolubiwaja pczela”.

⁴ Po raz pierwszy z taką prośbą Makarow wystąpił w przypisie do notki o Jekatierinie Wojejkowej, następnie w przedmowie do pierwszego „odcinka” „dopełnień”, zaczynającego się, podobnie jak część główna „materiałów”, od notki o Sofii Aleksiejewnie. Całości swojej pracy Makarow nie opatrzył osobą przedmową.

dwie części, odzwierciedlający owe dwa etapy pracy, został podkreślony przez modyfikację tytułu: pierwsza część – właściwa – jest zatytułowana *Materiały do historii rosyjskich kobiet autorów*, druga – aneksowa – występuje pod nazwą *Dopełnienia do wydanych materiałów do historii rosyjskich kobiet autorów*. „Informatorzy” Makarowa, czyli osoby, które odpowiedziały na jego apele o nadsyłanie informacji o pisarkach, w większości nie zostali przez niego ujawnieni. *Katalog bibliograficzny rosyjskich pisarek* Russowa i *Materiały do historii rosyjskich kobiet autorów* Makarowa figurują w bibliograficznych „partiach” haseł w ostatniej wersji słownika Golicyna.

Słowami kluczowymi w badaniach nad słownikami pisarzy są „bibliografia” i „biografia”. Relację między bibliografią a studiami historycznoliterackimi można określić za Tadeuszem Mikulskim w następujący sposób: „zbieractwo materiału wyprzedza jego opracowanie; dopiero bibliografia nowożytna uświadomiła sobie zadanie podstawowe, które wyraża się w hasle: [...] opis i systematyka tekstów” (Mikulski, 1951: 65). Jeszcze dobitniej wypowiedział się Konstanty Wojciechowski: „badacz literatury bez bibliografii się nie obejdzie, od niej rozpoczyna albo w pewnych wypadkach sam ją musi stworzyć, nim przystąpi do badań” (Wojciechowski, 1960: 276). W kontekście informacji biograficznych za Gwidonem Zalejką należy wskazać zaś na możliwość włączenia ich „w szersze struktury naukowej wiedzy o człowieku”, bowiem „w badaniach tych chodzi nie tyle o poznanie indywidualnych losów poszczególnych przedmiotów badań (ludzi), ile o gromadzenie wiedzy o człowieku w ogóle, najlepiej przy tym wiedzy uporządkowanej i dającej się ująć teoretycznie” (Zalejko, 1993:15). I jeszcze jedna uwaga teoretyczna, powstała pod wpływem wprowadzonego przez Zalejkę do tytułu artykułu sformułowania „refleksje nad historycznością biografistyki”: warto pamiętać mianowicie o postulacie Henryka Markiewicza zastąpienia terminu „biografistyka” terminem „biografika”, motywowanym istnieniem takich słów jak „logika”, „heraldyka” czy „historyka” (Markiewicz, 1998: 13).

Słowem kluczem jest oczywiście także „słownik”. Od razu nasuwa się jednak pytanie, czy każda z omawianych prac jest w istocie słownikiem? I kolejne, bardziej szczegółowe: jeśli tak, to jakim? Mimo iż Golicyn nazwał swoją pracę – w przedmowie do wydania z 1889 roku oraz w tytułach dwóch ostatnich opublikowanych wariantów – „słownikiem bibliograficznym”, ma ona cechy słownika bio(graficzno)-bibliograficznego, na co wskazuje sposób budowy hasła: co prawda najwięcej miejsca rzeczywiście zajmują w nim dane bibliograficzne (z klasycznym podziałem na literaturę podmiotu i literaturę przedmiotu oraz z zachowaniem odrębnej numeracji pozycji w każdej z nich), to jednak informacje biograficzne również się w nim znajdują. Z odwrotną sytuacją – przewagą materiału biograficznego nad bibliograficznym, do tego z rozbudowaną warstwą anegdotyczną (anegdota stanowi częsty element konstrukcyjny biografii; zob. Sławiński, 2010:

32) – mamy do czynienia w „materiałach” Makarowa, będących jednak nie słownikiem biograficznym w pełnym tego słowa rozumieniu, lecz jedynie – z czego autor dobrze zdawał sobie sprawę i co wyraził w tytule – zbiorem luźnych, roboczych materiałów do przyszłego słownika. Zamieszczenie w czasopiśmie Szalikowa aneksów („dopełnień”) do nich sprawiało, że materiały te tworzyły się jak gdyby na oczach czytelników i z ich merytorycznym udziałem. Również Russow traktował swój „katalog bibliograficzny” jako materiały – jak się wyraził w przedmowie – do „słownika historycznego pisarek”, którego przygotowanie miał w planach; odstępianie od pierwotnego zamiaru, czyli porzucenie na „katalogu bibliograficznym”, motywował tu szczupłością i ograniczonością zebranych informacji (Руссов, 1826, б.н.с. – przedmowa). Z zamykającej przedmowę deklaracji Russowa, że zamierzony słownik powstanie, jeżeli uda mu się poznać więcej życiorysów (Руссов, 1826, б.н.с. – przedmowa), można wysnuć wniosek, że jego celem mogło być przygotowanie słownika nie tyle bibliograficznego, ile biograficznego czy przynajmniej biobibliograficznego.

Z zawartych w przedmowie do wydania książkowego słownika wyliczeń Golicyna wynika, że „katalog” Russowa rzucił światło na 97 autorek, w pracy Makarowa wymienionych jest ich 65, jego własny *Słownik bibliograficzny pisarek rosyjskich* zawiera biogramy 1286 literatek (Голицын, 1889, s. III, VI – przedmowa). Zwiększającą się liczbę autorek uwzględnionych w kolejnych pracach można skomentować znów słowami Golicyna z przedmowy do *Słownika bibliograficznego pisarek rosyjskich*:

pierwsza próba przeglądu działalności rosyjskich kobiet pisarek pochodzi z tego okresu w historii naszej [tj. rosyjskiej – M.D.] literatury, kiedy praca literacka była udziałem tylko bardzo niewielu kobiet, gdy wśród ludzi pióra kobiety stanowiły wyjątek (Голицын, 1889, s. III – przedmowa),

a także stwierdzeniem Russowa z przedmowy do *Katalogu bibliograficznego rosyjskich pisarek*: „liczba pisarek w danym kraju wskazuje na stopień jego oświecenia” (Руссов 1826, б.н.с. – przedmowa). Jeszcze ściślejsze są wyliczenia Golicyna dotyczące wersji jego własnego słownika: *Wykaz pisarek rosyjskich (1759–1857)* z 1857 roku obejmował 314 osób, do 440 wzrosła ich liczba w *Słowniku pisarek rosyjskich. 1759–1859* z 1865 roku (Голицын, 1889, s. IV – przedmowa).

W *Katalogu bibliograficznym rosyjskich pisarek* Russowa i *Słowniku bibliograficznym pisarek rosyjskich* Golicyna występuje alfabetyczny układ haseł. W *Materiałach do historii rosyjskich kobiet autorów* Makarowa – zarówno w ich części głównej, jak i w „dopełnieniach” – mamy do czynienia natomiast z porządkiem chronologicznym, rozumianym przy tym na dwa sposoby: pisarki są wymieniane według zasady „od najstarszych do najmłodszych”, a ponadto każda zostaje przypisana do jednego z czterech okresów w historii literatury rosyjskiej: „wieku Łomonosowa”, „wieku Katarzyny

Wielkiej”, „panowania Pawła I” i „wieku Aleksandra”⁵. Można dodać, że próbę periodyzacji literatury rosyjskiej podjął również Bilewicz, który wyodrębnił w jej dziejach stulecia XVIII i XIX, a także – w ramach tego drugiego – okresy „karamzinowski” i „puszkinowski” oraz „ostatnie piętnastolecie” (Билевич, 1847, *passim*) Wprawdzie wszyscy trzej rozpatrywani autorzy za początek pisarstwa kobiet rosyjskich przyjmują wspomniany rok 1759, zdarza im się jednak przywoływać zasłużone dla rozwoju kultury przedstawicielki czasów wcześniejszych. W *Katalogu bibliograficznym rosyjskich pisarek* Russowa drugie hasło jest poświęcone córce wielkiego księcia czernihowskiego Wsiewołoda Jarosławowicza, Annie (Руссов, 1826: 6).

Ważne miejsce w pracach Russowa, Makarowa i Golicyna zajmują przypisy. Russow wprowadza ich siedem, zawierając w nich bądź dodatkowe wyjaśnienia na temat danej autorki, bądź odsyłając do innych pozycji swojego *Katalogu bibliograficznego rosyjskich pisarek*. W podobny sposób można podzielić przypisy w *Materiałach do historii rosyjskich kobiet autorów* Makarowa. Na osobne odnotowanie zasługują przypisy do przedmowy do *Słownika bibliograficznego pisarek rosyjskich*, w których Golicyn nakreślił sylwetki wcześniejszych badaczy twórczości kobiet rosyjskich, w tym Russowa i Bilewicza.

W badaniach nad „partiami” bibliograficznymi prac Russowa, Makarowa i Golicyna kluczowe wydają się dwa pytania: o źródło pochodzenia przytaczanych danych bibliograficznych oraz stopień ich kompletności. Pierwsze z nich jest w istocie pytaniem o to, czy poszczególne pozycje zostały opisane *de visu*, a zatem czy zapisy bibliograficzne autor sporządził w oparciu o egzemplarz dzieła trzymany w ręku⁶. Jednoznacznej – pozytywnej – odpowiedzi można udzielić tylko w odniesieniu do słownika Golicyna, który dwukrotnie – w przedmowie do haseł opublikowanych w czasopiśmie „Russkij archiw” z 1865 roku oraz w przedmowie do wydania książkowego z 1889 roku – deklorował wykorzystanie zasady *de visu*. „Lata, formaty, tomy, strony...” – to tylko niektóre dane, które uwzględnił Golicyn w słowniku i które wymienia w przedmowie do wydania z 1889 roku (Голицын, 1889, s. VI – przedmowa).

Twórcy słowników miewali problemy z identyfikacją nie tylko utworów, ale także samych autorek. Tej kwestii dotyczy obszerny *passus* ze wspo-

⁵ Pierwszy okres reprezentowały Jekatierina Sumarokowa-Kniażnina i Aleksandra Rżewska. Do drugiego – poza samą Katarzyną II – należały Jekatierina Daszkowa, Anna Wielaszewa-Wołyncewa, Maria Zubowa, Jelizawieta Chieraskowa, Maria Orłowa i Aleksandra Chwostowa. Przedstawicielkami trzeciego były Jelizawieta Ogariowa, Maria Pospielowa i Jelizawieta Titowa. W okresie czwartym tworzyły Warwara Kniażnina i Maria Moskwiwna. Każdy okres miał oczywiście liczniejszą reprezentację.

⁶ Pierwszą w Rosji próbą stworzenia „repertuaru książek rosyjskich” w oparciu o zasadę *de visu* był *Rys rosyjskiej bibliografii* (*Опыт российской библиографии*, 1813) Wasilija Sopikowa, zawierający dane 13 249 pozycji wydanych od czasu wprowadzenia druku do 1813 roku i częściowo w latach 1813–1818 (zob. Здобнов, 1955, s. 176).

mnianej przedmowy Golicyna z 1865 roku, w którym – ustosunkowując się do zarzutów publicysty czasopisma „Sowriemiennik” (Добролюбов, 1858: 236–242)⁷ – przyznawał, że „w jego *Wykazie* [z 1857 roku – M.D.] znalazło się [...] więcej niepewnych informacji niż pewnych i w żadnym wypadku nie mógł on zostać uznany za poważny materiał” (Голицын, 1865: 1391 – przedmowa). Jak sugerował ów publicysta, a był nim jeden z najgłośniejszych rosyjskich krytyków literackich połowy XIX wieku Nikołaj Dobrolubow, zdarzyła się tu sytuacja niczym ze słynnych *Martwych dusz* Nikołaja Gogola, z istotną jednak różnicą: jeśli w powieści Gogola na liście zakupionych przez Cziczikowa „chłopów” znalazły się kobiety, które miały uchodzić za mężczyzn, to w słowniku Golicyna figurują mężczyźni, którzy uznani zostali za kobiety. W pełnej pokory, ale i humoru odpowiedzi Golicyna na krytykę Dobrolubowa czytamy: „między pisarkami znalazła się nawet Jelizawieta Wróbel, a ja ze swojej strony dodam, że nie obyło się i bez »Grzegorza Dojeżdżaj-nie-dojedziesz« i samego »Piotra Sawieliewa Nieszanuj-Koryto«” (Голицын, 1865: 1391 – przedmowa; por. Gogol, 1987: 142, 143). Gogolowski kontekst musiał być dla czytelników w pełni zrozumiały.

Źródła problemów autorów słowników z materiałem biograficznym były dwojakie. Wszyscy odczuwali niedostatek wiedzy faktograficznej, który starali się przezwyciężyć nie tylko poprzez samodzielne studia, ale także, jak wiadomo, dzięki „informatorom”, którzy odpowiadali na ich apele o nadsyłanie uzupełnień i poprawek. Wszyscy stykali się także z takimi zjawiskami życia literackiego XVIII – pierwszej połowy XIX wieku, jak posługiwanie się przez twórców pseudonimami lub kryptonimami czy mistyfikacje literackie. Najwięcej uwagi do odtworzenia drogi życiowej i pisarskiej autorek przywiązywał Makarow: każdą z nich – na tyle, na ile pozwalał mu zasób wiedzy – przedstawiał od strony pochodzenia i sytuacji rodzinnej oraz kontaktów i pozycji w środowisku literackim, a przy rekonstruowaniu drogi twórczej zaznaczał debiut i współpracę z czasopismami. Na potrzebę odpowiedzi na pytanie, kto kryje się pod pseudonimami czy kryptonimami, wskazywał Ponomariow w siedemnastym punkcie swojego zestawienia wniosków płynących z lektury słownika Golicyna (zob. Пономарев, 1891: 21–22). W sprawie jednej z najgłośniejszych na przełomie XVIII i XIX wieku mistyfikacji literackich z udziałem siostrz Anny Biezniny i Jelizawiey Trubieski (jeśli przywołać tylko jedną z wersji jej nazwiska) oraz Michaiła Makarowa i nieudanej próby rzucenia na nią światła przez Michaiła Dmitrijewa na łamach gazety „Moskowskije Wiedomosti” w 1857 roku (Дмитриев, 1957: 577) wypowiedział się Golicyn w rubryce „Różności” gazety „Mołwa” z tego samego roku (Голицын, 1857: 375); obie publikacje są powiązane ze sobą: Dmitrijew próbował poprawić błędy merytoryczne popełnione przez Golicyna,

⁷ Artykuł został zamieszczony w rubryce „Nowe książki” z dopiskiem „Listopad. 1858”.

a ten – w rzeczowych i przekonujących słowach – wytknął nieprawidłowość toku myślenia recenzenta.

Jak wynika z powyższych rozważań, badania biograficzne rzeczywiście, jak wyraził się James L. Clifford, prowadzą od „kamyków do mozaiki” czy też, inaczej, polegają na „składaniu kamyków mozaiki” (Clifford, 1978, *passim*). Tą samą metaforą z powodzeniem można posłużyć się w odniesieniu do badań bibliograficznych. Twórcom słowników pisarek rosyjskich nieprzerwanie towarzyszyła myśl, że nie wszystkie „kamyki” do owej „mozaiki” biograficzno-bibliograficznej uda im się znaleźć i prawidłowo do siebie dopasować. W tym kontekście warto zacytować słowa Golicyna z przedmowy do wydania słownika z 1889 roku: „żadna praca bibliograficzna nie może poszczycić się [...] kompletnością i dokładnością [...] – to niemal bibliograficzny aksjomat” (Голицын, 1889, s. VI – przedmowa).

Dzieje słowników biobibliograficznych, zjawiska charakterystycznego dla wielu krajów europejskich (por. Aleksandrowska 1970: 9–35; Kayфман, 1955), przebiegały w Rosji dwuetapowo: najpierw powstawały słowniki „ogólne”, obejmujące całokształt środowiska literackiego, potem – od drugiej połowy lat 20. XIX wieku – dołączyły do nich słowniki „specjalistyczne”, dokumentujące tylko pewne kategorie pisarzy, wyodrębnione ze względu na kryterium terytorialne (geograficzne), ideologiczne czy wreszcie ze względu na płeć. Najstarsze z nich były jeszcze nie tyle słownikami, ile raczej, co pokazują przywołane przykłady, „próbami słownikowymi”. Określeniem „próba” posługiwali się zresztą często sami ich twórcy, by wymienić choćby *Próbkę słownika historycznego pisarzy rosyjskich* Nikołaja Nowikowa z 1772 roku. Powszechnie przyjęło się sądzić, że stanowi ona pierwsze tego typu opracowanie na gruncie rosyjskim. W istocie jednak jest pierwszym wydrukowanym opracowaniem tego rodzaju, gdyż wyprzedziła ją praca J.J. Sztelina z początku lat 60. XVIII wieku, przez blisko sto lat od powstania pozostająca jednak w rękopisie (Здобнов, 1955: 108). W pierwszej połowie XIX stulecia ważne miejsce wśród twórców słowników pisarzy rosyjskich zajął Jewgienij Bołchowitinow, którego działania w tym zakresie określa się jako „biobibliograficzne” (Здобнов, 1955: 198–204). Do pracy Nowikowa wielokrotnie odwoływał się Makarow w *Materiałach do historii rosyjskich kobiet autorów*. Zarówno ona, jak i wydany w 1845 roku *Słownik rosyjskich pisarzy świeckich* Bołchowitinowa są stale powtarzającymi się pozycjami bibliograficznymi w pracy Golicyna.

Na zakończenie warto jeszcze krótko odpowiedzieć na pytanie, kim byli trzej przywołani badacze pisarstwa kobiet rosyjskich, tym bardziej że, jak wiadomo, taką próbę podjął już Golicyn w przedmowie do swego słownika. „Stiepan Wasiliewicz Russow, ur. w 1768, zm. [...] w 1842, członek honorowy Akademii Nauk, [...] były prokurator żytomierski” – pisał Golicyn o twórcy *Katalogu bibliograficznego rosyjskich pisarek* (Голицын, 1889, s. III – przypis do przedmowy). O Michaiile Nikołajewiczu Makarow-

wie (ur. w 1785, zm. w 1847) mowa jest zwykle w kontekście czasopism dla kobiet, przy czym nie tylko pisma „Damskij żurnal”, na którego łamach w latach 30. XIX wieku ukazały się *Materiały do historii rosyjskich kobiet autorów*, ale przede wszystkim pism „Żurnal dla miłych” z 1803 roku, „Damskij żurnal” z 1806 roku oraz niezrealizowanego (będącego właśnie wspomnianą mistyfikacją literacką) pomysłu na wydanie pisma pod tytułem „Amur”. Ze wszystkimi tymi periodykami związany był (w różny sposób) Piotr Szalikow, a przynajmniej związek z nimi jest mu przypisywany. Nikołaj Nikołajewicz Golicyn (ur. w 1836, zm. w 1893) był historykiem i bibliografem, a także działaczem państwowym od 1875 roku zajmującym się sprawami Królestwa Polskiego, redaktorem gazety „Warszawskij dziennik”.

Towards the dictionary of the Russian women writers (from “the bibliographic catalogue” by Stepan Russov to the dictionary by Nikolay Golitsyn)

Summary

The article contains a comparison of the three oldest dictionaries of the Russian women writers: 1. The bibliographical catalogue of the Russian women writers (1826) by Stepan Russov, 2. The materials to the history of the Russian women writers (1830, 1833) by Mikhail Makarov, 3. The bibliographical dictionary of the Russian women writers (1889) by Nikolay Golitsyn. There are presented also the works of Nikolay Bilevitch: The Russian women writers in 18th century and The Russian women writers in 19th century (1847), and Our women writers (1891) by Sergey Ponomaryov. The article treats on the history of the dictionaries and their structure (biographical and bibliographical materials).

Keywords: dictionary, women writers, Russia, biography, bibliography

Słowa kluczowe: słownik, kobiety pisarki, Rosja, biografia, bibliografia.

Bibliografia

Bibliografia w języku rosyjskim

Билевич Н. (1847), *Русские писательницы XVIII века*, „Московский Городской Листок” 1847, № 78 (11.04.), с. 311–314, № 79 (12.04), с. 315–316, № 80 (14.04), с. 319–321; *Русские писательницы XIX века*, „Московский Городской Листок” 1847, № 108 (21.05), с. 435–438, № 109 (22.05), с. 440–442, № 113 (27.05), с. 451–452, № 114 (28.05), с. 455–457, № 167 (3.07), с. 669–670, № 168 (1.08), с. 673–674, № 169 (2.08), с. 677–678, № 171 (5.08), с. 683–686, № 172 (7.08), с. 688–689, № 183 (21.08), с. 723–733, № 185 (25.08), с. 740–742.

- Голицын Н.Н. (1857), *Два слова в ответ на библиографическое замечание в 130-м № Московских ведомостей*, „Молва” 1857, № 31 (9.11), с. 375.
- Голицын Н.Н. (1857), *Список русским писательницам (1759–1857)*, „Молва” 1857, № 28 (19.10), с. 333–336, № 19 (26.10), с. 346–348, № 28 (19.10), с. 333–336, № 30 (2.11), с. 354–356, № 31 (9.11.), с. 371–375, № 33 (23.11), с. 385–387, № 34 (30.11), с. 393–395, № 35 (7.12), с. 400–403.
- Голицын Н.Н. [Н. Книжкин] (1865), *Словарь русских писательниц. 1759-1859*, „Русский архив” 1865, № 12, с. 1391–1481.
- Голицын Н.Н. (1880), *Словарь русских писательниц*, „Варшавский дневник” 1880, № 176, 178, 180, 182–186, 188–189, 194, 196–198, 202, 209–212 (w każdym numerze s. 1–3).
- Голицын Н.Н. (1888), *Библиографический словарь русских писательниц*, „Журнал Министерства Народного Просвещения” 1888, август, с. 1–32, сентябрь, с. 33–64, октябрь, с. 65–96, ноябрь, с. 97–160, декабрь, с. 161–176; 1889, январь, с. 177–224, март, с. 225–288, май, с. 288–290.
- Голицын Н.Н. (1889), *Библиографический словарь русских писательниц*, Санкт-Петербург.
- Дмитриев М. (1857), *Библиографическое замечание*, „Московские Ведомости” 1857, № 130 (29.10), с. 577.
- Добролюбов Н.А. [Б.п.] (1858), „*Поденьшина, сатирический журнал Василия Тузова*”, 1769. Издание А. Афанасьева. Москва 1858. „*Кошелек, сатирический журнал Н.И. Новикова*”, 1774. Издание А. Афанасьева. Москва 1858, „*Современник*” 1858, т. 72, с. 236–242.
- Здобнов Н. (1955), *История русской библиографии до начала XX века*, Государственное Издательство культурно-просветительной литературы, Москва.
- Кауфман И.М. (1955), *Русские библиографические и биобиблиографические словари*, Государственное Издательство культурно-просветительной литературы, Москва.
- Лепехин М.Р. (1989), „*Опыт исторического словаря о российских писателях*” Н.И. Новикова. (Некоторые проблемы изучения), „XVIII век”, сб. 16 (*Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века*), ред. А.М. Панченко, Наука, Ленинград, с. 234–250.
- Макаров М. [Б.п.], (1830), (1833), *Материалы для истории русских женщин-авторов*, „Дамский журнал” 1830, ч. 29, № 1, с. 1–5, № 2, с. 17–23, № 3, с. 33–35, № 7, с. 97–102, № 10, с. 145–151, № 13, с. 193–198; ч. 30, № 15, с. 17–20, № 16, с. 32–39, № 17, с. 49–58, № 18, с. 65–76, № 19, с. 81–85, № 21, с. 113–121, № 25, с. 177–185; ч. 31, № 27, с. 1–8; ч. 31, № 29, с. 33–44, № 30, с. 49–55, № 39, с. 193–201; ч. 32, № 51–52, с. 113–120; 1833, ч. 44, № 51–52, с. 145–150.
- Отечественные...*, (2015), *Отечественные библиографы и библиографоведы. Указатель документальных источников и литературы о жизни и деятельности 1917–2014*, ред. Г.Л. Левин, А.В. Теплицкая и др., Пашков дом, Москва
- Пономарев С.И. (1891), *Наши писательницы. Библиографический словарь русских писательниц, князя Н.Н. Голицына*. СПб. 1889, VI и 308, Санкт-Петербург.
- [Руссов С.В.] (1826), *Библиографический каталог российским писательницам*, Санкт-Петербург.
- Сухомлинов М.И. (1865), *Н.И. Новиков, автор исторического словаря о русских писателях*, „Записки Императорской Академии наук” 1865, т. 6, кн. 2, с. 230–261; т. 7, кн. 1, с. 114–115.
- Ульянинский Д.В. (1903), *Среди книг и их друзей*, ч. 1 (*Из воспоминаний и заметок библиофила. Русские книжные росписи XVIII века. Библиографический обзор*), Москва.
- Файнштейн М.Ш. (1994), *О работе по составлению био-библиографического словаря „Русские писательницы XVIII века”*, [в:] *Российские женщины и европейская культура. Тезисы докладов II научной конференции*, ред. Г.А. Тишкин, РАН, Санкт-Петербург, с. 66–67.

Bibliografia w języku polskim

- Aleksandrowska E. (1970), *Historycznoliterackie kompendia bio-bibliograficzne z zakresu staropolszczyzny i Oświecenia*, [w:] J. Czachowska (red.), *Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych. Wybrane problemy*, Wrocław–Warszawa–Kraków, s. 9–35.
- Clifford J.L. (1978), *Od kamyków do mozaiki. Zagadnienia biografii literackiej*, tłum. A. Mysłowska, Warszawa.
- Gogol M. (1987), *Martwe dusze*, tłum. W. Broniewski, Warszawa.
- Markiewicz H. (1998), *Blaski i cienie „Polskiego słownika biograficznego”*, [w:] B. Łuszczewska, I. Wyczółkowska (red.), *Stan i perspektywy rozwoju biografistyki polskiej*, Opole, s. 9–16.
- Mikulski T. (1951), *Historia literatury wobec zagadnień księgoznawstwa*, [w:] *Studia nad książką poświęcone pamięci Kazimierza Piekarskiego*, Wrocław, s. 60–70.
- Sławiński J. (2010), *Anegdota*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław, s. 32.
- Wojciechowski K. (1960), *Uwagi wstępne do badań nad nowszą literaturą polską*, [w:] H. Markiewicz (red.), *Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy*, t. 1, Kraków, s. 274–303.
- Zalejko G. (1993), *Przeciw metodzie (biograficznej). Refleksje nad historycznością biografistyki*, [w:] T. Rzepa, J. Leoński, *O biografii i metodzie biograficznej*, Poznań, s. 15–24.

ANITA CAŁEK

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

Przełomy w życiu twórców – od archeologii pojęcia do praktyki badawczej

Pisanie o przełomie w kontekście rozważań nad biografią wydaje się oczywiste, jest to bowiem, jak się wydaje, słowo, które na kartach narracji biograficznych pojawia się nader często. Przełomowe mogą być bowiem wydarzenia, chwile czy decyzje bohatera; przełomem nazywana jest często wprowadzona przez niego zmiana (odkrycie, wynalazek, dzieło), a one same opatrywane są zazwyczaj nader chlubnym epitetem *przełomowy*, wiele dzieje się także na przełomie epok, stuleci, okresów; co więcej, można dokonać przełomu (w zdecydowanie pozytywnym sensie).

Niezwykła kariera kategorii *przełomu* w biografistyce zachęca zatem do bliższego przyjrzenia się temu określeniu: jego bieżącemu funkcjonowaniu – tak pod względem językowym, jak i naukowym (zanurzonym w terminologii konkretnych dziedzin); równie interesująca wydaje się również archeologia tego pojęcia. Okazuje się bowiem, że wszystkie pola znaczeniowe (dawne i aktualne) mogą okazać się użyteczne w refleksji biograficznej, a zawężanie znaczenia do wymienionych na wstępie użyć wartościujących niesłychanie ogranicza potencjał semantyczny tego określenia.

Bliższe badania leksykograficzne ujawniają coś jeszcze: istnieją nieobecne, zapoznane, a może nawet odrzucone znaczenia słowa *przełom*, do których warto dziś na nowo powrócić, by nie zatrzymywać się w refleksji biograficznej na poziomie oddziaływania kulturowych klisz twórczości i twórcy, lecz móc zadawać nowe pytania oraz kwestionować zastane formy mówienia w narracji biograficznej o jednostkach wybitnych.

„Przełom” dziś, czyli garść definicji

Współczesne definicje oraz użycia słowa *przełom* (wraz z aktualnym znaczeniem) zawierają słowniki językowe, zwłaszcza te, które obrazują stan polszczyzny dzisiejszej – jak *Słownik współczesnego języka polskiego* (wyd. I *Słownika...* rok 1996; kolejne edycje: 1998; 1999; 2000; 2001) przygotowane przez zespół językoznawców pod kierunkiem Bogusława Dunaja.

Zamieszczona tam definicja *przełomu* (w kolejnych wydaniach ulegająca niewielkim zmianom)¹ została podzielona na trzy zasadnicze części odnoszące się do różnych pól znaczeniowych. Po pierwsze, przełom to (w znaczeniu książkowym, które można też w tym przypadku rozumieć szerzej jako kulturowy) „zasadnicza zmiana w przebiegu czegoś; także moment takiej zmiany”; w tym kontekście jest używany w biografii. Po drugie, w słowniku wymienia się znaczenie geologiczne: przełom to „odcinek doliny lub płynącej w niej rzeki, w którym rzeka przedostaje się przez góry lub inne wyniosłości terenu”; po trzecie, pojęcia tego używa się w terminologii medycznej na określenie „gwałtownej zmiany w przebiegu ostrej choroby zakaźnej” (SWJP, 1996: 883). Poza tym rzeczownikiem SWJP odnotowano również przymiotnik *przełomowy* oraz utworzony od niego kolejny rzeczownik – *przełomowość*. O ile przymiotnik zachowuje jednak wieloznaczność semantyczną zbliżoną do tej rzeczownikowej (SWJP, 1998: 691), o tyle *przełomowość* używana jest już wyłącznie w znaczeniu książkowym: „Przełomowość epoki”. „Przełomowość jakiegoś odkrycia, jakiegoś utworu, jakiegoś wydarzenia historycznego”. „Przełomowość chwili”; w tym kształcie pojawia się właśnie w narracjach biograficznych.

Trzy znaczenia odnotowano również w *Nowym słowniku języka polskiego* (NSJP, 2002) Wydawnictwa Naukowego PWN, chociaż są one nieco bardziej rozbudowane. Na pierwszym miejscu wymienia się znaczenie geologiczne („odcinek rzeki, w którym przepływa ona przez dolinę o wąskim dnie i stromych zboczach, przedzierając się przez pasmo górskie lub inną wyniosłość terenu”), a dopiero na drugim – kulturowe (a) i czasowe (b), które jednak są od siebie oddzielone („nagła zmiana, zwrot, moment zwrotny w czymś”: Nastąpił p. w twórczości pisarza. Δ Na przełomie czegoś „na granicy między dwoma okresami; u kresu czegoś”: Na przełomie lata). Na trzeciej pozycji znalazło się pole znaczeniowe związane z medycyną,

¹ Warto odnotować, że słownik ten jest systematycznie wznawiany i aktualizowany, na przykład w dwutomowym wydaniu z 1998 roku uwzględniono zmiany w pisowni „nie” z imiesłowami, wprowadzone przez Radę Języka Polskiego i zatwierdzone przez ówczesne Ministerstwo Edukacji Narodowej w lutym tegoż roku. Kolejne wydania systematycznie się rozrastały – od dwóch tomów w roku 1998 aż do pięciu w edycji z 2000/2001. Słownik ten w dalszej części tekstu oznaczam skrótem SWJP; także inne słowniki oznaczone są skrótami pochodzącymi od pierwszych liter ich tytułów.

również poszerzone w stosunku do podanego w *Słowniku współczesnego języka polskiego*: przełom to „zwrot w przebiegu choroby; kryzys, przesilenie” (NSJP: 777).

W tym słowniku następuje jednak znaczące przesunięcie semantyczne w przypadku przymiotnika odrzeczownikowego *przełomowy*: zyskuje on tylko jedno – kulturowe – znaczenie jako „stanowiący przełom, moment zwrotny; krytyczny, doniosły” (*ibidem*). Rzeczownik odprzymiotnikowy *przełomowość* nie został natomiast odnotowany.

Najbardziej rozbudowaną definicję pojęcie *przełom* uzyskało w trzecim tomie obszernego, bo sześciotomowego *Uniwersalnego słownika języka polskiego* (USJP, 2003; 2004; 2006; 2008) pod redakcją Stanisława Dubisza. Odwołuje się on do NSJP (co naturalne w sytuacji, gdy USJP został przygotowany przez to samo wydawnictwo, chociaż w innym zespole naukowym²), wyraźnie nawiązuje również do SWJP (ale w wersjach późniejszych): definicja jest trójczłonowa, kolejność pól znaczeniowych została zachowana, generalnie definicja została znacząco rozbudowana i to w każdym z członów, a znaczenie medyczne zostało poszerzone semantycznie (na wzór NSJP). Warto zatem zacytować to hasło:

1. książk. **a)** «nagła zmiana, zwrot, moment zwrotny w czymś, zasadnicza zmiana w przebiegu czegoś»: Wydarzenia te spowodowały przełom w jego życiu. Nastąpił przełom w twórczości pisarza. W karierze tej artystki można zaobserwować kilka przełomów.

b) «granica między dwoma okresami, moment, w którym jeden okres się kończy, a drugi zaczyna, kres czegoś i zarazem początek czegoś innego»: Przełom roku to zazwyczaj czas podsumowań. Było to na przełomie lata. Działo się to na przełomie wieków [...].

2. geol. «odcinek doliny o wąskim dnie i stromych zboczach, w którym rzeka przedziera się przez pasmo górskie lub inną wyniosłość terenu» ○ Przełom Dunajca.

3. med. «moment zwrotny, gwałtowna zmiana w przebiegu ostrej choroby, najczęściej choroby zakaźnej; kryzys, przesilenie» (USJP, s. 1007).

Analogicznie do hasła rzeczownikowego została także zbudowana definicja przymiotnika *przełomowy* (trzy człony, trzy zakresy); podane użycia odwołują się do: 1a. kontekstu kulturowego („Przełomowy moment”. „Przełomowe znaczenie jakiegoś faktu, wydarzenia”. „Przełomowy utwór”. „Przełomowy wynalazek”. „Przełomowe odkrycie”) oraz 1b. czasowego („Dzień przełomowy”), 2. kontekstu geologicznego („Dolina przełomowa”. „Przełomowy odcinek doliny”), 3. kontekstu medycznego („Okres przełomowy w przebiegu gruźlicy”), pojawia się też definicja hasła *przełomowość* (taka sama jak w SWJP).

Wszystkie trzy słowniki omówione powyżej cechuje dość ciekawa prawidłowość: sens kulturowy (czy też książkowy) wyrazów ‘przełom’ oraz

² Dla ścisłości warto dodać, że zastępcą redaktora naukowego USJP była Elżbieta Sobol, główna redaktor NSJP.

'przełomowy' ilustrują zdania nawiązujące do aktywności wielkich twórców (odkrycie, wynalazek, utwór, twórczość pisarza, kariera artystki) oraz do kontekstu biograficznego ujmującego życie procesualnie (przełom w życiu, przełomowy moment – wobec jakiejś większej całości, szerszej kategorii, czyli całego biegu życia).

Najnowsza, bo z roku 2014, wersja słownika PWN zatytułowana *Inny słownik języka polskiego* (ISJP 2000, 2014), wydana przez zespół pod przewodnictwem Mirosława Bańki, odzwierciedla pewne znaczące tendencje mające charakter uniwersalny: hasło uległo skróceniu (o sens medyczny, którego brakuje) oraz melioryzacji (zmiana musi być *ważna*), rozbudowano ujęcie kulturowe, rozbijając je na dwa niezależne człony: książkowy oraz historyczny (czasowy).

1. Przełom to gwałtowna i ważna zmiana w czymś życiu, w losach jakiegoś narodu, w polityce państwa itp.”; przełomowy
2. Przełom stuleci, dziesięcioleci lub innych okresów to czas, gdy kończy się jeden z nich, a zaczyna następny”
3. Przełom rzeki to ten fragment jej biegu, w którym przedziera się ona przez pasmo górskie lub inną wyniosłość terenu, płynąc w wąskiej dolinie o stromych zboczach (ISJP 2014: 315).

Trwałość zauważonych tendencji do semantycznego zubażania hasła oraz przesunięcia wartościowania ujawnia się zwłaszcza jeśli porównać wszystkie trzy słowniki PWN z wersją deklarowaną jako wzorcowa, czyli ze *Słownikiem języka polskiego* przygotowanym w Polskiej Akademii Nauk pod redakcją Witolda Doroszewskiego (1965, t. 7: 282) i wydanym przez PWN. Tam hasło *przełom*, po pierwsze, zawiera aż sześć różnych pól znaczeniowych (obok już wymienionych występuje znaczenie mineralogiczne oraz techniczne, a także znaczenie dawne). Ostatni z tych kontekstów warto zacytować jako punkt wyjścia do dalszych rozważań: w dawnej polszczyźnie *przełom* oznaczał bowiem „miejsce przełamania, otwór wylamany, wylom, dziura”. Analiza porównawcza haseł słownikowych wskazuje jednak, iż znaczenie to współcześnie jest nieobecne, a pokrewieństwo z czasownikiem *przełamać*, tak jak pochodzenie od staropolskiego *przełomić*, to informacje pomijane lub przemilczane w aktualnych definicjach.

Językoznawcza oczywistość etymologii (*prze-łom* → *prze-łamanie* → *prze-łamać*: konstrukcja czasownika *łamać* z typowym polskim prefiksem), została – jak widać – zagubiona we współczesnym języku polskim, zdominowana przez tendencję do waloryzowania zjawiska przełomu. Jednak sięgając po słowniki etymologiczne oraz dawnej polszczyzny, można owe dawne, zapomniane znaczenia poznać; należy zatem cofnąć się w czasie i poszukać korzeni dzisiejszych definicji *przełomu*.

Archeologia pojęcia „przełom”

W odkrywaniu dawnych znaczeń pomocne jest ustalenie źródłosłowu słowa *przełom*: nie wszystkie słowniki etymologiczne wyraz ten odnotowują, ale można go znaleźć w dwóch ważnych i komplementarnych wobec siebie opracowaniach: Wiesława Borysia (2005) i Andrzeja Bańkowskiego (2000). Z tego pierwszego wynika, iż słowo to pochodzi od czasownika staropolskiego *przełomić* (czyli: *rozdzielić na części, przełamać, rozerwać*; Boryś, 2005: 491) oraz wcześniejszego, bo już z XIV wieku *łomić* (czyli: *kruszyć się, rozpadać na kawałki*; Bańkowski, 2000: 102). Żadne z tych znaczeń nie pozostawiło nawet śladu we współczesnej polszczyźnie jeśli chodzi o hasło *przełom*.

W XVI wieku słowa *przełom* używano przede wszystkim jako *przełamanie, coś przełamanego*, a zatem tak, jak to odnotował Doroszewski (1965). Obok tego dawniej istniały również inne pola znaczeniowe: 1. *pokonać, zwyciężyć*, 2. *doprowadzić do zmiany czyjejs trwałej postawy, zdania, przekonania*, 3. *postąpić wbrew czemuś*, 4. *unieważnić* (Boryś, 2005: 491). Dopiero od XVII wieku zaczęto tego słowa używać na określenie *momentu zwrotnego*, a pełne znaczenie jako *przesilenie, kryzys, gwałtowna zmiana* wyraz uzyskał dopiero w wieku XIX (Bańkowski, 2000: 861).

Jeszcze więcej informacji o zaginionych kontekstach można odkryć w *Małym słowniku zaginionej polszczyzny* (2003), w którym odnotowano, że czasownik *łomić* był używany w przekładach Nowego Testamentu przy opisie działania złego ducha; znaczyło to wówczas *wywoływać drgawki, kurcze, dręczyć kogoś*, ale także *poskramiać* (*ibidem*: 127). Natomiast *przełomić* było używane w pięciu różnych znaczeniach, z których żadne (!) nie jest dziś odnotowywane w słownikach polszczyzny współczesnej: 1. *rozdzielić, rozerwać*, 2. *nie dotrzymać, złamać* (o obietnicy); 3. *przekonać*; 4. *wymóc, wymusić*; 5. *pogwałcić, naruszyć* (o prawie) (*ibidem*: 264).

Nawet pobieżna analiza tych „wypieranych” od XIX wieku znaczeń pokazuje tendencję do zastępowania sensu pierwotnego przez metaforyczny, ujednociania użyc tego słowa i przewartościowywania go. Działo się to etapami: najpierw pozostawiono definicje, które zachowały pierwotną ambiwalencję: *przełom* oznaczał *przesilenie*, ale i *kryzys, gwałtowną zmianę*, usunięto natomiast użycia związane z przemocą i siłą. W następnej kolejności zniknęły również te powiązane z dezintegracją na rzecz określeń takich jak *gwałtowny, nagły, zasadniczy, moment zwrotny* (użycia w aktualnych słownikach), które mają znaczenie neutralne. Wreszcie najnowsze słowniki odnotowują, obok neutralnych, także określenia pozytywne (*ważny* w ISJP); wartościujący charakter podkreślają natomiast ilustrujące hasło przykłady użyc, nadzwyczaj często przywołujące przełom jako zjawisko charakteryzujące biografie wybitnego twórcy.

Żeby się przekonać, jak słowa tego używano kiedyś i na ile powiązane było ono z twórczością, trzeba zatem cofnąć się w czasie: proponuję najpierw do *Słownika języka polskiego* (1900–1927) pod redakcją Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwiedzkiego. *Przełom* (występujący obocznie jako *przełam*) już w pierwszym znaczeniu rozumiany jest jako *miejsce przełamania, przerwa, dziura od łamania, wyłom* (SJP, 1909, z. 27: 127); dopiero drugi sens jest przenośny (*przejście, zwrot, zmiana, przesilenie, kryzys*) – tu warto zwrócić uwagę na obecność określeń o niekoniecznie pozytywnym zabarwieniu; trzeci sens nawiązuje do medycznego. Zaskakująca jest z pewnością liczba i różnorodność słów należących do rodziny wyrazu *przełom*: to *przełomąć, przełomanie (się), przełomca (przełamacz), przełomek, przełomić (przełamać), przełomienie, przełomikamiń, przełomiplot, przełomiwrota, przełomka, przełomny, przełomowy* (w znaczeniu: *przejściowy, krytyczny*); w sumie hasło główne wraz z obocznymi zajmują więcej niż kolumnę.

Cofnijmy się zatem o kolejne pół wieku. Drugie wydanie słownika Samuela Bogumiła Lindego (1858) nie odnotowuje osobnego rzeczownika *przełom*, a tylko czasownik *przełomić*, którego znaczenia rozpisane zostały w prawie dwu obszernych kolumnach, opatrzone licznymi przykładami. Pierwsze znaczenie to *łamiąc rozdzielić, rozłamać* oraz antonimy *nieprzełamany, nieprzełomiony, nieprzełomny, niezłomny* (*ibidem*: 545); drugie – rzeczownik odczasownikowy: *przełamanie, przełom, miejsce, gdzie co przełamano* (*ibidem*); trzecie uwzględnia kontekst prawniczy: *przełomić prawo: zgwałcić, przestąpić* (*ibidem*: 546); czwarte: *przełomąć, przewyciężyć, górę brać* – na zakres tego słowa wskazują także antonimy: *nieprzełamany, niezwyciężny, nie przerobisz go, nie przekonasz, nie przepiesz, nie wzruszysz, nie poruszysz, opoka, skała*; piąte – w Biblii to karanie Boże może się *przełomić*; szóste – *tłumaczyć, przekładać*: „Ewanielię na wiersz polski przełomiwszy, do druku podać chciałem” (*ibidem*).

Jednak najciekawszy pod względem informacji o dawnych znaczeniach słowa *przełom* jest *Słownik polszczyzny XVI wieku* (2003). W tomie XXXI hasła *przełom* co prawda nie ma, ale kilka stron zajmuje definicja czasownika *przełomić* (SP XVI wieku: 423–426), a kolejne poświęcone zostały na wyrazy pochodne: *przełomić się, przełomienie, przełomikamiń, przełomion (przełomiony), przemiplot, przemiwrota, przełomny/nieprzełomny* (SP XVI wieku: 426–427). Okazuje się zatem, że w XVI wieku czasownik ten ma wiele znaczeń i sam takie kreuje³; ilustrują to liczne przykłady pochodzące z tekstów staropolskich.

Podstawowy sens to *Podzielić siłą na części coś stosunkowo twardego*: a) *łamiąc*; b) *rozbijając* (SJP: 424). Drugie znaczenie brzmi: *Pokonać, zwyciężyć (kogoś lub coś), przeciwstawić się, wziąć górę, usunąć przeszkodę*

³ Przykładowo *przemiplot/przemiwrota* to po prostu *złodziej* (2003: 427).

(tu cała grupa zwrotów odnosi się do walki i znaczenia wojskowego; por. s. 424–425). Trzecia, najważniejsza z perspektywy biograficznej definicja (z niej bowiem, jak się wydaje, powstanie współczesne kulturowe znaczenie): *Doprowadzić do zmiany czyjejs trwałej postawy, zdania, przekonania*; można to uczynić w stosunku do: a) innej osoby: *skłonić do zmiany lub wymusić ją, ugiąć, przekonać, wyperswadować; przełomić chcenie, gniew, myśli, serce; przełomić upór, mocą przełomić; zwyciężyć a przełomić* (SJP: 425); b) w stosunku do samego siebie: *przemóc, opanować swoje wzruszenia, przyzwyczajenia; przełomić bojaźń, ból, nałog, postrzał miłości, przyrodzenie, wolą, zły zwyczaj, w sobie/na sobie przełomić* (SJP: 425–426). Jako wyrazy synonimiczne wymienia się między innymi: a) *przekonać* czy *zwalczyć*; b) *przerwać, uśmierzyć*. Czwarte pole semantyczne związane jest z równie ciekawym rozumieniem *przełomić* jako *postąpić wbrew czemuś*, natomiast piąte to *unieważnić*; także one, chociaż akurat takie rozumienie zginęło w pomroce dziejów, z perspektywy *przełomu* wydają się obiecujące.

Najważniejszym wnioskiem, jaki płynie z analizy dziejów pojęcia *przełom*, jest zatem konieczność odnowienia znaczenia omawianego terminu, odbudowania jego bogactwa semantycznego, które od XIX wieku ulegało zatarciu i ujednoczeniu. *Przełom* skojarzono z *przełomem romantycznym*, co spowodowało ograniczenie sensu do określeń albo neutralnych, albo pozytywnych – i zniknięcie pojęć sugerujących przemoc, dekonstrukcję, rozbitcie, perswazję, unieważnienie, postępowanie wbrew czemuś.

Tendencja ta nie ogranicza się jednak do sfery językowej. Ilustracją procesu ewolucji hasła są przecież nie tylko karty słowników, ale przede wszystkim – użycia ściśle przyporządkowane określonym dziedzinom, które na podstawie słownika bieżącego dodatkowo przekształciły istniejące definicje pojęcia *przełom*. Jak zatem pojęcia tego używają badacze w biografii: literaturoznawcy, historycy, psychologowie?

Co dla różnych badaczy może oznaczać „przełom”?

Literaturoznawcy w biografii, pisząc o przełomie, przede wszystkim używają tego pojęcia w sposób silnie wartościujący: twórca albo dokonuje przełomu w kulturze (literaturze, epoce, nurcie), albo też tworzy dzieło przełomowe. Takie ujęcie jest myślowo zakorzenione w koncepcji naprzemiennego występowania epok racjonalnych i irracjonalnych (zaproponowanego przez Juliana Krzyżanowskiego); co prawda idea samej sinusoidy została zakwestionowana, to jednak myślenie kategoriami *przełomu* jako *radikalnej zmiany na lepsze (epokowe odkrycie, dokonanie przełomu)* pozostało, na co najbardziej wpłynął przełom romantyczny. Co więcej, określenia *przełom* lub *przełomowy* nie mają charakteru podmiotowego lecz przedmiotowy, rzadko uwzględniając osobę twórcy jako aktanta.

Kategoria przełomu na stałe zrosła się też z biografistyką: poszukuje się w biegu życia momentów przełomowych lub takich dzieł, wskazuje przełomowe spotkania czy wydarzenia. Więcej nawet: ponieważ *przełom* jest zasadniczo czymś bardzo pozytywnym (utożsamianym z takimi kategoriami jak *natchnienie* czy *ośnienie*) – nadaje on wartość samej zmianie (odkryciu): aby być znacząca, musi stać się *przełomowa*.

Wartość przypisywana *przełomowi* i cesze *przełomowości* oraz przesunięcie akcentu z podmiotu na przedmiot (który uzyskuje atrybut *przełomowy*) ma również swe dalsze konsekwencje: zasłoną milczenia okrywają biografowie sposoby dochodzenia do wydarzeń przełomowych (chyba że są odpowiednio spektakularne), a przede wszystkim – fazy kryzysowe, nie-twórcze, milczenie czy nawet porzucenie twórczości. Powoduje to cenzurowanie narracji biograficznych lub co najmniej ich zniekształcanie (życie twórcy zdaje się biec od przełomu do przełomu, od wybitnego dzieła do kolejnego; por. Catek, 2013).

Historycy z kolei posługują się pojęciem *przełomu* przede wszystkim w znaczeniu *nagłego zwrotu*; odnosi się to przede wszystkim do wydarzeń (decyzji, bitew, sojuszy oraz podobnych). Przełom postrzegany jest zatem nie tyle w perspektywie biograficznej, ile społecznej, politycznej; wskazuje na myślenie silnie nacechowane antynomicznością, zakorzenione w jeszcze heglowskich kategoriach. Jednak z historiografii ponowoczesnej termin ten został wyraźnie wycofany: odbierany jest jako cecha dawnej manierę pisania narracji historycznej, gdyż to właśnie przełomy charakteryzują „wielkie narracje”. Lęk przed ich wpływem lub też powodowaniem sprawia, że badacze nie chcą narzucać konkretnym epizodom historycznym *przełomowości* nawet w znaczeniu neutralnym, podkreślającym nagły, gwałtowny zwrot wydarzeń.

Z kolei w psychologii terminu tego używa się przede wszystkim do opisu przełomu w życiu konkretnej jednostki. Podkreśla się wagę wydarzeń przełomowych jako nienormatywnych, odbieranych pozytywnie lub negatywnie, powodujących stres, ale też prowadzących do procesów asymilacji i adaptacji, do transgresji. Koncepcje obejmujące przebieg całego życia w mniejszym lub większym stopniu uwzględniają również kryzysy normatywne (takie jak okres adolescencji czy przełom połowy życia) oraz przełomy biograficzne i twórcze.

Do jakich pól semantycznych będzie się zatem odwoływał literaturoznawca, historyk i psycholog, jeśli spotkają się w transdyscyplinarnej przestrzeni badań biograficznych? Które z nich będą wspólne, a które jednak mocno niezbieżne, a przede wszystkim – czy badacze będą zdawać sobie sprawę z różnic definicyjnych, występujących mimo używania tych samych pojęć? Problemu tego nie można marginalizować, zakładając wspólne rozumienie podstawowych terminów, które – co starałam się pokazać w części pierwszej – mogą tak bardzo ewoluować i dodatkowo uzyskują w każdej

dyscyplinie swe specyficzne znaczenie. Trzeba go natomiast uwzględniać w badaniach, inaczej ryzykuje się błędy wynikające z różnych perspektyw badawczych. Błędy najbardziej obciążające badania biograficzne, a obejmujące zagadnienie przełomu, można podzielić na cztery główne kategorie:

1. Błędny zakres: używanie pojęć należących do perspektywy kulturowej lub społecznej w odniesieniu do jednostki, co prowadzi do szukania przełomu u twórcy według kalendarza wydarzeń historycznych.
2. Błędna atrybucja: nakładanie na perspektywę podmiotową atrybutu z perspektywy przedmiotowej, które prowadzi do szukania przełomu w biografii twórcy na podstawie przekonania o przełomowości określonego dzieła (wydarzenia, odkrycia) w kulturze.
3. Błędna perspektywa czasowa: postrzeganie przełomu jako wydarzenia momentalnego a nie procesualnego (przebiegającego na przykład według modelu zaproponowanego przez Gardnera: pomysł → doświadczenie nieprzystawalności i asynchronii → mocny kryzys → przełom → doświadczenie krystalizujące; por. Gardner, 1993; Całek, 2012; 2013).
4. Błędne wartościowanie: postrzeganie przełomu wyłącznie jako wydarzenia pozytywnego, bez uwzględnienia tego, że z euforią odkrycia wiąże się wcześniejsza asynchronia, a po epifanii lub doświadczeniu krystalizującym mogą wystąpić gwałtowne spadki nastroju, aż do depresji włącznie (por. Gardner, 1993; 2011; Całek, 2009; 2012; 2013).

Przełom: odnowienie zakresu znaczeniowego

Wyraz *przełom* i określenia pokrewne, tak z dawnej, jak i ze współczesnej polszczyzny, oferują prawdziwe bogactwo semantyczne, pozwalające na pełniejsze zrozumienie samego zjawiska. Znaczenia z innych dziedzin lub też definicje dawne – na zasadzie analogii – otwierają nowe spojrzenie na kategorię przełomowości w biografii twórcy.

Najpierw warto wykorzystać trzy współczesne pola semantyczne (poza kulturowym, dotąd dominującym w refleksji biograficznej). Rozumienie przełomu jako nagłej zmiany, zwrotu czy momentu zwrotnego skupia uwagę na takich zjawiskach typowych dla twórczości, jak wgląd czy przepływ, akcentuje także kontekst społeczny odkrycia, czyli fakt przełamania paradygmatu obowiązującego w danej dziedzinie. Oba użycia: podmiotowe (skupione na doświadczeniu przełomu przez jednostkę) oraz przedmiotowe (odnoszące przełom do określonej, zastanej sytuacji w dziedzinie) powinny jednak zostać uzupełnione o zapomniany kontekst perswazyjny (*przełomić* znaczy *doprowadzić do zmiany czyjejs trwałej postawy, zdania, przekonania*;

unieważnić; wymusić; przeciwstawić się, usunąć przeszkodę). Nowy paradygmat, niezrozumiałe odkrycie, szokujący wynalazek – często wywołują przeciwieństwo skrajne reakcje, mieszczące się na skali od sprzeciwu i buntu do charakterystycznego „Eureka!” (Nęcka, 2002), a zadaniem twórcy jest przekonać innych (reprezentujących pole – w terminologii Gardnera, 1993) do tego, że nowy, przełomowy pomysł jest trafny (por. Simonton 1984, 1988, 1999, za: Nęcka, 2002).

Pole znaczeniowe *przełomu* związane z geologią (*przełom rzeki*) również oferuje ciekawe, inspirujące konteksty w refleksji nad twórczością: obraz przedzierania się rzeki przez pasmo górskie wydaje się niezwykle trafną metaforą sytuacji młodego twórcy przełamującego paradygmat dobrze osadzony w danej dziedzinie. Sposób, w jaki twórca dochodzi do doświadczenia krystalizującego (w ujęciu Howarda Gardnera, o czym będzie jeszcze mowa), czyli czas od kryzysu i zwątpienia po doświadczenie wglądu, nazywany fazą asynchronii twórczej, uwypukla procesualny charakter przełomu. Momenta odkrycia jest bowiem poprzedzona wieloetapową pracą, dla której wgląd jest tylko finałem rozciągniętego w czasie przekształcania, przeformułowywania, przepracowywania tego, co w danej dyscyplinie już ukonstytuowane. *Przełom* może te, metaforycznie rozumiane, rozmaite góry – rozedrzyć, może też mocno je przeformować. *Przełamanie* paradygmatu – jeśli wykorzystać znaczenia dawne czasownika *przełomić* – oznacza konieczne rozerwanie, skruszenie, dezintegrację, a także unieważnienie tego, co było dotychczas; usuwanie tych znaczeń, źródłowo obecnych w pojęciu *przełomu*, skutkuje zawężoną perspektywą oglądu.

Kontekst jednostkowy, skupiony na podmiotowym doświadczeniu twórcy wydobywa natomiast z obrazu rzeki, która musi wyłobić sobie drogę przez górskie pasmo rolę cierpienia, jakie towarzyszy przełomowi, przeżywania niezgodności poznawczych, zwątpienia, problemów z artykulacją „nowego”. Znaczenie to zbliżone jest do trzeciego pola semantycznego – choroby, w której przełom oznacza zwrot, przesilenie, kryzys. Przełom niesie więc ze sobą konieczność stanięcia wobec absolutnej niepewności: można wszystko wygrać albo też wszystko stracić. Niezwykle trafne wydaje się tu Gardnerowskie pojęcie „asynchronii twórczej” (Gardner, 1993), która oznacza w tym przypadku godzenie się na doświadczenia graniczne i egzystencję, która nie zapewnia psychicznego komfortu. Ambiwalencja sytuacji przełomu, widoczna w medycznym ujęciu, zachowuje posmak ryzyka, na jakie skazany jest twórca, proponując coś całkiem nowego.

Staropolskie znaczenie czasownika *przełomić* odsyła również do kontekstu związanego z doprowadzeniem do zmiany w sobie samym. Ten całkowicie zapoznany w obecnych definicjach kontekst wprowadza jakże ważny aspekt działania przeciw sobie na rzecz własnej twórczości. *Przełomić* siebie to bowiem *przemóc, opanować swoje wzruszenia, przyzwyczajenia*, a zatem – zrezygnować ze swoich poznawczych przyzwyczajień, dopuścić

wejście na całkowicie nową drogę rozumowania, przyzwolić na dysonans poznawczy, zaryzykować dotychczasowe osiągnięcia. *Przełom* rozumiany w takim sensie wymaga od twórcy postawy heroicznej: pokonania własnych lęków, przyzwyczajień i ograniczeń; wcale nie jest łatwy ani tym bardziej – bezpieczny. Jest jak kryzys w chorobie, którą trzeba pokonać, jak przesilenie, które może doprowadzić do ozdrowienia lub wyczerpania organizmu i śmierci. Przełom to gra o wszystko ze świadomością, że można wszystko stracić; to doświadczenie graniczne, które wymusza radykalne wybory i ponoszenie za nie pełnej odpowiedzialności.

Przełom to zatem zjawisko niezwykle złożone i wieloznaczne, które, jeśli się mu przyjrzeć z bliska, ukazuje swe janusowe oblicze. Widziany w perspektywie jednostkowej prowadzi do przeżyć wzniosłych (epifania, doświadczenie krystalizujące, wgląd, przepływ) a równocześnie dramatycznych i granicznych (absolutne ryzyko, strach, niepewność, dysonans, rozbicie). Z perspektywy Gardnerowskiego „pola” to miejsce agonu: sporu, perswazji, walki o rację i moc przekonywania do swoich idei; spór ten toczą specjaliści, którzy oceniają propozycję twórcy wobec tego, co już zbudowane, zastane, ukonstytuowane. Z perspektywy „dziedziny” – przełom zaburza dotychczasowy porządek, rozbija i rozszcza to, co stanowiło dotąd punkt odniesienia, przełamuje dotychczasowy porządek: pogwałca prawa i narusza pewniki, powoduje wyłomy w pozornie stabilnych fundamentach wiedzy.

Odwwołanie się do znaczeń zapoznanych, wypartych czy odrzuconych, a mających swą językową tradycję, zaświadczoną obecnością obszernych haseł na kartach słowników dawnej polszczyzny, pozwala zatem powrócić do pierwotnego, ambiwalentnego z natury, znaczenia pojęcia *przełom*. Dzięki temu możliwe staje się oczyszczenie go z jednoznacznie waloryzującego ujęcia, z czegoś, co można byłoby nazwać „poznawczym oswojeniem”, „rozbrojeniem”, a przez to i okaleczeniem bogactwa semantycznego tego słowa.

Jak rozpoznać przełom na podstawie danych biograficznych?

Pozostaje jeszcze jedna ważna kwestia, odnosząca się do praktycznego wykorzystania wyników analizy leksykograficznej, archeologii pojęcia *przełom* oraz propozycji odnowienia jego wieloznaczności, którą pozwala odkryć etymologia tego słowa. Co świadczy o przełomie, skoro jako błąd wskazane zostało poszukiwanie przełomu w biografii jednostki na podstawie samej tylko doniosłości odkrycia czy gwałtowności zmiany?

Wydaje się, że podstawą ujęcia biograficznego jest uprzywilejowanie perspektywy podmiotowej (Całek, 2013), która powinna zatem ukierunkować poszukiwania przełomu na wydarzenia, które twórca przeżył jako

przełomowe. Znaczące są tu przede wszystkim wypowiedzi epistolograficzne – jako rejestrujące na bieżąco stany jednostki oraz obrazujące jej funkcjonowanie; w dalszej kolejności należy uwzględnić także inne wypowiedzi autobiograficzne (dzienniki, pamiętniki, wywiady, wypowiedzi publiczne oraz podobne), a także deklaracje artystyczne (manifesty, odezwy, artykuły programowe, przedmowy i inne). Należy przy tym poszukiwać nie tylko emocji pozytywnych, ale i znamion kryzysu czy obniżonych stanów nastroju, pamiętając, że fazy wglądu i przepływu przeplatane są okresami depresji lub stanami subdepresyjnymi (por. Catek, 2009).

W ocenie znaczenia przełomu (bowiem – co warto podkreślić – poszerzone znaczenie *przełomowości* uwzględnia również możliwość błędnej oceny twórcy, nazbyt przywiązanego do swego dzieła, ulegającego złudzeniu jego wielkości) pomocne są również zewnętrzne jego przesłanki (dziedzinowe): 1) czasowe (nagłość, momentalność); 2) jakościowe (gwałtowny zwrot, radykalna zmiana); 3) kulturowe (znaczenie dzieła/osiągnięcia oceniane diachronicznie, z uwzględnieniem wpływu na dalsze losy dyscypliny). Drugą ważną grupą przesłanek są opinie ekspertów (krytyków, recenzentów, specjalistów, czyli pola), którzy oceniają, na ile zaproponowana zmiana stanowi *przełom* w znaczeniu książkowym i prowadzi do faktycznej zmiany paradygmatu.

W analizie przełomów twórczych winny być wykorzystane wszelkie użyteczne narzędzia, pozwalające dokładniej badać to zjawisko, takie jak – przykładowo – koncepcja *Modelowego Twórcy* Gardnera (1993) i zaproponowane tam pojęcia (doświadczenie krystalizujące, asynchronia twórcza, pakt faustowski oraz inne), model biegu życia (w ujęciu Bühler oraz nowszych; w obu należy uwzględnić takie pojęcia, jak przeznaczenie i zmiana przeznaczenia oraz zmiana paradygmatu), pojęcia takie jak epifania (Szmidt, 2012), wgląd i olśnienie w ich znaczeniu biograficznym (Catek, 2012; 2013) oraz przepływ (Csikszentmihályi, 1996, 1998), koncepcje dochodzenia do ekspertywności (pozwalające uchwycić procesualny charakter dochodzenia do przełomu), koncepcje zakładające dezintegrację pozytywną oraz perspektywę rozwojową. Należy także uwzględnić fazy kryzysowe, przerwy inkubacyjne, okresy nietwórcze (w znaczeniu „nieproduktywne”) – stanowią one całość niezbędną do pojawienia się przełomu.

Czy to wystarczy, aby odpowiednio dobrze zbadać przełom, zjawisko tyleż nieoczywiste, co przyswojone; gwałtowne i euforyczne, przynoszące wartościowe zmiany i dramatyczne pomyłki? Z pewnością nie, bo przełom, niezależnie od stopnia opracowania wszystkich możliwych zakresów semantycznych tego pasjonującego pojęcia tak mocno identyfikowanego z twórczością, pozostaje tajemnicą. Tajemnicze jest i dojrzewanie do przełomu (tak przekonująco omówione przez Bühler, a potem – Gardnera), i samo jego przeżycie, i wielokierunkowe, sytuacyjne jego przyjęcie przez „pole” oraz „dziedzinę”.

Może zatem w badaniach biograficznych musimy zadowolić się ujęciem „wystarczająco dobrym”, które uczy pokory wobec fenomenu, jakim pozostaje twórczość człowieka, zwłaszcza ta wybitna.

Breakthroughs in authors' lives –from archeology of a notion to research practice

Summary

The article is a proposal to renew the scope of the semantic concept of breakthrough, taking into account the familiar and absent semantic fields of an old Polish verb 'przełomić'. The archeology of this notion allows us to see the ambiguity and ambivalence of the breakthrough phenomenon as well as to show it in a singular context, field and domain – all of which are necessary in biographical research. Their practical use in the multidimensional sense of the breakthrough is devoted to the last part of the discussion.

Keywords: breakthrough, biography, creativity, archeology of a notion, turn of paradigms, crystallizing experience, creative asynchrony.

Słowa kluczowe: przełom, biografia, twórczość, archeologia pojęcia, doświadczenie krystalizujące, zmiana paradygmatyczna, twórcza asynchronia.

Bibliografia

- Bańko M. (red. naczej.) (2014), *Inny słownik języka polskiego PWN*, t. 2, wyd. 2, Warszawa (wyd. 1: 2000).
- Bańkowski A. (2000), *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. 2 (L-P), Warszawa.
- Boryś W. (2005), *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków.
- Bühler Ch. (1933/1999), *Bieg życia ludzkiego*, tłum. E. Cichy, J. Jarosz, Warszawa.
- Catek A. (2009), *Dramat Mickiewicza – o powstaniu listopadowym w jego biografii raz jeszcze*, „Ruch Literacki”, t. 50, nr 4–5, s. 327–343.
- Catek A. (2012), *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki: psychobiografia naukowa*, Kraków.
- Catek A. (2013), *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Kraków.
- Csikszentmihalyi M. (1996), *Przeptyw: psychologia optymalnego doświadczenia: jak poprawić jakość życia*, przekł. M. Wajda., Warszawa.
- Csikszentmihalyi M. (1998), *Urok codzienności: psychologia emocjonalnego przeptywu*, przekł. B. Odymała, Warszawa.
- Doroszewski W. (red.) (1965), *Słownik języka polskiego*, t. 7, Warszawa.
- Dubisz S. (red.) (2003), *Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. 3 (O-Q), Warszawa (wyd. kolejne: 2004, 2006, 2008).
- Dunaj B. (red.) (1996), *Słownik współczesnego języka polskiego*, Warszawa.
- Dunaj B. (red.) (1998), *Słownik współczesnego języka polskiego*, t. 1–2, Warszawa.
- Dunaj B. (red.) (1999), *Słownik współczesnego języka polskiego*, t. 1–2, wyd. 2, Warszawa.
- Dunaj B. (red.) (2000–2001), *Słownik współczesnego języka polskiego*, t. 1–5, Warszawa.

- Gardner H. (1993), *Creating minds. An Anatomy of Creativity seen through the lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Ghandi*, Basic Books, New York (wyd. 2: 2011, z nowym wstępem autora).
- Karłowicz J., Kryński A., Niedźwiedzki W. (red.) (1900–1927), *Słownik języka polskiego*, K. Król (współpr.), t. 5, Warszawa.
- Karłowicz J., Kryński A., Niedźwiedzki W. (red.) (1909), *Słownik języka polskiego*, K. Król (współpr.), z. 27, Warszawa.
- Linde S.B. (1858), *Słownik języka polskiego*, t. IV, Lwów.
- Mayenowa M.R. (red.), (2002), *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. XXXI: (Prza-Przemieść), Warszawa.
- Nęcka E. (2002), *Psychologia twórczości*, Gdańsk.
- Sobol E. (red.) (2002), *Nowy słownik języka polskiego*, Warszawa.
- Szmidt K.J. (2012), *Epifania i doświadczenie krystalizujące w biografii twórczej – próba zarysowania pola badawczego*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja”, nr 4/60, s. 73–87.
- Wysocka F. (red.) (2003), *Mały słownik zaginionej polszczyzny*, E. Deptuchowa, M. Frodyma, L. Szlachowska-Winiarzowa, F. Wysocka (oprac.), Kraków.

ZOFIA OKRAJ

UNIWERSYTET JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH

Dlaczego działania transgresyjne intrygują i inspirują do badań (także) autobiograficznych?

Isć drogą transgresora:
żyć, tworzyć, nie poddać się...

Maria Janion

Wstęp

Życie ludzkie ujęte w badaniach biograficznych zawiera opisy różnego rodzaju doświadczeń związanych niejednokrotnie z rozwiązywaniem trudnych problemów, relacje z przełomowych życiowych wydarzeń, które przyczyniały się do podejmowania niełatwych nieraz decyzji, świadectwa zmagania z przeciwnościami losu, które są afirmacją ludzkiej siły, determinacji i woli zarówno szczęśliwego życia, jak i rozwoju związanego z poszukiwaniem i tworzeniem „czegoś nowego” – w aspekcie poznawczym (wiedza), pragmatycznym (umiejętności), behawioralnym (zachowania) itd. Życie bez trudu, problemów i zmagania – proste, spokojne i „oczywiste” – nie inspiruje do eksploracji badawczych. Intrygujące dla badaczy są historie życia osób, które odważnie wchodziły „w nieznanne”, przekraczając przy tym różnego rodzaju granice, odważnie podejmowały niekonwencjonalne czasem działania, wychodząc przy tym „poza” zweryfikowane dotychczas możliwości i odkrywając na nowo swój potencjał.

Celem autorki niniejszego opracowania jest nakreślenie istoty, rodzajów oraz motywów podejmowania takich właśnie działań transgresyjnych,

a także poszukiwanie źródeł fascynacji naukowców i badaczy zarówno samym pojęciem transgresji jak i treściami założeń składających się na paradygmat psychotransgresjonizmu.

Czym są transgresje?

Termin „transgresja” pojawił się na początku XX w. na gruncie filozofii za sprawą George’a Bataille’a, który w 1930 roku użył tego słowa na określenie przekraczania ludzkiej wiedzy o otaczającej rzeczywistości (Ślaski, 2012: 2).

Jednym z pierwszych uczonych, który używał pojęć transgresji i granicy, był Michel Foucault (1977). Pisał on, że „transgresja przekracza granice”, a „granic takich jak tabu nie można unicestwić, można je jednak przełamać”. Zajmował się transgresjami intelektualnymi, takimi jak rozszerzanie zakresu dyscyplin naukowych, jak odślanianie tabu w życiu seksualnym przez Zygmunta Freuda, jak przełamywanie pewnych stereotypów językowych (Koziński, 2004: 47–48). W późniejszym czasie (1984) M. Foucault zastosował termin transgresja w odniesieniu do władzy oraz zjawiska naruszania relacji między ludźmi, czyli dominowania jednej osoby nad drugą. Według M. Foucault już sama zmiana myślenia o sobie i innych ludziach, zmiana swego stylu bycia jest pewnego rodzaju transgresją (por. Koziński, 1997, Kapusta, 2002).

Termin ‘transgresja’ posiada zróżnicowane znaczenia – od pozytywnego do negatywnego – i jest używany w wielu gałęziach nauki, między innymi:

- a) w prawie – na oznaczenie negatywnego w zamiśle i skutkach łamanie zasad, przekraczania norm społecznych;
- b) w socjologii – gdzie stosuje się go w odniesieniu do zjawiska przenikania się kultur, w wyniku czego powstają „nowe kulturowe jakości”;
- c) w literaturoznawstwie – na oznaczenie wszelkich zmian w poznaniu, które mogą służyć zdobyciu nowych informacji o świecie lub człowieku i jego przyszłości;
- d) w geografii – na określenie zjawiska zalewania lądu przez morza w wyniku topienia się lodowców (por. Koziński, 2007: 20).

W rozważaniach o estetyce wyróżnia się transgresję „wstępującą”, oznaczającą doświadczanie sytuacji granicznych przez jednostkę i rozwijanie jej dążeń egzystencjalnych z uwzględnieniem etyki, oraz „zstępującą”, która nie kieruje się zasadami moralnymi i często kojarzona jest ze złem (Kolarzowa, 2000: 105).

O ewentualności pejoratywnego przekierowania własnej aktywności w stronę zła wspomina sam J. Koziński (1997), a także między innymi

mi Chris Jenks (2003: 2), pisząc, iż analiza idei transgresji prowadzi do umieszczenia jej na kontinuum, zarówno wertykalnym, jak i horyzontalnym w następujących dychotomicznych układach: *sacrum* – *profanum*; norma – patologia, rozsądek – szaleństwo, centrum – peryferie, czystość – skaza itp.

Istotnym terminem w rozumieniu działań transgresyjnych człowieka jest „granica”, pojmowana jako:

- 1) ogrodzenie (o charakterze fizycznym), które oddziela terytorium prywatne od całego środowiska ekologicznego. Przekroczenie go oznacza ekspansję na czyjąś własność;
- 2) granica symboliczna, czyli intelektualna, na przykład zakres posiadanej wiedzy o świecie i sobie samym;
- 3) granice społeczne wyznaczane przez zakazy i nakazy publiczne, pozycję społeczną czy zakres posiadanej władzy; wyjście „poza” tego typu granice rodzi transgresję czasem budującą – konstruktywną, czasem rujnującą – destruktywną (Kozielecki, 1997: 45).

Jak podkreśla Romana Kolarzowa (2000: 109), właśnie „granice” są miejscem, gdzie skupiają się typowe dla transgresji zjawiska antynomiczne, gdzie ich sprzeczny charakter ulega swoistemu zawieszeniu, tak znaczącemu, że umożliwia ono proces hybrydyzacji. Pozytywna wartość transgresji polega zaś właśnie na dopuszczeniu do zaistnienia czegoś, co w świecie klarownie uporządkowanym, którego struktura była przejrzysta, byłoby niewyobrażalne albo mogłoby być postrzegane tylko jako absurdalne zakłócenie ładu (*ibidem*).

Na szczególny związek granicy i transgresji zwracają uwagę Arthur Arnaud i Gisele Excoffon-Lafarge (1984: 326), twierdząc, iż „to nie transgresja ustala granicę, ale to co rysuje granicę piętnuje transgresję, a to co wpisuje się w transgresję zaznacza się i zaciiera w granicy”.

W koncepcji psychotransgresjonizmu opracowanej w Polsce przez Józefa Kozieleckiego wyróżnia się różne typy granic: materialne: (zasoby finansowe, infrastrukturalne), społeczno-kulturowe (obyczaje, zakazy i nakazy moralne, zjawisko tabu), symboliczne (na przykład pułap dotychczasowej wiedzy naukowej i potocznej), osobiste – wyznaczane przez własne (sprawdzone) możliwości każdego człowieka, dotychczas wykorzystany potencjał intelektualny, zweryfikowane zdolności itp. (Kozielecki 2004: 47). Niektóre z tych granic mają wymiar mentalny (istnieją jako wyimaginowane konstrukty w ludzkim umyśle), inne są faktyczne i tworzą rzeczywiste, często niezwykle trudne do pokonania przeszkody (finansowe, architektoniczne, mechaniczne itp.).

Pierwsza, ogólna definicja transgresji autorstwa J. Kozieleckiego (1983: 3) głosiła, iż jest to: „intencjonalne wychodzenie człowieka poza to czym jest i co posiada”. Zgodnie z późniejszą, bardziej rozbudowaną definicją

sformułowaną przez tego autora, uznawanego za prekursora i propagatora teorii psychotransgresjonizmu w Polsce, termin transgresja oznacza:

[...] działanie twórcze, innowacyjne i ekspansywne, zarówno indywidualne jak i zbiorowe, które przekracza dotychczasowe granice ludzkich osiągnięć. Wykonując je człowiek wychodzi poza swoje ograniczone możliwości, poza swoją niedoskonałość [...] i dzięki temu tworzy nowe wartości i rozwija siebie. Odkrycia naukowe, opracowanie wynalazków technicznych, rozwój dzieł sztuki, łamanie tabu i stereotypów, projektowanie reform, walka o prawa człowieka, oryginalne metody kształcenia a także kształtowania własnej osobowości to tylko niektóre przykłady tego sprawstwa (Kozielecki, 2004 : 45).

Dzięki tym intencjonalnym działaniom człowiek zdobywa lub tworzy nowe wartości, które gratyfikują jego wyższe potrzeby, takie jak poczucie własnej wartości. Jak podkreśla J. Kozielecki, transgresje są źródłem rozwoju wewnętrznego i zewnętrznego (Kozielecki, 2007: 244).

Ze względu na sferę działania wyróżnia się następujące rodzaje transgresji:

1. Działania praktyczne skierowane na świat fizyczny (transgresje „ku rzeczom”), których celem jest rozszerzenie stanu posiadania dóbr materialnych czy zajęcie nowego terytorium.
2. Działania skierowane na ludzi (transgresje ku innym), których celem jest między innymi powiększenie zakresu wolności indywidualnej, rozszerzenie dominacji, zdobycie władzy.
3. Działania symboliczne, indywidualne (transgresje ku symbolom), czyli akty twórcze, dzięki którym człowiek wzbogaca wiedzę o świecie, zdobywa nowe informacje, tworzy naukę, sztukę, technikę.
4. Działania autokreacyjne zwane tworzeniem siebie według własnego projektu (transgresje ku sobie), w których człowiek intencjonalnie rozwija swój charakter i umysł, zwiększa siłę woli, wzbogaca osobiste doświadczenie (Pufal-Struzik, 2011: 296).

Ze względu na rangę wyróżnia się:

1. Transgresje psychologiczne (P), czyli działania, dzięki którym człowiek przekracza granice własnej niewiedzy, niemocy, słabości. Pokonując różnego rodzaju trudności – rozwija samego siebie, wzbogaca własną osobowość. Tego typu działania twórcze mają znaczenie wyłącznie indywidualne – są ważne i wartościowe dla podejmującej je osoby, dając jej poczucie satysfakcji z pokonanych trudności, rozwiązanych problemów a tym samym wzmacniając jej poczucie własnej wartości.
2. Transgresje historyczne (H) oznaczają takie rodzaje aktywności twórczej, w których człowiek przekracza granice nieprzekroczone do tej pory przez żadną inną osobę, przyczyniając się tym samym do rozwoju nauki (odkrycia, wynalazki, formułowanie nowych teorii) oraz istotnego wzbogacenia kultury. Działania te rewolucjonizują niekiedy dotychczasowy zasób wiedzy z danej dziedziny naukowej,

stają się podwalinami do zmiany paradygmatów, w obrębie których wyjaśniane są różnego rodzaju zjawiska, przyczyniają się do opamiętania nieuleczalnych dotąd chorób, są najznamienszym dowodem siły drzemiącej w ludzkich umysłach, a także nieocenionego znaczenia determinacji i wytrwałości w dążeniu do osiągnięcia postawionych sobie celów (Kozielecki, 1997: 53). Działania transgresyjne mają swoje dystynktywne właściwości odróżniające je od przeciwnych im działań ochronnych. Główne różnice między wymienionymi formami aktywności przedstawiono w tabeli 1.

Tabela 1. Główne różnice między zachowaniami „ochronnymi” a transgresyjnymi

Kryterium porównawcze	Zachowanie „ochronne”	Zachowanie transgresyjne
Reprezentacja mentalna własnej sytuacji życiowej	„Nie jest dobrze, ale trudno/ trzeba się z tym pogodzić, widać tak musi być...” „Lepiej nic nie zmieniać...” „Lepiej się nie wychylać...”	„Nie jest dobrze, więc trzeba coś z tym zrobić, rozwiązać problem”... „Trudności są po to, by je pokonywać”. „W życiu warto realizować marzenia, osiągać cele...”
Przestrzeń działania	Dobrze znana, określona przez „ramy” (granice) w obrębie których porusza się człowiek.	Nieznana, związana z „wyjściem” poza znane granice działania.
Typ działań	Automatyczne, nawykowe, powtarzalne, wciąż „to samo”/ „tak samo”/według znanego przepisu/niezawodnego algorytmu.	Nowe, wymagające twórczego myślenia, rozwiązywania problemów, kreatywności, dzięki której rodzą się pomysły jak działać.
Cel	Zachować <i>status quo</i> .	Rozwijać się, iść „do przodu”, pokonywać ograniczenia, poznawać „nowe i nieznanne”.
Potrzeba	Bezpieczeństwa (boję się iść „w nieznanne”, więc lepiej zostanę tu, gdzie jestem).	Hubrystyczna (potwierdzenie własnej wartości) – chcę, zrobię to! (A przynajmniej spróbuję...)
Poziom ryzyka	Niski	Wysoki (nie wiem, co się stanie po przekroczeniu pewnej granicy).
Rozwój własnego potencjału	„Stoję w miejscu”. Tak jest pewniej i bezpieczniej. Najważniejsze to nie stracić tego, co mam. Wartość najcenniejsza to „święty spokój”.	„Idę do przodu”, „wychodzę poza to co znam, umiem itp. nawet jeśli trzeba zaryzykować...”

Źródło: opracowanie własne na podstawie: J. Kozielecki (2004; 2007); I. Pufal-Struzik (red.) (2008); B. Bartosz. A. Keplinger, M. Straś-Romanowska (red.) (2011).

Człowiek w obliczu odczuwanych „granic” wyznaczanych przez różnego rodzaju trudności może te niedoskonałości zaakceptować i dalej z nimi żyć – w stanie frustracji, poczuciu niespełnienia, czasem wykluczenia.

Może jednak dokonać transgresji i zdecydować się na „wyjście poza” niezadowolającą sytuację obecną, pokonanie ograniczeń i podjęcie przemyślanych działań transgresyjnych na rzecz poprawy danej sytuacji.

Motywy działań transgresyjnych

Według J. Koziuleckiego u podłoża działań transgresyjnych leży potrzeba hubrystyczna (hubris), czyli potrzeba potwierdzania własnej wartości. Może ona przybierać formę rywalizacyjną (pokonywanie innych) lub nakierowaną na dążenie do osobistej perfekcji/doskonałości. Potrzeba wzmacniania poczucia własnej wartości odgrywa główną rolę w motywowaniu jednostki do działań przekraczających jej własne możliwości. Jak pisze Wiesława Limont (2011: 97):

W jej skład wchodzi różne emocje pozytywne takie jak: nadzieja, radość, pycha ale przede wszystkim mechanizmy autowaloryzacji, samoprezentacji i podnoszenia własnych kompetencji, które mają służyć ciągłemu potwierdzaniu i wzrostowi własnej wartości osoby. Według J. Koziuleckiego: człowiek potwierdza lub wzmacnia swoją wartość dzięki stałemu polepszaniu jakości swoich dokonań, dzięki sięganiu po mistrzostwo. W procesie tym nie jest ważna skala społecznych porównań, nie są istotne komunikaty płynące ze środowiska o percepcji transgresji. To co liczy się naprawdę dla człowieka to wewnętrzne standardy doskonałości, które jednostka sama tworzy i których osiągnięcie wpływa na zaspokajanie jej potrzeb.

Zgodnie z założeniami psychotransgresjonizmu proces „wychodzenia poza” niekorzystną sytuację/stan przebiega przez kilka etapów.

Pierwszym z nich jest odczucie „dyskomfortu” powodowane rozbieżnością między stanem obecnym – tym: „jak jest” a stanem pożądanym: „jak chciałbym, aby było” itp. Na tym etapie najsilniej zaznacza się więc krytyczna postawa wobec własnej sytuacji/otaczającego świata, przejawiająca się w „niezadowoleniu z aktualnego stanu rzeczywistości” (Kapusta, 2002: 183). Wizualizacja stanu pożądanego wiąże się z nakreśleniem przez człowieka swoich pragnień, a co za tym idzie, z konkretyzacją celów działania i określeniem jego kierunku.

Kolejnym krokiem na drodze do osiągnięcia „pożądanego stanu rzeczy” jest uświadomienie sobie, dlaczego jeszcze nie jest tak jak chciał(a) bym, aby było; jakie czynniki hamują moje działania i gdzie one tkwią:

- a) we mnie: w moim sposobie myślenia o różnych kwestiach, w braku wiary w to, że może mi się udać, w obawie przed porażką itp.;
- b) w innych ludziach, którzy mówią: „nie uda Ci się, zostaw to, to nie dla Ciebie”;
- c) w zasobach na przykład finansowych (brak pieniędzy);
- d) w kulturowych: zakazach (nie wolno), nakazach (powinieneś) tabuizowanych przestrzeniach myślenia i działania (nie wypada) itp.

Owe czynniki hamujące działania, stojące na przeszkodzie do realizacji planów to właśnie „granice” zarysowujące linię oddzielającą strefę stagnacji i niezadowolenia z siebie i ze swojego życia od strefy „nowej, pożądanej jakości” wynikającej z własnego rozwoju, do której przejście wiąże się jednak z podjęciem poważnego nieraz ryzyka. Nie ma bowiem pewności, że przekroczenie danej granicy i próba pokonania własnej niedoskonałości zakończy się sukcesem. Człowiek decydujący się na działania transgresyjne ma w sobie jednak najczęściej wiele determinacji, która pomaga mu podjąć decyzję o tym, by: iść, starać się, spróbować zmierzyć się z własnymi słabościami i niedoskonałością.

Dążąc do osiągnięcia zarysowanego celu, człowiek aktywnie poszukuje sposobów na pokonanie trudności, a tym samym na aktywne przekroczenie zbudowanych przez nie granic i przejście od stanu: „nie wiem”, „nie umiem”, „boję się”, do: „wiem”, „potrafię”, „nie czuję obawy przed...”. Przekroczenie granicy wyznaczonej przez różne czynniki inhibitujące rozwój i postęp oznacza dla człowieka sukces i osiągnięcie przyjętych celów. Powoduje poczucie spełnienia, zadowolenia i wzrost poczucia własnej wartości, co oznacza również zaspokojenie potrzeby hubrystycznej, która według badaczy twórczości jest głównym motorem napędzającym mechanizm transgresyjnego tworzenia samego siebie.

Co ciekawe, zgodnie z tezami wypracowanymi przez Kozielskiego osiągnięty przez człowieka sukces nie oznacza najczęściej zakończenia drogi tworzenia. Okazuje się bowiem, że bardzo często „transgresja rodzi transgresję” (Kozielski, 2004: 129). Oznacza to, iż przekroczenie danej granicy i osiągnięty sukces wzbudza w człowieku emocje pozytywne, takie jak radość i duma (Kozielski, 2007: 235). Człowiek transgresyjny, który nie zgadza się na „stanie w miejscu”, pozostając niejako „na fali sukcesu” wytycza kolejny cel do osiągnięcia i granicę do przesunięcia/przekroczenia. W ten sposób „transgresje kształtują biografie jednostek, dzieje instytucji, historię narodu i kultury” (Kozielski, 2004: 135). Tendencję do ciągłego doskonalenia siebie autor teorii psychotransgresjonizmu opisuje w następujący sposób:

Jeśli jednostka wczoraj zbudowała sprawne urządzenie techniczne to jutro będzie chciała skonstruować urządzenie jeszcze efektywniejsze, o wyższych parametrach, bardziej kunsztowne. Taka drabina perfekcji nie ma końca. W tym wypadku o sukcesie lub niepowodzeniu nie decydują w zasadzie opinie innych, ale własne aspiracje i wewnętrzne standardy mistrzostwa. Standardy te są często tak wysokie, tak prometejskie, że sprostanie im okazuje się nierealne (Kozielski, 1997: 121).

Również A. Arnaud i G. Excoffon-Lafarge (1984: 322) postrzegają działania transgresyjne jako „proces nie dający się ukończyć, proces bez końca”.

Zdarza się, że u człowieka stojącego przed kolejnym dylematem: po przestać na tym/zostać w miejscu czy też przekroczyć kolejną „granicę” i iść dalej pojawia się mechanizm podwyższania wartości subiektywnego praw-

dopodobieństwa, który można uznawać za jeden z istotnych mechanizmów transgresji. Mechanizm ten określa się mianem heurystyki żagla. Zawiera on

[...] proces formowania początkowej oceny prawdopodobieństwa jako normy założonej, istniejącej *implicite*, opartej na intuicji. Ocena ta jest podtrzymywana i wzmacniana na podstawie wielu innych wskaźników. Ponadto towarzyszyć jej mogą pozytywne emocje, wola, inklinacje poznawcze i nadzieja (Nosal, Koziński, 2011: 24).

W uproszczeniu można zatem powiedzieć, że podejmowane przez człowieka działania transgresyjne mogą w pewien sposób „uzależniać”. Z jednej strony prowadzi to do ciągłego rozwoju samego siebie i swojego otoczenia, z drugiej zaś może powodować napięcia, zbytnie koncentrowanie się na sobie i swoich działaniach, bagatelizowanie sygnałów mówiących o zagrożeniach związanych z przekraczaniem kolejnych granic.

Dlaczego działania transgresyjne intrygują i inspirują badaczy?

Motyw transgresji pojawia się w opracowaniach teoretycznych wielu badaczy twórczości (m.in. Nosal, 2011; Limont, 2011; Pufal-Struzik, 2008; Giza, 2008). Jak pisze W. Dobrołowicz (2008: 23):

W dotychczasowej postaci jest to koncepcja typowo teoretyczna, można ją nazwać filozofią nowej psychologii. Nie można mieć wątpliwości co do tego, że jej walory ujawnią się pełniej gdy nagromadzone zostaną fakty empiryczne wynikające z wielostronnych badań.

Analiza literatury przedmiotu pozwala stwierdzić, że motyw transgresji pojawia się w piśmiennictwie naukowym coraz częściej przy okazji różnego rodzaju dyskursów (zob. Żłobicki, 2014), zaś sam termin bywa czasem stosowany również jako element ornamentyki terminologicznej dla opracowań teoretycznych.

Tezy składające się na teorię psychotransgresjonizmu doczekały się jednak również przykładów weryfikacji empirycznych prowadzonych według strategii ilościowej (Ślaski, 2012).

Badania metodą studium indywidualnych przypadków nad osobami podejmującymi działania transgresyjne *beyonders* prowadziła Aleksandra Chmielińska (2015).

Analiza założeń psychotransgresjonizmu, a także refleksje wokół badań inspirowanych tym paradygmatem zachęcają do zastanowienia się nad źródłami fascynacji zjawiskiem transgresji.

Opisywane szczegółowo przez J. Kozińskiego i innych badaczy działania transgresyjne stanowią afirmację człowieczeństwa. Pokazują i przypominają o tym, że człowiek jest istotą zdolną do ciągłego rozwoju i podnoszenia jakości swojego życia.

Teoria transgresji ukazuje wizję człowieka, który dążąc do rozwijania samego siebie, do realizacji wytyczonych planów niejednokrotnie podejmuje duże ryzyko, czasem działa w osamotnieniu, niezrozumieniu, bywa, że odnosi sukces, zdarza się jednak i tak, że przychodzi mu zmierzyć się z goryczą porażki. Transgresjonista – dążący do osiągnięcia swoich celów – potrafi jednak, z typowym dla siebie uporem i wewnętrzną motywacją działania, „podnieść się z kolan” i rozpocząć kolejną walkę z kolejnymi granicami wyznaczanymi przez różnego rodzaju problemy i przeszkody.

Transgresje są działaniami wielowymiarowymi, dotyczą różnych sfer ludzkiego życia i zawierają w sobie różne aspekty tworzenia. Jak pisze A. Kapusta (2002: 185):

[...] transgresja jest nie tylko poszukiwaniem nowych idei, jest aktem rozbicia dotychczasowych ograniczeń i redefinicji własnej jaźni, to przekroczenie dotychczasowego sposobu bycia. Transgresja wiąże się z przyjmowaniem nowej dyspozycji myślenia, nowych postaw dotyczących tego, kim ktoś jest i jakie ma możliwości.

Inspiracja do badań nad zachowaniami transgresyjnymi tkwi również w związanej z nimi kategorii ryzyka: jego podejmowania, radzenia sobie z presją niepewności (co stanie się „po przekroczeniu granicy”), bilansowaniem zysków i strat podczas podejmowania decyzji: zostać tu gdzie jestem, czy – co typowe dla zachowań transgresyjnych – „wyjść poza” stan obecny (Ślaski, 2012: 54–56). Ryzyko jako zagadnienie psychologiczne badane i opisywane jest częściej przy okazji zachowań typowych dla hazardu niż w odniesieniu do działań twórczych, innowacyjnych, typowych dla transgresji.

To tylko wybrane powody, dla których badacze podejmują wyzwanie empirycznego poznawania działań transgresyjnych. O transgresjach wciąż więcej mówi się i pisze (teoretycznie) aniżeli poddaje badaniom empirycznym. W odniesieniu do tego fenomenu wiele pytań nadal pozostaje bez wyczerpujących odpowiedzi, co stwarza szerokie perspektywy dla pionierskich projektów i eksploracji badawczych. Warto dodać, iż specyfika i uwarunkowania transgresji dostarczają argumentów za poznawaniem ich zgodnie z założeniami jakościowej strategii badawczej.

Jak przekonuje K.J. Szmidt (2009: 6), właśnie

[...] aktywność twórcza, jak prawie żadna inna nadaje się specjalnie do badań jakościowych, których celem jest poszukiwanie istotnych znaczeń i uwarunkowań podmiotowych i środowiskowych działań człowieka. Chcąc zrozumieć, trafnie opisać i klarownie wyjaśnić tak złożony fenomen ludzkiego działania jakim jest twórczość nie wystarczy [...] zrobić szereg zakrojonych nawet na wielką skalę i liczbę badań testowych – trzeba z twórcami rozmawiać [...], trzeba też pytać ich, czy nasze ustalenia są prawdziwe.

W kontekście specyfiki analizowanego zagadnienia konfrontacja z osobą dokonującą działań transgresyjnych i „weryfikacja” trafności odbioru jej przekazu jest niezwykle istotna ze względu na wysoce subiektywne doświadczanie i odczuwanie przez człowieka zarówno „granic” (to co dla

jednej osoby jest granicą, może nie mieć takiego znaczenia dla innej) oraz ze względu na bardzo osobisty wymiar nadawania znaczenia transgresyjności działaniom podejmowanym przez człowieka (działanie postrzegane przez jednego człowieka jako transgresyjne może nie mieć takiego statusu w przypadku innej osoby).

Trudności w badaniu transgresji wiążą się nie tylko z subiektywnym nadawaniem znaczeń różnego rodzaju sytuacjom i działaniom. Samo pojęcie „transgresji” postrzegane jest jako niejasne, mętne. R. Kolarzowa (2000: 89) zwraca uwagę, że

[...] pytanie o transgresję jest wysoce kłopotliwe; po części dlatego, że pojęcie to stało się jednym z tych słów kluczy, które nadużywane w przeświadczeniu, że „pasują do wszystkiego”, w końcu stają się wytrychami. Posługiwanie się tym pojęciem, nawet intuicyjne, tzn. bez właściwego zdefiniowania go również jest ryzykowne i dla tej przyczyny, że wspomniane uprzednio zbyt rozrzucone użycie nadzwyczaj trwale ograniczyło jego kontekst.

Dlatego też dla pokonania różnego rodzaju wątpliwości oraz metodologicznej poprawności badań nad transgresjami niezwykle istotne są uściślenia terminologiczne. Istotną metodą badawczą w próbach poznawania różnych aspektów działań transgresyjnych (motywów, przebiegu, emocji, skutków) jest studium przypadku, w którym stosuje się wiele różnych technik badawczych do pozyskania informacji o interesującym nas zagadnieniu i jego sferze kontekstualnej (Yin, 2015: 48).

Obiecująca w poznawaniu transgresji wydaje się być metoda autobiograficzna jako specyficzna odmiana metody biograficznej. Przyjmuje się, że właśnie autobiografia, czyli „kompleksowe spojrzenie na swoje życie przez dany podmiot – jest podstawą, na której to życie może być najlepiej zrozumiane przez innych” (Kohli, 2012: 128).

Techniką badawczą umożliwiającą zdobywanie informacji o przebiegu życia osób dokonujących transgresji może być autobiograficzny wywiad narracyjny. Jest to najczęściej współcześnie stosowana forma wywiadu otwartego. Traktowany jest on jako „standard w pedagogicznym i socjologicznym badaniu biografii” (Kruger, 2007: 163). Tekst autobiograficzny pojmowany jest nie tylko jako rekonstrukcja, ale i konstrukcja życia lub też jako ustanawianie własnego „ja”. Tak jak w konstruktywistycznej wizji człowieka, tak również w tej metodzie/technice badawczej człowiek/narrator jest konstruktorem/architektem własnej wiedzy, nadającym znaczenia (w opisywanym przypadku znaczenia granic/transgresji) swoim przeżyciom/doświadczeniom. Transgresje są bowiem specyficznym „stanem mentalnym”, którego istota tkwi w „doświadczeniu granicy i jej przekraczaniu” (Nosal, Kozielecki, 2011: 21). O tych stanach, odczuciach, emocjach, o tym co działo się wokół granicy, przed czy w trakcie przekraczania oraz po przejściu „poza” jej mentalne lub realne „linie”, opowiedzieć może najlepiej ich autor/narrator. Warto zwrócić uwagę również na to, że różnego rodzaju

granice widać lepiej z perspektywy czasu, gdy sięgając pamięcią wstecz człowiek jest w stanie określić „jak wiele przeszedł”, „jak wiele pokonał”, by osiągnąć swój cel.

Jak zauważa F. Schütze (2012: 193),

[...] opowieść autobiograficzna nie odzwierciedla rzeczywistości społecznej czy biograficznej niczym fotografia, przeciwnie wyraża ją w sposób refraktywny, czasem wyłącznie symptomatyczny. Jednak z drugiej strony istnieją trwałe, formalne struktury opowieści autobiograficznej, które są ściśle związane z podstawowymi formami autobiograficznych doświadczeń historii życia jako całości. A struktury te stanowią podstawę do empirycznie potwierdzonej analizy spontanicznych autobiograficznych narracji posiadających zdolność wyrażania doświadczeń w historii życia oraz rozwoju tożsamości.

*

Transgresje jako wyraz ludzkiej siły w pokonywaniu różnego rodzaju barier i trudności, a także przejaw zdolności do szeroko pojętej twórczości w myśleniu i działaniu stanowią ciekawy, inspirujący i wciąż niewyczerpany teren eksploracji badawczych, prowadzonych zwłaszcza w nurcie badań jakościowych związanych z poznawaniem i rozumieniem ludzkiego działania, które – jak w przypadku transgresji – wciąż wymaga odpowiedzi na pytania: Dlaczego? Jak? Dokąd? Jak daleko jeszcze...?

Why do transgressive activities intrigue and inspire to do research (also) autobiographical?

Summary

Transgressions as creative, innovative, expansive activities that involve going „beyond” the existing knowledge, skills, and attainment of human beings are an affirmation of human ability for continuous development, and thus involve crossing different barriers and transcending following borders. The issue of transgression and its various aspects – from the motives of taking such actions through their mechanisms and effects, inspires scientists both for theoretical considerations and for empirical research, especially in the qualitative realm, where autobiographical research can play a special role in transgression, giving transgressors the possibility of narrative transmission. And researchers have the opportunity to gain knowledge: why?, how, and what effect? – as they were undertaking transgressive activities. The purpose of the study is to make a brief outline of the nature, types and motives of transgression, and to look for sources of research, inspiration for this phenomenon, taking into account both the difficulties and the possibilities of their exploration in the field of qualitative research, mainly of autobiographical kind.

Keywords: transgression, inspiration, autobiographical research.

Słowa kluczowe: transgresja, inspiracja, badania autobiograficzne.

Bibliografia

- Arnaud A., Excoffon-Lafarge G. (1984), *Transgresja i doświadczanie granic*, [w:] M. Janion, S. Rosiek, *Osoby*, Gdańsk, s. 322–326.
- Bartosz B., Keplinger A., Straś-Romanowska M. (red.) (2011), *Transgresje – innowacje – twórczość*, Wrocław.
- Chmielińska A., (2015), *Znaczenie zasobów psychospołecznych w dokonywaniu twórczych transgresji pedagogicznych. Studia indywidualnych przypadków beyonders*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. K.J. Szmidta w Katedrze Badań Edukacyjnych UŁ, Łódź.
- Czerwińska M. (2000), *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków.
- Deleuze G. (2004), *Foucault*, Wrocław.
- Dobrowolowicz W. (2008), *W stronę portretu transgresjonisty*, [w:] I. Pufal-Struzik (red.), *O przekraczaniu granic własnych ograniczeń*, Kraków, s. 23–34.
- Foucault M. (1977), *Archeologia wiedzy*, Warszawa.
- Giza T. (2008), *Procesy samokształtowania jako działania transgresyjne człowieka*, [w:] I. Pufal-Struzik (red.), *O przekraczaniu granic własnych ograniczeń*, Kraków, s. 49–58.
- Jenks Ch. (2003), *Transgression*, London.
- Kapusta A. (2002), *Filozofia ekstremalna. Wokół myśli krytycznej Michela Foucaulta*, Lublin, s. 183–185.
- Kohli M. (2012), *Biografia: relacja, tekst, metoda*, [w:] K. Kaźmierska (red.), *Metoda biograficzna w socjologii: antologia tekstów*, Kraków.
- Kolarzowa R. (2000), *Przekroczyć estetykę: tragiczność jako kategoria transgresyjna w poezji i muzyce początku*, Kraków.
- Kozielecki J. (1983), *Działania transgresyjne: przekraczanie granic samego siebie*, „Przegląd Psychologiczny”, nr 3, s. 505–517.
- Kozielecki J. (1987), *Koncepcja transgresyjna człowieka*, Warszawa.
- Kozielecki J. (1988), *O człowieku wielowymiarowym*, Warszawa.
- Kozielecki J. (1997), *Transgresja i kultura*, Warszawa.
- Kozielecki J. (1998), *Zarys koncepcji transgresyjnej człowieka*, „Studia Socjologiczne”, nr 3–4, s. 99–128.
- Kozielecki J. (2004), *Spółczesność transgresyjna: szansa i ryzyko*, Warszawa.
- Kozielecki J. (2007), *Psychotransgresjonizm: nowy kierunek psychologii*, Warszawa.
- Kruger H.H. (2007), *Metody badań w pedagogice*, Gdańsk.
- Limont W. (2011), *Teoria dezintegracji pozytywnej Kazimierza Dąbrowskiego a zdolności, twórczość, transgresja*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Psychologiczne”, 0137-110X, nr 60, s. 95–108.
- Nosal C. (2001), *Psychologia myślenia i działania menedżera: rozwiązywanie problemów, podejmowanie decyzji, kreowanie strategii*, Wrocław.
- Nosal C., Kozielecki J. (2011), *Teoria transgresji po 30 latach: główne założenia, problemy i niektóre mechanizmy transgresji*, [w:] B. Bartosz, A. Keplinger, M. Straś-Romanowska M. (red.) *Transgresje – innowacje – twórczość*, Wrocław.
- Pufal-Struzik I. (red.), (2008), *O przekraczaniu granic własnych ograniczeń*, Kraków.
- Szmidt K.J. (2003), *Współczesne koncepcje wychowania do kreatywności i nauczania twórczości: przegląd stanowisk polskich*, [w:] K.J. Szmidt, *Dydaktyka twórczości: koncepcje – problemy – rozwiązania*, Kraków.
- Szmidt K.J. (red.) (2009), *Metody pedagogicznych badań nad twórczością: teoria i empiria*, Łódź.

-
- Schütze F. (2012), *Analiza biograficzna ugruntowana empirycznie w autobiograficznym wywiadzie narracyjnym. Jak analizować autobiograficzne wywiady narracyjne*, [w:] K. Kaźmierska (red.), *Metoda biograficzna w socjologii: antologia tekstów*, Kraków.
- Ślaski S. (2012), *Motywacyjno-osobowościowe wyznaczniki zachowań transgresyjnych i ochronnych*, Warszawa.
- Yin R.K. (2015), *Studium przypadku w badaniach naukowych: projektowanie i metody*, Kraków.
- Żłobicki W. (2014), *Transgresje w edukacji*, t.1, Kraków.

MAGDA KARKOWSKA

UNIWERSYTET ŁÓDZKI

Tajemnice i ich biograficzne znaczenia a proces kształtowania tożsamości

Niniejszy tekst stanowi próbę przyjrzenia się temu, w jaki sposób tajemnice wpływają na nasze życie, jest wstępem do poszukiwania odpowiedzi na pytanie, jakie są ich biograficzne znaczenia oraz przybliżenia roli, jaką pełnią w złożonym procesie kształtowania tożsamości.

W pierwszej części artykułu postaram się przybliżyć psychologiczne oraz socjologiczne aspekty tajemnic, poszukując odpowiedzi na pytanie o ich jednostkowy i społeczny sens. Kluczowe będzie dokonanie analizy takich pojęć i relacji między nimi, jak prywatność, intymność, autentyczność, autonomia, wolność, tożsamość czy *Lebenswelt*. Nieco dalej wyłoni się istotna kwestia dotycząca związku między prawem do prywatności, intymności, posiadania tajemnic, a różnymi modelami relacji rodzinnych czy szerzej – społecznych. W świetle dokonywanych analiz za istotne uznaję także aspekty etyczne (prawo, moralność, nakazy religijne) związane z posiadaniem/ujawnianiem (bądź nie) tajemnic.

Na zakończenie tej części rozważań nieco miejsca poświęcę analizie antropologicznych wymiarów wspomnianego zjawiska, tego w jaki sposób tajemnica się nią staje i w jaki sposób wpisuje się w przestrzeń interakcji między dwiema osobami.

W drugiej części tekstu najistotniejsze będzie poszukiwanie związków między tajemnicą, samoświadomością i tożsamością. Interesować mnie będzie, w jaki sposób tajemnice stają się częścią naszej biografii w procesie socjalizacji? Postawię pytania o to, jakich sfer życia (konstruktów) tożsamości najczęściej dotyczą tajemnice? Inne kwestie to: jaką funkcję

pełnią one w naszym życiu? – w jaki sposób są ważne dla nas samych, a w jaki dla innych? co się dzieje, gdy ujawniamy tajemnicę innym? czy można w takiej sytuacji w odniesieniu do pewnych koncepcji biograficznych mówić o doświadczeniu krystalizującym/momentcie przełomowym w biografii? Wreszcie, nie mniej istotne zagadnienie: jakie czynniki różnicują wpływ tajemnicy na nasze życie i społeczne funkcjonowanie? Bodźcem do postawienia ważnych z badawczego punktu widzenia pytań były w moim przypadku refleksje amerykańskiej filozof, Sisseli Bok (Bok, 1983).

Podejmując etyczne rozważania nad problematyką tajemnic, pisze ona, że w pewnym sensie wszyscy jesteśmy ekspertami od tajemnic, gromadząc od dzieciństwa wiedzę o tym, że tajemnice mają moc przyciągania. Tajemnice powiązane są z władzą, rozumianą jako posiadanie wpływu na kogoś: mogą chronić, dawać życiową przestrzeń, a zarazem niszczyć, zagrażać. Za pomocą tajemnic można wywierać na innych presję i wykluczać społecznie. Autorka zastanawia się, co może przydarzyć się tym, którzy podchodzą zbyt blisko do tych sekretów, którymi nikt nie zdecydował się z nimi podzielić? Jaką cenę muszą zapłacić wówczas, gdy zostaną uznani winnymi ich ujawnienia czy raczej społecznych skutków tej sytuacji? Tajemnice budzą wiele kontrowersji, stają się przyczynkiem do stawiania istotnych egzystencjalnie pytań: jak daleko można się posunąć w chronieniu własnych tajemnic? jak wiele powinniśmy zostawić tylko dla siebie w codziennych kontaktach z przyjaciółmi i znajomymi, nawet wtedy, gdy im ufamy? Kiedy obietnica, że nie wyjawimy nikomu tajemnicy, może, a nawet musi zostać złamana? W jakich sytuacjach nie powinno się rozmawiać o tajemnicach innych ludzi? Czy tajemnice mają demoralizujący wpływ na posługiwanie się władzą, szczególnie wówczas gdy ten, kto posiada władzę, nimi manipuluje? Czy tajemnice i dociekania w ich materii wywołują większe ryzyko, gdy są własnością ludzi posiadających władzę?

To tylko niektóre z pytań stawianych przez autorkę¹, wskazujących, jak głęboko tajemnice – ich posiadanie, strzeżenie, wyjawianie innym jest uwikłane etycznie i – co wydaje się dla niniejszego tekstu równie znaczące – jak szerokie są biograficzne implikacje tajemnic. Jak dalej zauważa Sisele Bok, to jak sobie radzimy z tajemnicami, jak wobec nich postępujemy konstytuuje naszą biografie i ma ogromne znaczenie dla konstruowania tożsamości. Tajemnice są częścią życia – z jednej strony uniwersalną – dotyczą w mniejszym lub większym stopniu wszystkich ludzi – z drugiej indywidualną – każdy bowiem inaczej je traktuje – o czym decydują pewne zasady wpojone w procesie socjalizacji, ale też okoliczności społeczne, a także faza życia, w jakiej się znajdujemy (*ibidem*: 15 i nast.) Nie bez

¹ Bezpośrednią inspiracją do napisania niniejszego tekstu były badania Mitry Keller, których rezultaty zaprezentowała w książce zatytułowanej *Geheimnisse und ihre lebensgeschichtliche Bedeutung. Eine empirische Studie* (zob. Keller, 2007).

powodu zatem mówi się o społecznym i indywidualnym aspekcie tajemnic. Z pedagogicznego punktu widzenia interesujące jest, jak doświadczenia socjalizacyjne oddziałują na kreowanie, utrzymywanie i ewentualną chęć dzielenia się swoimi tajemnicami z innymi? Przecież w ujęciu antropologicznym tajemnica, która została ujawniona, przestaje nią być? Jak to, co wpisane w prywatną, intymną sferę działań podmiotu odzwierciedla się w społecznym działaniu jednostki?

Tajemnice w społecznym dyskursie – analiza podstawowych pojęć

Rozpoczynając biograficzne rozważania o tajemnicach, pozostajemy na chwilę przy antropologii, jako tej dziedzinie, która wyznacza sposób pojmowania wielu pojęć w naukach humanistycznych.

Tajemnica w rozumieniu antropologicznym stanowi pewien ukryty aspekt – odnoszący się do myślenia czy działania podmiotu (*arcantum* – od *arca* – szkatułka, okuta skrzynia). Pewna treść czy znaczenie, wokół którego tajemnica jest osnuta, znana jest tylko wtajemniczonymu (strażnik tajemnicy – *Geheimnistager*; Klapmeier, za: Agamben, 2008: 157) i to on decyduje, czy, kiedy i komu ją ujawnić. Tym sposobem to, co dla ogółu jest niewidzialne czy niewiadome jest tym bardziej ukryte, im częściej wystawiane na widok publiczny, zarazem poprzez swoje ukrycie, niedopowiedzenie budzi ciekawość pozostałych – świadków czy przypadkowych uczestników wydarzeń, czy jakichkolwiek innych osób, na których życie sam fakt istnienia tajemnicy i ewentualne konsekwencje jej ujawnienia wpływają.

Aby można było dokonać analizy biograficznego znaczenia tajemnic, należy w pierwszej kolejności przybliżyć pojęcia, które składają się na pewne pole znaczeniowe, pokrewne tajemnicom. Do określeń takich zaliczyć można: prywatność, intymność, indywidualność czy autonomię. Pokrewne wobec nich okazują się być także podmiotowość oraz sfera ukrycia (*secrecy*), (Keller, 2007: 11 i nast.). Nie bez znaczenia jest tu również kategoria świata życia zwanego przez fenomenologów światem przeżywanym.

Wzajemne relacje pomiędzy nimi stwarzają pewne tło, na którym rozpatrywać można to, czym jest tajemnica w jej szerokim społecznym rozumieniu.

Prywatność bywa różnie definiowana przez różnych autorów – zazwyczaj rozumiana jest jako pewna sfera o ograniczonym do bliskich osób, rodziny czy przyjaciół – dostępie. Wspomniana Sissela Bok definiuje prywatność jako stan, w którym jesteśmy chronieni – my sami, a więc i nasze życie, działania, poglądy, podejmowane decyzje – przed niechcianą ingerencją innych osób. Psychologiczne znaczenie prywatności jest trudne do przecenienia: pozwala ona rozwijać nowe działania i refleksję o nich, wolną

od punktu widzenia innych ludzi, umożliwia podejmowanie decyzji, które w krytyczny sposób wpływają na nasze życie. Można zatem powiedzieć, że prywatność uwalnia nas od presji społecznej, chroni przed konformizmem i podporządkowaniem. Dotyczyć może relacji, działań, przestrzeni czy decyzji jakie podejmujemy, zapewniając wolność w zakresie sposobu myślenia, stowarzyszania się, wyznawanej wiary czy głoszonych poglądów. Stwierdzić zatem można, że prywatność jest pożądanym czynnikiem samorealizacji, sferą potrzebną i pożądaną, która stoi na straży autonomii jednostki.

Interesujące są konotacje między prywatnym, ukrytym a intymnym. Prywatne nie oznacza tego samego co ukryte (sekretne) ani też tego, co intymne. To co jest prywatne, nie zawsze bywa ukryte, z kolei to, co ukryte, zawsze jest prywatne. Podobnie to, co intymne, zawsze jest prywatne, ale nie wszystko co prywatne zarazem należy do sfery intymnej. Jak się wydaje, decydujące są tu intencje podmiotu, a także przekonania dotyczące stopnia prywatności.

Przeciwieństwem określenia 'prywatny' jest słowo 'publiczny', jednak to co prywatne bywa też przeżywane publicznie (dobrym przykładem takiej sytuacji jest udział w praktykach religijnych). Relacje między dwiema sferami – publiczną oraz prywatną opisuje semantyczny model, w którym przestrzeń między sferą publiczną i prywatną obrazują warstwy: zewnętrzna – publiczna – codzienność, kontakty zawodowe, urzędowe, poprzez relacje rodzinne, partnerskie, przyjacielskie aż do fizycznej, jednostkowej intymności, tego co najbardziej prywatne, a co za tym idzie ukryte przed innymi.

W podobny sposób opozycję tworzą pojęcia 'indywidualny' i 'zbiorowy' – oczywiście wydaje się, że to co prywatne odnosi się do sfery indywidualnej, a to co zbiorowe do sfery publicznej. Płaszczyzną, na której niejako wszystkie te relacje mają miejsce, jest jakaś część świata życia, otoczenia społecznego jednostki zwanego światem przeżywanym. To tam, w jego granicach koncentrują się codzienne działania i doznania jednostki, kształtowany jest pewien sposób rozumienia rzeczywistości.

Zatem prywatność we współczesnych społeczeństwach, mimo iż ma wymiar raczej metaforyczny niż dosłowny – jest wartością i pozostaje w związku z wolnością, autonomią jednostki, rozszerza ją. To, w jakim stopniu jestem niezależny (autonomiczny) zależy od tego, ile na mój temat wiedzą inni. Prywatność i intymność, jak zauważa Beate Rösler (za: Keller, 2007: 23), a co za tym idzie niezbywalne prawo każdego człowieka do tajemnicy stały się przedmiotem nowego dyskursu w latach sześćdziesiątych XX wieku. Wpływ na ewolucję znaczeń w tym zakresie miały tendencje do indywidualizowania tego, co wcześniej było publiczne, a także restrukturyzacja sfery prywatnej w wyniku zmiany relacji między płciami i pokoleniami. Wcześniej, poczynając od średniowiecza, prywatność nie była tak wysoko

wartościowana jak obecnie, ponieważ społeczne formy organizacji i współistnienia członków społeczności powodowały, iż większość życia spędzano wśród innych. Brakowi oddzielenia sfery publicznej i prywatnej towarzyszył także brak podziału przestrzeni domu – przełamały to dopiero tendencje do industrializacji w połowie XIX wieku. W Europie Zachodniej doszło do utrwalenia podziału na sferę publiczną, związaną z pracą poza domem, w której dominowali mężczyźni, oraz sferę prywatną, związaną z kultywowaniem czynności codziennych w domu – w której dominowały kobiety². Podział ten pozostaje w związku z lintonowską dychotomią, wiążącą kobietę, a co za tym idzie jej codzienną aktywność, z naturą, a mężczyznę z kulturą (Linton, 1972).

Ważnym aspektem rozwijającej się prywatności było też intymizowanie czynności związanych ze sferą seksualną czy z higieną.

Współcześnie, w ustroju liberalnym, który dominuje w większości zachodnich społeczeństw, prywatność wypływa niejako z czterech głównych wartości, będących filarami liberalnego społeczeństwa. Są to: wolność, równość, neutralność oraz demokracja. Liberalizm niejako z założenia gwarantuje wolność oraz autonomię obywateli, ponieważ zasadza się na oddzieleniu państwa, jego reguł i przepisów od pomysłów, stylów życia, preferencji i prywatnych interesów wspomnianych. Jeśli zatem chcemy narysować zależności między prywatnością a wolnością i autonomią, w pierwszym rzędzie stwierdzić trzeba, że czynniki konstytutywne dla prywatności, a więc uznanie dla własnych idei, pomysłów czy sposobów samorealizacji, prawo do ochrony wewnętrznej sfery przeżyć, emocji czy podejmowanych decyzji są zarazem kluczowe dla autonomii i wolności. Autonomia zarazem jest czymś więcej niż wolność – jest pewną postawą wobec siebie, możliwych wyborów, działań i decyzji jakie podejmujemy (Keller, 2007). Ten proces wyboru nierzadko bywa transgresyjny w swej naturze, twórczy i niepowtarzalny, szczególnie wtedy, gdy jego celem jest realizacja marzeń i pragnień i gdy przebiega on ze świadomością zerwania z dotychczasowymi schematami działania przyjętymi na przykład w rodzinie czy w innej grupie odniesienia. Ma on też istotne znaczenie biograficzne – te spośród biografii, które nazywamy „nieoczywistymi” zazwyczaj obfitują w ujawnione bądź nie tajemnice, transgresje czy egzystencjalne zwroty, będące wynikiem przeżytych kryzysów tożsamości.

O ile wolność może być zagwarantowana przez ustrój, może się na nią składać pewna suma warunków zewnętrznych, to autonomia rozumiana jako dyspozycja do samodzielnego, odpowiedzialnego działania opartego na wyborach, także aksjologicznych, kształtowana jest w procesie socjali-

² Wiele jednak jak się wydaje zależało tutaj od przynależności klasowej, trudno zgodzić się ze stwierdzeniem, iż kobiety pracujące w fabrykach kilkanaście godzin na dobę reprezentowały „sferę domową”.

zacji. Różny może być jej zakres – od wyboru sposobu spędzania wolnego czasu aż do całkowitej przebudowy własnego życia i tego, co składa się na odciecia, a nierzadko negowaną przeszłość. Tak rozumiana autonomia, będąca elementem tożsamości jednostki, niejako jej wyróżnikiem, pozostaje w ścisłym związku z autentycznością – poprzedzonym autorefleksją uświadamianiem sobie swoich pragnień i działań. Dojrzewanie do autonomicznych wyborów bywa nierzadko naznaczone ambiwalencją i konfliktami tak wewnętrznymi, jak też z otoczeniem – i co warto tutaj podkreślić – pozostaje niejako ugruntowane na prywatności, gwarancji braku ingerencji z zewnątrz lub umiejętności przeciwstawienia się tejże.

W obecnym czasie narasta społeczna tendencja do indywidualizacji, wysokiego wartościowania tego, co indywidualne, podmiotowe, niepowtarzalne. Z drugiej strony nietrudno zauważyć, że prywatną przestrzeń trzeba sobie nierzadko wywalczyć, oddzielić od narastających oczekiwań społecznych, presji zmierzającej do adaptacji i uniformizacji jako pochodnych przemian kulturowych i cywilizacyjnych. Dotyczą one przede wszystkim młodego pokolenia, choć nie tylko. Zatem dążenie do prywatności, posiadania intymnej przestrzeni, a co za tym idzie swoich sekretów stało się we współczesnych społeczeństwach prawem, ale dzieje się to kosztem przystosowania do społecznych wymogów bycia transparentnym, przewidywalnym i w jakimś stopniu zewnątrzsterownym. Ulrich Beck nazywa życie w takich warunkach biografią ryzyka, a nawet biografią zagrożoną, która niejako pozostaje naznaczona presją przystosowania, kompulsywnymi zachowaniami w sferze pewnych typów aktywności, w tym organizowania sobie czasu (Beck, 2004).

Prawo do posiadania tajemnic, sekretów wydaje się w tych okolicznościach być krokiem ku emancypacji, zmierza bowiem ku wydobywaniu indywidualnych sensów i przestrzeni biograficznych w miejsce reprodukcji i multiplikacji kulturowych wymogów.

Z analitycznego punktu widzenia istotne wydaje się przybliżenie znaczeń najważniejszego z terminów, mianowicie tajemnicy. W nazewnictwie anglosaskim i w wielu tłumaczonych na język angielski tekstach dominuje określenie *secret* – które oznacza pewien zakres wiedzy, informacji bądź umiejętności dotyczącej podmiotu, która nie może bądź nie powinna zostać udostępniona innym. Jest to więc kategoria odnosząca się do indywidualum.

Z kolei inne słowo – *mystery* – opisuje zjawisko, jakiś wycinek rzeczywistości, który jak dotąd nie został na płaszczyźnie ogólnej w pełni wyjaśniony czy zrozumiany. Jest to, w przeciwieństwie do tego, co określa się mianem *secret*, raczej kategoria zbiorowa.

Jak zauważa Mitra Keller, tajemnice stanowią część naszej sfery intymnej, prywatności. Istnieje szerokie spektrum, w obrębie którego mogą one być rozpatrywane – mogą być czymś pięknym i ekscytującym, ale mogą też stanowić negatywną sferę przeżyć (Keller, 2007: 26).

To, w jaki sposób sobie z nimi radzimy, nierzadko konstytuuje naszą biografie, wyznaczając ich rolę w procesie konstruowania tożsamości. Istotną rolę odgrywają tutaj socjalizacja i edukacja. Tajemnice pozostają w związku z socjalizacją w trzech aspektach, poprzez:

- społeczne i historyczne uwikłanie w procesy indywidualizacji (społecznego wyłaniania podmiotu) czy dyferencjacji i nabywania autonomii;
- autobiograficzne odniesienia w narracjach, które są świadectwem posiadania i rozwiązywania sytuacji związanych z tajemnicą (interesujące wydaje się przede wszystkim to, w jaki sposób doświadczenia socjalizacyjne oddziałują na kreowanie, utrzymywanie i chęć dzielenia się swoimi tajemnicami z innymi);
- indywidualne sposoby objaśniania świata przez jednostkę i prezentowania siebie światu (jaźń, samoświadomość, *Lebenswelt*).

Zatem to, co nazywamy tajemnicą, może mieć wiele różnych warstw znaczeniowych i odniesień zarówno do sfery prywatnej podmiotu, jak i wobec życia społecznego, w którym ów uczestniczy.

Filozoficzne rozważania o tajemnicach – jaźń i świadomość Ja i Ty jako spotkanie

Po omówieniu społecznych aspektów tajemnic związanych z ewolucją sfery prywatności interesujące wydaje się przedstawienie ich filozoficznych implikacji.

Wiele odniesień do koncepcji samoświadomości i jaźni opracowanej przez G.H Meada znajdujemy w pracach Siemiona Franka. Filozof ten uważa, że rzeczywistość, taka jakiej doświadcza podmiot, może być korzystna, wabiąca, przyjemna, ale może też być szkodliwa, unikana (Frank, 2007: 151–181).

Aspekt społeczny osoby – pierwiastek jaźni, który Mead nazywał *Me*, jest pierwotny wobec *I* (aspektu osobowego), ponieważ aktualizujemy samych siebie, a zarazem zewewnątrzniamy jedynie w relacji do jakiegoś innego bytu. Fakt, że napotykam w społecznym świecie na jakieś „Ty” jest swego rodzaju wstępem do poznania tego, co składa się na świat innej osoby.

„Ja” drugiego człowieka, będącego bytem osobowym, nie jest jednak poznawalne poprzez bezpośredni ogląd czy poprzez dopasowanie znanych nam pojęć i dokonanie za ich pomocą opisu. Daje nam ono znać o sobie, dotyka nas, przenika, wywołuje zawsze pewien odzew, zarazem nie może „być” jak przedmioty posiadane, może się natomiast „objawiać”. Objawienie owo (które miewa też naturę religijną) polega na odsłonięciu siebie przed innym (poprzez słowo, wyraz twarzy, wzrok skierowany na

innego etc.), a także na transcendencji, uzewnętrznieniu, rozumianemu jako pewien ruch od wewnątrz na zewnątrz. Transcendując poza granice samego siebie na nowo się poznajemy, spotykamy nie tylko z innym, ale przede wszystkim z sobą. Za przekroczeniem podąża zatem aktualizacja. I ten oto ciąg procesów, który towarzyszy odsłonięciu jakiegoś wycinka wewnętrznej rzeczywistości, nazywa Frank niepojętym, nieznanym. A to co niepojęte czy nieznanne, sprowadza się do tajemnicy.

W przestrzeni między osobami wiele się dzieje, zapoczątkowane ruchem od wewnątrz na zewnątrz, „ty” staje się drugim „ja” – wtórnym, niepodobnym, a jednak już w jakimś stopniu odsłoniętym, przyjętym do wewnątrz. Nie ma Ja bez Ty – to w tym spotkaniu możliwe jest nadanie sensu, treści owemu ja, ale też wytyczanie granic, uzyskiwanie niezależności poprzez wyodrębnienie ja od nie – ja (Majczyna, 2000: 35 i nast.).

Autonomia zatem powstaje poprzez swoistą negację wobec tego, co znajduje się poza mną, poprzez samoobronę przed ingerencją z zewnątrz, niejako przeciwstawienie się temu co inne, obce, niechciane czy nieznanne. W ten sposób miejsce tajemnicy wyznaczone jest poprzez prywatną, intymną sferę każdego podmiotu, ale też leży w przestrzeni między podmiotami – bo skoro komuś się objawiam czy przedstawiam, czynię to także z całym bogactwem ja, z tym co widoczne, ale i z tym co niewidoczne, przeczuczane, a może nawet specjalnie chronione, ukryte.

Zdarza się i tak – jak zauważa Frank – że w racjonalności, niejako kierując się trzeźwym oglądem i jego regułami negujemy to, co składa się na autentyczne objawienie „ty”.

Coś nam umyka, nierzadko ważniejszego niż to, co spostrzegamy, uświadamiamy sobie jasno od pierwszych chwil kontaktu z owym „ty”, z innym, zewnętrznym wobec nas samych podmiotem.

To co my pominęliśmy nierzadko jest łatwo uchwytnie dla kogoś, kto reprezentuje bardziej naiwną, niejako uduchowioną postawę wobec świata (na przykład dziecko, poeta, inna osoba o podwyższonej wrażliwości). Widzimy zatem, że tak jak spotkanie Ja i Ty, przebiegające między nimi procesy i eksternalizacji, i internalizacji – ich treść i zakres nie mają natury obiektywnej, są niepowtarzalne, niepowtarzalna jest również tajemnica. Nie można w odniesieniu do sposobu jej przeżywania mówić o żadnych regułach czy nawet poszukiwać przejawów uniwersalności.

Istnieją dwie podstawowe formy relacji ja i ty. W pierwszej kolejności „ty” jawi się jako coś obcego, nieznanego, coś co mi zagraża, narusza moją przestrzeń, autonomię, narzuca się uwadze. Sama obecność „ty” wywołuje obawę, czasami nawet lęk czy skrępowanie, może nawet w jakiś sposób deformuje wewnętrznie. Nic już nie jest takie jak było przedtem, przed zetknięciem z „ty” – a więc z tym, co jawne i tym co ukryte, niewypowiedziane.

Zarazem jednak w tej konsternacji, pomimo gwałtownych, nierzadko trudnych i niespodziewanych uczuć, wraz z spotkaniem „ty” po raz pierw-

szy rodzi się świadomość „ja”. Możliwe są i takie uczucia czy reakcje jak pogarda, obojętność, które mogą zniszczyć relację między ja i ty, spowodować, że nie mamy nawet szansy zbliżyć się do tego, co objęte sferą prywatności, do miejsc, które potencjalnie mogą być przestrzeniami tajemnicy.

Z drugiej strony w „ty” rozpoznajemy też coś pokrewnego nam samym, bliskiego, kojącego i – z nami tożsamego. Jeśli w tym co bliskie, rozpoznawalne, zrozumiałe jest tajemnica przybiera ona raczej charakter *misterium fascinosum* niż *misterium tremendum* (Frank, 2007).

Nad strachem, obawą czy skrępowaniem przeważać zaczyna zaciekawienie. Prowadzi to do jedności – każda bowiem relacja między ja i ty jest dwoista, zarazem pozytywna i negatywna. Nawet w najbardziej obcym, odległym jest coś wspólnego, inaczej to, co obce wcale by nas nie przyciągało, nie fascynowało. Inne, obce, całkiem odmienne ty raczej by nas nie interesowało. Podstawą porozumienia, a może i w przyszłej perspektywie bliskości jest wspólność: sposobu reagowania, myślenia, postrzegania świata. Relacja ja i ty zawiera w sobie element spotkania, który jest zbliżaniem się do siebie z różnych kierunków, punktów, które się między sobą krzyżują, tak jak krzyżują się spojrzenia i spotykają emocje. Wzajemne oddziaływanie w tym zetknięciu, spotkaniu jest zarazem przenikaniem. Mimo antynomii ja i ty, wewnątrz i poza, mimo rozdzielności, odnajdujemy swój obraz u innej osoby, urzeczywistniamy siebie, wychodzimy poza granice swojego ja. Powstaje więc owo Ja (I) w zetknięciu z ty i poprzez informacje płynące z Me, społecznego ja, tego które ukazaliśmy drugiemu, którym zdecydowaliśmy się podzielić.

W podobny sposób, w duchu interakcjonizmu symbolicznego, tworząc koncepcję roli społecznej, pisał o procesach wyodrębniania ja i tworzenia tożsamości polski socjolog – Florian Znaniecki. Jeden ze składników wspomnianej roli, jaźń odzwierciedlona (Bokszański 1984) definiowana jest jako sposób, w jaki wyobrażamy sobie, że inni nas postrzegają – jest więc niczym innym jak (antycypowanym) obrazem nas samych w oczach innych – wynikiem zetknięcia ja i ty, zbliżenia, poszukiwania wspólnej perspektywy, a może wspólnej prawdy – a w ich wyniku odkrywania tajemnic.

Jak zauważa dalej Siemion Frank – poprzez transcendowanie objawia się realność drugiego ja, ale też dochodzi do poznawania siebie – od wewnątrz, poprzez przeżywanie odrębności, jednostkowości każdego z nas. To co wspólne, jak się wydaje, nie ma takiej siły, pozwala tylko oswoić ty, ale nie daje informacji zwrotnej o nas samych.

Ja w innym czy inny we mnie to zawsze lustro ja, źródło samowiedzy i samoświadomości.

Spotkanie z ty, czymś nieznanym, nieprzeniknionym, intrygującym, niemal zawsze zapoczątkowuje ruch w odwrotnym kierunku, najpierw od wewnątrz na zewnątrz, a następnie z powrotem od ty, od zewnątrz ku ja – do pierwotnej głębi swojego bytu. Nie ma tutaj większego znaczenia, czy

opiszemy proces ten posługując się personalistyczną filozofią Siemiona Franka czy meadowską koncepcją I i Me jako dwóch stron osobowości, czy koncepcją roli i jej składników ze szczególnym uwzględnieniem jaźni odzwierciedlonej autorstwa Floriana Znanieckiego – wszystkie one opisują proces tworzenia tożsamości z uwzględnieniem kontaktów społecznych jako jego podstawy. Kontaktów między ja i ty, które implikują istnienie wspólnych punktów odniesienia, ale i przestrzeni prywatnych w tym – tajemnic.

Tajemnice w perspektywie fenomenologii życia

Nieco inaczej, choć wciąż z perspektywy filozoficznej, ujmuje tę kwestię Anna Teresa Tymieniecka, autorka odrębnej szkoły myślenia, zwanej fenomenologią życia (Kowalczyk, 2007: 11). Tymieniecka zwraca uwagę na fakt, że rozwój duchowy człowieka, jego poszukiwania są dążeniem do transcendencji, a miejscem spotkania ja i ty jest dusza, pełniąca rolę pośrednika między ciałem a duchem. To dusza jest istotą procesów ożywiających ciało, a zarazem źródłem tożsamości: człowiek poszukując, próbuje zrozumieć sens swojego istnienia. Kiedy doznaje w tym procesie niepokoju i niepewności, zwracając się ku innemu człowiekowi – transcenduje. Owo poszukiwanie niejako uwarunkowane transcendencją związane jest z poznawaniem świata w całej jego złożoności, wchodzeniem w życie, jest wciąż ponawianym aktem twórczym, w którym poszukujący staje wobec tajemnicy. Poprzez obserwację, stawianie pytań wynikających ze wzrastającej w nas niewiedzy, poszukujemy wspólnego mianownika, a wcześniej drogi, która wiedzie nas ku poznaniu sensu tego, co nas otacza. Jak się wydaje, podobny schemat zastosować można w odniesieniu do próby poznania drugiego człowieka, zbliżenia się do uzasadnień i racjonalności jakimi się on posługuje, idąc przez życie. W procesie tym, który nieuchronnie stawia nas wobec tajemnic, rozumianych jako to, co ukryte, ale i to, co nieznanne, zasłonięte, nieujawnione, konieczne są pewne przewartościowania, rekonstrukcje rozumienia pojęć: przedmiot – podmiot (w relacji ja i ty są dwa podmioty, jedynie w odniesieniu do świata materialnego można mówić o przedmiocie poznania i podmiocie poznającym), indywidualum i społeczność (ja w innym i inny we mnie), czy istota i istnienie (Mruszczyk, 2014). Ważne są nie tylko język i tworzone w nim pojęcia, ale również nici komunikacyjne, stanowiące tworzywo, które łączy ludzi, ale które nie zawsze jest wyrażalne za pomocą słów. Składające się na opisaną wymianę perspektyw „kreatywne doświadczenie” (autorski termin Tymienieckiej) jest istotnym elementem (samo)świadomości każdego człowieka, procesem, w którym budowana jest tożsamość.

Podsumowując pierwszą część rozważań na temat biograficznego znaczenia tajemnic (ujawnionych i nie), trzeba w pierwszej kolejności

podkreślić, że choć tajemnica jest pojęciem odnoszącym się do podmiotu i ma wymiar indywidualny, sposób w jaki posiadanie tajemnic było traktowane w grupie społecznej uzależniony był zawsze od zakresu autonomii jednostki, od uznania jej prawa do prywatności, intymności, a także przyjętych modeli relacji rodzinnych czy szerzej – społecznych. Inaczej, niemal z pominięciem sfery intymnej, kształtowały się one w społeczeństwie feudalnym, a inaczej kapitalistycznym, w tym – industrialnym. Jeszcze inne czynniki odnoszące się nie tylko do szeroko rozumianej sfery relacji społecznych, ale też wynikające z ideologii konsumpcji, rozwoju mediów elektronicznych i ich wpływu na relacje międzyludzkie oddziałują na członków społeczeństwa ponowoczesnego. Istotne i niejako uniwersalne znaczenie dla sposobu w jaki prawo i fakt posiadania tajemnic jest traktowany mają aspekty etyczne (prawo, moralność, nakazy religijne) związane z posiadaniem/ujawnianiem (bądź nie) tajemnic przez osoby będące członkami społeczeństwa czy jakiegokolwiek mniejszej grupy społecznej.

W perspektywie interakcji na poziomie mikrospołecznym, których podłożem jest niewielki krąg społeczny czy też relacja z drugim człowiekiem, tajemnica nabiera pełniejszego znaczenia biograficznego, jej posiadanie i sposób traktowania określa specyfikę tożsamości jednostki, wpływa na sposób jej konstruowania, wykracza niejako poza ogólne prawidłowości będące pochodną procesów społecznych.

To czym tajemnica staje się w kontaktach ze Znaczącymi Innymi i jak wpływa na konstruowanie tożsamości zależy od wielu czynników. Aby dalej analizować ten problem musimy wprowadzić pewną siatkę pojęciową, która uporządkuje sposób analizy głównego zagadnienia, zarazem przenosząc się na grunt psychologii.

Tajemnice a proces kształtowania tożsamości w koncepcji Erika Eriksona – refleksje i odniesienia

Ponieważ interesuje mnie biografia w całym jej przebiegu – od pierwszych, świadomych doświadczeń socjalizacyjnych aż po schyłek życia jednostki, odniosę się bezpośrednio do koncepcji cyklu życia Erika Eriksona (2004).

Koncepcja ośmiu faz życia, zwana epigenezą, niejako narzuca rozumienie biografii jako pewnego zamkniętego cyklu, w którym rozwój nie ulega zakończeniu, pojawiają się natomiast coraz to nowe wyzwania rozwojowe. Ich podjęcie, zetknięcie z nieznanym, określenie własnych zasobów wobec zadania, jakie stoi przed jednostką, nierzadko też uświadomienie sobie własnych braków, powoduje kryzys, sytuujący się, jak zauważa Erikson, na pograniczu dwóch faz – rozwiązanie bieżącej sytuacji, pokonanie

trudności wyzwała inicjatywę do dalszego działania, niejako odbudowuje potencjał rozwojowy, z kolei porażka zatrzymuje na chwilę bieg spraw, nierzadko cofa do poprzedniego stadium, bywa też, że wyznacza granice, których jednostka nie jest gotowa przekroczyć. Granice te mogą odnosić się do interpretowania, postrzegania pewnych wydarzeń czy okoliczności życiowych, bywają też ustanawiane przez niemożność wyjawienia pewnych istotnych faktów dotyczących dotychczasowej biografii, tajemnic właśnie.

Tożsamość w koncepcji Eriksona przyjmuje różne statusy niejako rozpięte między jej głównymi wymiarami – tożsamością osiągniętą i negatywną³.

Tajemnica, szczególnie gdy dotyczy nie tylko samej jednostki, ale również grupy, z której się ona wywodzi, czy do której przynależy, wraz z koniecznością jej zachowania, która nie jest wynikiem świadomej decyzji, a społecznego nakazu (umowy), może prowadzić do przedzamknięcia – sytuować jednostkę w sferze narzuconych rozwiązań, wyborów czy decyzji podjętych przez innych – w związku czy w wyniku ryzyka, jakie niesie z sobą ujawnienie ukrywanych informacji. Rodzi to istotne konsekwencje na przykład na poziomie samorealizacji w sferze zawodowej czy edukacyjnej; osoba, która napotyka na blokadę w postaci nieujawnionej tajemnicy, obawia się podjąć pewne działania – kształcić się w obranym kierunku, zdobyć upragniony zawód czy podjąć interesującą ją pracę. W konsekwencji nie realizuje swoich aspiracji, ale czyni to, co podpowiadają inni – nierzadko rezygnuje z rozwijania zdolności czy ciekawych propozycji edukacyjnych lub zawodowych, a czasem zmienia miejsce zamieszkania na takie, w którym funkcjonuje anonimowo. Sytuacje takie bywają na przykład wynikiem ukrywania swojego etnicznego pochodzenia, postaw i zachowań przybieranych w trakcie wydarzeń o szczególnej wadze społecznej (wojna, przełomy społeczne i polityczne).

Kiedy pojawia się niezgodność, niejako sprzeczność między pewnymi wymiarami działania na przykład w sferze światopoglądowej (religia, poglądy polityczne) a preferowaną, dominującą w społeczeństwie ideologią, tożsamość może przybierać cechy dyfuzyjne – wówczas biografia jednostki, która w takich warunkach funkcjonuje, przypomina puzzle – szereg niezwiązanych z sobą, rozproszonych fragmentów i wykluczających się wzajemnie obrazów, ról i sposobów działania w otaczającej rzeczywistości – z których żaden tak naprawdę nie jest źródłem samookreślenia. Dodatkowo sytuacja komplikuje się, kiedy owe identyfikacje światopoglądowe pozostają w sferze ukrycia, na przykład ze względu na represje czy nieformalne sankcje związane z wyłamaniem się z reguł dominującego dyskursu. Sytuacji takiej

³ Poprzez status, za autorem koncepcji, rozumiem pewien stosunek do przeżywanej rzeczywistości, opisywany za pomocą kryteriów, a zarazem sposobów uczestniczenia w tejsze; kryteriami owymi są zaangażowanie, eksploracja oraz kryzys normatywny.

w Polsce doświadczały nierzadko osoby wierzące i pragnące praktykować wiarę katolicką, a zarazem będące członkami PZPR.

Bardziej komfortowa jest, jak się wydaje, sytuacja tych osób, których biograficzne usytuowanie pozwala na odroczenie decyzji w kwestii ujawnienia posiadanych tajemnic w drodze doświadczanego moratorium rozwojowego. Moratorium, choć nie jest świadomą decyzją, a raczej wyborem czasowego odosobnienia, odsunięcia się od głównego nurtu wydarzeń, jako jedyny status tożsamości pozwala prawdziwie uświadomić sobie, że oto w moim życiu jest jakaś sfera, pewne wydarzenia bieżące czy minione, które chcę zachować tylko dla siebie, nie chcę ich nikomu ujawniać, z nikim się nimi samymi ani przemyśleniami na ich temat dzielić. Moratorium umożliwia też przemyślenie ewentualnych konsekwencji ujawnienia wspomnianych informacji, ich skutków dla zainteresowanej osoby, a także najbliższego otoczenia – pozwala uchwycić tajemnicę na pewnym kontinuum życiowym, zastanowić się czym jest ona dzisiaj, a czym może stać się w przyszłości, w perspektywie dalszego życia.

Podane powyżej przykłady odnoszą się do sfery światopoglądu religijnego czy politycznie uwarunkowanych poglądów i postaw, wyborów związanych z wykształceniem czy przygotowaniem do określonego zawodu, ale mogą przecież dotyczyć i innych sfer życia, stanowiących swego rodzaju konstrukty tożsamości jednostki, na przykład:

- tożsamości kulturowej (na przykład sposobów rozumienia, przeżywania kultury czy uczestniczenia w niej zgodnie z nabytymi w trakcie socjalizacji wyobrażeniami o tradycjach etc.);
- tożsamości związanej z przynależnością do danego miejsca i życia w pewnym okresie czasu wraz ze specyfiką tychże (chodzi tu głównie o obyczajowość charakterystyczną dla wczoraj i dziś, ale też lokalność i globalność, sposoby przeżywania pewnych okoliczności społecznych czy kontekstu historycznego);
- tożsamości płciowej (orientacji seksualnej, dokonywanych w tej sferze życia wyborów i podejmowanych ról społecznych oraz wyobrażeń o nich).

Tajemnice i ich wpływ na konstruowanie tożsamości analizować można nie tylko w odniesieniu do poszczególnych statusów tożsamości, ale też do wzorców jej konstruowania. Poprzez wzorzec rozumiem sposób, w jaki pewne czynniki modyfikujące biografię – tutaj czynnikiem takim jest tajemnica – oddziałują na to, jak kształtowana jest tożsamość. Tajemnice zazwyczaj, choć – jak podkreślałam wcześniej – perspektywa analizy powinna mieć zawsze charakter indywidualny, wiodą do takich wzorców tożsamości, jak: wykluczenie, upozorowanie, zaprzeczenie, pęknięcie czy paradoks. Z sytuacją wykluczenia mamy do czynienia wówczas, gdy w wyniku zatajenia jakichś istotnych kwestii dochodzi do odcięcia od pewnych obszarów działania, a czasami w następstwie traumatycznych

przeżyć również od refleksji na temat obszaru objętego tajemnicą, a w konsekwencji do marginalizowania i bagatelizowania znaczenia owych faktów czy przeżyć. Sposób przeżywania tej sytuacji, a zarazem jej oddziaływanie na konstrukcję tożsamości jednostki, może być dwupoziomowy: początkowo dochodzi do zaprzeczenia ważności obszaru, jakiego tajemnica czy przemilczenie dotyczy – wobec innych osób, później następuje wyparcie, dotyczące także samego zainteresowanego, posiadającego tajemnicę – stopniowo przestaje sobie on uświadamiać, czy naprawdę tego co jest przedmiotem tajemnicy, nie pamięta, czy też pamiętać nie chce. W efekcie odcina się on od pewnych kwestii, izoluje od nich a zarazem autowyklucza się, albo w konsekwencji przyjętych postaw podlega społecznemu wykluczeniu przez otoczenie, które nie rozumie czy też nie popiera jego działań.

Dochodzimy tu do drugiego wzorca – zaprzeczenia, które może mieć charakter jawny lub ukryty, przy czym w drugim przypadku nierzadko dopiero w procesie terapeutycznym horyzont myślenia na nowo otwiera się, prowadząc do postrzegania swej biografii w sposób całościowy, bez przemilczeń. Zarówno wykluczenie jak i zaprzeczenie prowadzą do odcięcia obszaru będącego przedmiotem tajemnicy, przemilczenia, a zarazem do bagatelizowania ich znaczenia – a w następstwie marginalizowania własnej osoby, udziału w czymś, wpływu na określoną sytuację czy wydarzenia, których było się uczestnikiem czy mimowolnym świadkiem.

Innym wzorcem tożsamości pozostającym w związku z posiadaniem tajemnic jest upozorowanie, że różnice w poziomie wiedzy samego zainteresowanego jak i jego otoczenia w sferze objętej tajemnicą różnią się, często przestaje on uświadamiać sobie motywy swojego postępowania, a pytany o nie albo konfabuluje, albo marginalizuje tę kwestię. W efekcie nie potrafi, a czasem nie chce powiedzieć, dlaczego postąpił tak, a nie inaczej. Pozorowanie dotyczy tutaj zarówno przywoływanych *ad hoc* motywów działania, jak i oceny jego przebiegu czy efektów, co w sposób oczywisty oddziałuje na samoświadomość i funkcjonowanie w rolach społecznych.

Bywa też i tak, że upozorowanie wiedzie wprost do paradoksu – czyli sytuacji, w której skutki działań pozostają w sprzeczności z intencjami działającego. Dzieje się tak zazwyczaj wtedy, gdy tajemnica, niejako stojąc na przeszkodzie pewnych działań czy udzieleniu wyjaśnień, wymusza zachowanie inne niż pierwotnie planowane lub na tyle modyfikuje przeżywaną sytuację, że prowadzi do rezygnacji z tego, co było podstawą (powodem) określonego działania. Przykładem może być tutaj podyktowane tym, co wydarzyło się w przeszłości, ukrywanie stopnia pokrewieństwa między chcącymi wstąpić w związek małżeński osobami. Osoba, która ma taką wiedzę i odradza swemu dziecku czy innej bliskiej osobie małżeństwo, nie widząc innego wyjścia prezentuje osobę narzeczonego/narzeczonej

w złym świetle i w efekcie zamiast zapobiec małżeństwu powoduje, że niedozbli małżonkowie w ogóle zrywają z sobą jakiegokolwiek relacje.

Zdarza się też, że owa rozbieżność między intencjami a rezultatami działania objawia się jako pęknięcie – wzorzec ów jest podstawą częściowej zazwyczaj identyfikacji z przeżywaną sytuacją czy towarzyszącymi jej wydarzeniami. I tutaj znów jako uczestnik pewnego kontekstu posiadacz tajemnicy zazwyczaj deklaruje co innego niż myśli lub/i czuje, a na poziomie głębszym także co innego robi.

W myśl teorii *Gestalt*, która opisuje psychikę ludzką jako spójną całość, zatarte są tu proporcje między tłem a figurą, nie ma też kongruencji rozumianej jako wewnętrzna zgodność między emocjami, myśleniem i działaniem.

Przedstawione powyżej wzorce opisują zatem pewne zaburzenia w procesie konstruowania tożsamości, które są efektem wewnętrznie przeżywanymi napięć związanych z posiadaniem jakiejś tajemnicy, ukrywaniem istotnych, a nieujawnionych faktów, które pośrednio mogą ograniczać jej inicjatywę czy pole działania, a w efekcie marginalizować czy nawet izolować jednostkę społecznie.

Posiadanie tajemnic można też, kontynuując wątek analityczny, odnieść do funkcji tożsamości. Funkcje te opisują znaczenie, jakie dla efektywnego działania jednostki mają jej konkretne poczynania. Szczególnej wagi nabiera tutaj nie tylko fakt, iż posiadamy jakąś tajemnicę, ale też w jaki sposób ją traktujemy. Jeśli jednostka zdecyduje się wobec stojących przed nią wyzwań (nie zapominajmy, że stanowią one nierzadko kamienie milowe i momenty przejścia w cyklu życia, wyznaczając granice między kolejnymi jego fazami) ujawnić posiadaną tajemnicę, zazwyczaj czyni to w związku z funkcją relacyjną tożsamości – uwzględnia w swoim działaniu nie tylko własne przekonania, emocje, oczekiwania czy obawy, ale też silnie identyfikuje się opiniami i sposobami przeżywania i reagowania innych członków swojego kręgu społecznego. Ujawnienie tajemnicy usprawnia też funkcję sprawczą tożsamości – (od)zyskujemy wówczas wpływ na własną sytuację, pojawiają się stłumione dotąd, nowe możliwości kreowania własnej biografii.

Dzieje się tak zazwyczaj w sytuacji znanej powszechnie jako *coming out*, kiedy dochodzi do ujawnienia wobec Znaczących Innych – rzadziej publicznie – pewnych istotnych cech, przekonań czy wartości dotyczących własnej osoby. Warunkiem jednak pozytywnego oddziaływania owego *coming out*-u na funkcję sprawczą tożsamości jest akceptacja, a przynajmniej przyzwolenie otoczenia wobec tego co ujawnione – i co odtąd określa osobę, która owego *coming out*-u dokonała. Istotną rolę w tym procesie pełnią składowe roli społecznej opisane w koncepcji Floriana Znanieckiego – jaźń odzwierciedlona i jaźń subiektywna. Pierwsza z nich określa sposób w jaki na samoświadomość i autokoncepcję jednostki oddziałuje to, jak sobie

ona wyobraża, że postrzegają ją inni, druga zaś opisuje, jak przedstawia się ona sama sobie. O kształcie tożsamości i wzroście autokreacyjnego znaczenia jej funkcji sprawczej decyduje zarówno jak duża jest rozbieżność między owymi wyobrażeniami a rzeczywistym stanem rzeczy wyrażonym w codziennych informacjach zwrotnych płynących z otoczenia, jak i to, co jednostka wobec owej rozbieżności czyni. Podejmowanie działań naprawczych, modyfikujących, ujawniających czy rekonstruujących przeszłość i ich intencje wykazują pewną zbieżność z opisywanym przez Zbigniewa Bokszańskiego modelem interakcyjnym tożsamości⁴ (Robbins, Zavalloni, za: Bokszański 1989).

Jak się wydaje, stwarza to pewne warunki dla rozwinięcia autorefleksyjnej postawy wobec własnych doświadczeń biograficznych, sama zaś funkcja uaktualnienia potencjalności wydaje się być synonimem poczynań autorefleksywnych⁵.

Trzeba również wspomnieć o tym, że bywają i takie tajemnice, których ujawnienie ze względu na treść (na przykład niezgodność poczynań jednostki z przyjętym w społeczności kodeksem moralnym, czy kodeksem prawnym) uwalnia pewną dozę energii i inicjatywy, do tej pory lokowanych w chronieniu swojej prywatności, jednak w efekcie wcale nie podnosi funkcji sprawczej ani nie uaktualnia potencjalności jednostki. Ta ostatnia funkcja wiąże się z podniesieniem motywacji do działania, pokonywania trudności czy stawiania czoła codzienności. Podobnie jak w przypadku *coming-outu*, niejako warunkiem jej uruchomienia jest społeczne przyzwolenie na ujawniony stan rzeczy i możliwość/ umiejętność ponownego społecznego usytuowania (się) jednostki. Przykładem może być tutaj ujawnienie faktu wcześniejszego popełnienia przestępstwa lub pobytu w więzieniu wraz okolicznościami, jakie je spowodowały.

Jedną z kategorii analitycznych opisujących tożsamość wobec zjawiska jakim jest posiadanie tajemnic/y jest jej model (Bokszański, 1989).

Model jest pojęciem definiującym tworzywo tożsamości, którym mogą być:

- Wartości, wzory, etos przyjęty w społeczeństwie lub mniejszej grupie społecznej (rodzina, przyjaciele, czy ogólniej Znaczący Inni etc.) – składają się one na tzw. model światopoglądowy tożsamości. Z interesującego nas punktu widzenia posiadanie tajemnic bę-

⁴ Chodzi tutaj o sposób, w jaki jednostka przystosowuje się do oczekiwań członków swojej grupy odniesienia, a w jakiej mierze zaprzecza ich spostrzeżeniom i pozostaje niejako przy swoich przekonaniach i będących ich wynikiem działaniach.

⁵ Autorefleksyjny nie oznacza tego samego co autorefleksywny. Pierwsze pojęcie odnosi się do namysłu, refleksji nad sobą, swoimi poczynaniami i planami na przyszłość. Dotyka także w sposób oczywisty i tego, co wydarzyło się w przeszłości; w takim znaczeniu autorefleksyjność stymuluje postawę autorefleksywną – opartą na wierze w swoje możliwości, i perspektywę, dążeniu do realizacji planów ukierunkowanych na rozwijanie jednostkowej podmiotowości (por. Krzychała (red.), 2004; Karkowska, 2013).

dzie istotne właśnie w odniesieniu do tych czynników i do faktu, jak ewentualne ujawnienie tajemnicy oddziałuje na formy relacji, przyjęte i społecznie podtrzymywane zasady – czy ich nie narusza, a jeśli tak, jaki to ma wpływ na biografię jednostki?

- Transformacje sposobu myślenia i działania zachodzące pod wpływem przeżyć z dzieciństwa, doświadczeń społecznych czy pamięci przeszłości utrwalonej w przekazie pokoleniowym opisują tzw. model egologiczny tożsamości. Tutaj tajemnice nie będą jedynie poufnymi, prywatnymi informacjami, ale i konstruktami, które modyfikują sposób myślenia o sobie, w perspektywie czasowej, wczoraj, dziś i w przyszłości – z odniesieniem do zasobów wiedzy koniunktywnej – a tym samym budują samoświadomość jednostki, niejako osadzają ją w rzeczywistości.
- Posiadany obraz samego siebie tworzący się na przecięciu własnych wyobrażeń ze społecznym odbiorem naszej osoby składają się na model interakcyjny tożsamości. W jego obrębie tajemnice, które zostały ujawnione, wpływały zarówno na treści jaźni subiektywnej i jej podmiotowego wyrazu w postaci tzw. I (ja indywidualne), jak i jaźni odzwierciedlonej (moje wyobrażenia na temat tego jak wyglądam w oczach innych) bezpośrednio oddziałującego na Me (ja społeczne). Decyzje dotyczące ewentualnego ujawnienia posiadanych tajemnic, jego okoliczności, motywów będą oddziaływały na obydwa składniki omawianego modelu, modyfikując zachowania jednostki, sposób w jaki jest ona postrzegana przez innych, a także to, jak sama siebie widzi i ocenia w relacjach z innymi.
- Czynniki zaburzające tożsamość a także te, które pozytywnie oddziałują na jej kształtowanie tworzą model zdrowia tożsamości. Tajemnice mogą zaburzać proporcje między jego składowymi, prowadząc do utraty równowagi – to właśnie w obrębie tego modelu należy sytuować rozważania początkowo o tym, że pewien wycinek wiedzy/informacji jest tajemnicą w perspektywie jednostkowej, a następnie, jak będzie traktowany (chcemy o nim rozmawiać, czy nie, a jeśli tak, to w jakich okolicznościach i z kim), jakie są motywy naszych decyzji w tym zakresie – i jakie będą konsekwencje dokonanych wyborów w dalszym życiu.

Sposób traktowania tajemnic wpływa także bezpośrednio na styl tożsamości (Robbins, Zavalloni, za: Bokszański 1989) – swoisty sposób reagowania na komunikaty i informacje zwrotne na nasz temat płynące z otoczenia. Style w koncepcji Michaela Berzonsky'ego towarzyszą wcześniej omawianym statusom tożsamości (Berzonsky, 1995: 737–745). I tak, tożsamości osiągniętej czy w fazie moratorium będzie towarzyszył styl informacyjny – oparty na poszukiwaniu informacji zwrotnych, związanych

z obrazem własnej osoby, skłonności do modyfikowania samowiedzy pod wpływem tych spośród nich, które są niezgodne z dotychczasowym obrazem „ja”. Tendencja ta, jak się wydaje, dotyczy także stosunku do posiadanych tajemnic, który zmienia się wraz z tym, jak fakt posiadania owej tajemnicy, sfera życia jakiej ona dotyczy i sama osoba, która ową tajemnicę posiada, postrzegana jest przez Znaczących Innych.

Z kolei tożsamości przedzamkniętej towarzyszy zazwyczaj styl normatywny oparty na budowaniu koncepcji swego „ja”, a zarazem i wyobrażeń o sobie na oczekiwaniach Znaczących Innych czy autorytetów. Jeśli na podstawie obserwacji czy w toku interakcji jednostka zorientuje się, że lepsze dla kreowania jej adekwatnego obrazu będzie ujawnienie tajemnicy – z pewnością rozważy taką możliwość; i odwrotnie, jeśli utwierdzana będzie w przekonaniu, że dobrze jest mieć własną, zamkniętą, intymną przestrzeń, a w jej obrębie informacje, do których nikt nie ma dostępu – zachowa ją dla siebie.

Ostatni z analizowanych stylów tożsamości, styl unikowo-rozproszony, jest wyznacznikiem tożsamości dyfuzyjnej. Brakowi spójnej koncepcji siebie, a nierzadko zaburzonej samoocenie towarzyszy zarazem brak jednoznaczного stanowiska w kwestii posiadania i – ujawniania tajemnic; postrzegane są one w sposób sytuacyjnie zmienny. Zdarza się, że reagująca w ten sposób osoba uważa, że sama może mieć tajemnice i strzec ich przed ujawnieniem komukolwiek, inni jednak nie powinni się w ten sposób zachowywać wobec niej i powinna ona o wszystkim, co ich dotyczy, wiedzieć. Charakterystycznym rysem jest tu rozproszenie obrazu zjawiska, jakim są tajemnice, i prezentowana wobec nich labilność postaw. Podobnie niesprecyzowane w myśleniu osoby preferującej unikowo-rozproszony styl działania bywają motywy i okoliczności, w których można (lub nie) ujawnić swoją, a bywa, że i cudzą, tajemnicę.

Docieramy tutaj do kolejnej, bardzo istotnej kwestii, a mianowicie społecznych czynników określających kwestię związaną z zakazami i nakazami, a także granicami w zakresie sfery prywatności osób żyjących w pewnym kręgu społecznym. Czynniki owe mogą mieć charakter prawny, etyczny bądź religijny – te trzy wymiary procesu kontroli społecznej tylko w niektórych systemach społecznych są zbieżne bądź do siebie zbliżone – w innych, szczególnie laickich, zachodnich społeczeństwach między wyznacznikami tego, co dozwolone prawnie, etycznie czy moralnie panuje duża rozbieżność.

Trudno tutaj uniwersalizować i poszukiwać prawidłowości – jednak na podstawie powszechnie znanych kodeksów moralnych (na przykład dekalogu) przyjąć można, że o utrzymaniu bądź wyjawieniu tajemnicy decydować powinna zarówno wola, jak i dobro tego/tych, kogo ona dotyczy, szczególnie zagrożenie zdrowia lub życia.

Bywa i tak, że obok powyższych ku ujawnieniu tajemnicy skłaniają nas reguły prawne.

Istotną kwestią dotyczącą tajemnic i ich biograficznego znaczenia w cyklu życia jest pojęcie epigenezy, które stanowiło punkt wyjścia powyższej analizy dokonywanej w oparciu o siatkę pojęciową zaczerpniętą z koncepcji tożsamości Erika Eriksona.

Jak można sądzić – jest to autorska teza – o świadomym traktowaniu tajemnic, czyli wiedzy dotyczącej nie tylko samego faktu ich występowania w biografii, ale także pewnego obciążenia ich posiadaniem oraz konsekwencji ujawnienia, mówić można od V fazy – fazy młodości (zazwyczaj przypadającej na późną adolescencję i wczesną dorosłość, między 18 a 22 rokiem życia). Charakterystyczne w tym okresie jest przeżywanie wzlotów i upadków, często towarzyszy im niepewność, pomieszenie, odracanie istotnych rozstrzygnięć (moratorium) czy fragmentaryzowanie (dyfuzja) rzeczywistości. W szczególnej roli od początku adolescencji występują rówieśnicy, stopniowo wypierając rodzinę z pozycji głównej grupy odniesienia. Brak ambiwalencji w obrazie świata, który jest jednym z charakterystycznych rysów młodości, powoduje, że sposób traktowania tajemnic w tym okresie sytuuje się na dwóch skrajnych końcach pewnego kontinuum: młodzi ludzie albo pragną innym mówić o sobie wszystko z minimalnym, niemal żadnym marginesem prywatności, albo przeciwnie – ukrywają siebie, strzegąc własnych opinii, emocji, przeżyć – nierzadko w obawie przed odrzuceniem. „Jestem tym, kogo naśladowę” – na moc identyfikacji i leżących u jej podstaw potrzeb przynależności i afiliacji wskazuje sam Erikson w opisie tej fazy tożsamości (Erikson, 2004). Analizować ją można zatem z odniesieniem do modelu interakcyjnego, z przewagą funkcji relacyjnej nad innymi. Asertywność, jako jedna z kluczowych umiejętności społecznych dopiero kształtuje się, dlatego też młodzi ludzie nie zawsze postępują w zgodzie z sobą, nie zawsze też szanują decyzje starszych i rozumieją ich zasadność – co również może prowadzić do tworzenia tajemnic – czy raczej zatajania pewnych faktów w obawie przed konsekwencjami, jakie mogą wynikać z ich ujawnienia. W efekcie fazę wczesnej dorosłości należy rozpatrywać jako okres, w którym młodzi popełniają wiele błędów, rzutujących nierzadko na ich przyszłość – błędy te (oceniane tak z perspektywy czasu), jak łatwo się domyśleć, dotyczą także proporcji między tym, co ujawniane innym, a co zachowujemy dla siebie. Faza szósta to okres przypadający na dorosłość, czas tworzenia bliskich związków interpersonalnych, miłości i przyjaźni, w którym na pierwszy plan wysuwają się partnerstwo i współpraca, a zarazem współodpowiedzialność. Tożsamość w tej fazie odwołuje się zarówno do modelu interakcyjnego, jak i światopoglądowego. Poza bliskimi identyfikacjami, pełniejszego znaczenia nabierają też wartości, wzory, style życia, społecznie wytwarzane i podtrzymywane zasady życia społecznego. „Jestem tym, co tworzę i powołuję do życia”

– takie motto sygnalizuje przede wszystkim zmiany w sferze odpowiedzialności. Nierzadko ma to swoje konsekwencje również w odniesieniu do tajemnic – sfera prywatności w związku jest węższa niż w przypadku osób samotnych, w kwestii zaś posiadanych tajemnic nie tak łatwo o rozstrzygnięcia; decyzja o ujawnieniu bądź zatrzymaniu dla siebie pewnych informacji dotyczy tyleż nas samych co bliskich osób – partnera, dzieci etc. Tajemnice zatem mogą decydować o rozłożeniu akcentów między bliskością a izolacją w związku (ile intymnej przestrzeni i prywatności pozostawiam tylko dla siebie, a jaką ich częścią się dzielę? Czy są takie tajemnice, o których wiedzą inni, a nie wie mój partner? Ile wiedzą na mój temat rodzice i przyjaciele? Skąd wziął się taki podział owych informacji i jak to wpływa na jakość związku i poczucie identyfikacji z moim partnerem? – to, jak można sądzić, tylko niektóre spośród istotnych pytań badawczych, jakie warto postawić).

Mówiąc słowami cytowanego wcześniej Siemiona Franka – to na ile spotykam siebie w innym, na ile się w nim odnajduję i zatracam, decyduje o poczuciu bezpieczeństwa, a zarazem spełnienia.

Faza siódma z kolei to czas największego rozkwitu zdolności twórczych. Opozycją do tworzenia i samorealizacji jest stagnacja. Faza ta zakłada także realizację obowiązków, podział pracy, współodpowiedzialność za wiele spraw, zadań życiowych czy podjętych projektów działania. Proces eksternalizacji przeważa nad internalizacją.

Definiuje ją motto: „Jestem tym, za co jestem odpowiedzialny”. Za dzieci odpowiadają inni, młodzi są odpowiedzialni za siebie, a dorośli także za innych (Bauman, za: Leppert, 2005). Kluczem do rozumienia działań jednostki jest indywidualizm – nie ma tutaj już tak silnej jak w fazie młodości orientacji na opinię otoczenia, identyfikacja z rówieśnikami, ich preferencjami i wyborami ustępuje miejsca dojrzałszej orientacji ku temu, w co naprawdę się wierzy, co jest w perspektywie indywidualnej szczególnie ważne i wysoko cenione. Podobnie jak w poprzedniej fazie, nad funkcją relacyjną dominują funkcje uaktualnienia potencjalności i sprawcza, a sam proces konstruowania tożsamości odnosić można do modelu egologicznego – istotną rolę w tym procesie pełni pamięć przeszłości, wspomnienia z dzieciństwa, młodości, ale też świadomość transformacji, zmian dotyczących własnej osoby – w tym stosunku do siebie samego i innych ludzi, postrzegania świata i doświadczanych emocji.

Tajemnice i decyzje ich dotyczące mają też w omawianej fazie wpływ na ustanawianie wzorów zachowań; nie tyle jednostka sama kogoś naśladuje, ile zaczyna być naśladowana, a jej wybory, zachowania i rozstrzygnięcia, także te w zakresie prywatności, stanowią istotne źródło wiedzy koniunktywnej dla młodszych, nierzadko są przez nich internalizowane.

W świetle poczynionych uwag można zatem stwierdzić, że w fazie późnej dorosłości funkcja sprawcza i uaktualnienia potencjalności dominują nad funkcją relacyjną tożsamości.

Ostatnia z faz eriksonowskiej epigenezy (ósma) opisywana bywa jako okres, w którym dominuje mądrość, a z dojrzałości wynika stanowienie autorytetu, bycie źródłem rad i wskazówek dla innych. „Jestem tym, co po mnie pozostanie” to motto wskazujące na potrzebę podsumowań, rachunków z tym co przeżyte, a także z samym sobą wobec posiadanych doświadczeń, przemyśleń czy wspomnień. Aby osiągnąć integralność i przeciwstawić się rozpaczki konieczne są owe podsumowania oraz będące ich podstawą odnajdywanie sensu w podjętych działaniach i ich rezultatach, godzenie z przeznaczeniem, że oto nasze życie dobiega końca. Źródłem poczucia integralności jest także świadomość, że utrzymanie bądź wyjawienie posiadanych tajemnic było zgodne z przemyśleniami, z rachunkiem zysków i strat, wynikało z woli, że świadomie podjętej decyzji osoby, która posiada/ła bądź właśnie ujawnia/iła tajemnicę. Ważne, w kategoriach analizy konstruowania tożsamości, by nie decydował o tym przypadek, niespodziewane okoliczności czy wola innych.

Tylko tak rozumiana tajemnica jest źródłem podmiotowości, podstawą wewnętrznego dialogu.

Podsumowanie i zgoda na to, co nieuniknione, to także akceptacja faktu, że czasem nie wszystko da się rozwiązać pozytywnie, wyjaśnić, nie wszystkie uzasadnienia naszych działań będą dla innych klarowne. Istotne jest natomiast dążenie do spójności między tym co zamierzone i tym co zrealizowane.

Jak zauważa andragog, badacz biografii, Duccio Demetrio, snując autobiograficzne rozważania zszywamy fragmenty, nadajemy przywoływanym wydarzeniom hierarchię i porządek, czasem rewidujemy pierwotne znaczenia faktów i przeżyć. Co więcej, w procesie tym nierzadko okazuje się, że istotniejsze od dobrze utrwalonych wydarzeń bywa to, co przemilczane, pierwotnie wyparte czy zatarte w pamięci. Podobnie istotne bywają projekcje, fantazje czy zapożyczenia – czasem są śladami tego, co wyparte, czasem odwołują się do pożądanego obrazu samego siebie, a nierzadko po prostu wypełniają luki w pamięci, zastępując to, co zapomnieliśmy (Demetrio, 2000).

*

Zmierzając w kierunku podsumowania i w poszukiwaniu zagadnień nasuwających się do dalszej analizy, stwierdzić można, że tajemnice, stanowiące część prywatnej sfery każdego z nas, wywierają silny wpływ na kształtowanie się tożsamości. Wydaje się, choć warto byłoby podjąć dalsze badania empiryczne nad tym zagadnieniem, że istotne znaczenie mają tutaj zarówno wzorce konstruowania tożsamości, jej status, jak i inne kluczowe pojęcia, takie jak model czy funkcja tożsamości, a z perspektywy

rozwojowej przede wszystkim faza życia, w której tajemnica się pojawia i w której podejmujemy rozstrzygnięcia dotyczące sposobu jej traktowania. Nie sposób stwierdzić bez przeprowadzenia badań – które są dalszym moim zamiarem – jakie czynniki poza ogólnie rozumianymi okolicznościami społecznymi, fazą życia czy sferą oraz środowiskiem (rodzinnym, zawodowym) decydują o biograficznym znaczeniu tajemnicy. Jest to kwestia jednostkowa, silnie naznaczona niepowtarzalnością, a do pewnego stopnia także pierwiastkiem metafizycznym.

Z uwzględnieniem zmieniających się warunków społecznych i faktu, że nie zawsze tajemnice były analizowane i eksponowane jako zjawiska wpływające na biografię, zaznaczyć należy, że zawsze stanowiły one ważny element, a nierzadko oś świata przeżywanego jednostki.

Jak można wnioskować, ich biograficzne znaczenie jest tym większe, im silniejsza jest samoświadomość tego, kto jest wtajemniczony (*Geheimnisträger*), kto zarazem decyduje o jej pozostawieniu dla siebie lub ujawnieniu innym. Ujawnienie tajemnicy z pewnością bywa momentem przełomowym w życiu, w psychologii często określanym jako epifania (za: Szmidt, 2012).

Epifanię Denzin określa jako kryzys egzystencjalny, który pojawia się w ważnych momentach życia, zazwyczaj jako efekt poważnych trudności bądź ich skutków (Denzin 1989). Jako punkty zwrotne w biografii epifanie nierzadko rozdzielają życie na dwa okresy – przed jakimś wydarzeniem i po nim. Ujawnienie tajemnicy, bądź, rzadziej, samo odkrycie faktu, że ona istnieje i oddziałuje na nasze życie, przybiera zazwyczaj postać tzw. epifanii iluminacyjnej (podrzędnej). Jej istotą jest ujawnienie napięć, problemów codziennego życia, które prowadzi do odkrycia tego, czego nie wiedzieliśmy o innych i które nierzadko zmienia ustalony dotąd bieg wydarzeń biograficznych. Zmiana ta może przejawiać się wielorako: jako nadanie ważności czemuś dotąd niedocenianemu, i odwrotnie – jako anulowanie tejsze, zerwanie lub nawiązanie (w ogóle albo na nowo), bądź przewartościowanie rodzaju kontaktów z jakąś osobą (na przykład nieznanym dotąd czy uznanym za zmarłego członkiem rodziny, traktowanie dotychczasowego przyjaciela jak bliskiego kuzyna/brata).

W ostatniej fazie życia zdarzają się też epifanie wspomnieniowe – w odniesieniu do tajemnic oznaczają one zazwyczaj retrospekcje kluczowych wydarzeń, refleksje dotyczące okoliczności związanych z tajemnicami – często osoba doznająca tego rodzaju epifanii dostrzega wcześniej pominięte szczegóły lub zasadniczo przewartościowuje to, co do tej pory określało jej stosunek do owych wydarzeń – czy to w sferze poznawczej, czy emocjonalnej. Samo pojęcie kryzysu epifanicznego można, jak się wydaje, odnosić także do założeń eriksonowskiej epigenezy; jak wcześniej wspomniano, kryzysy stanowią tu naturalny sposób spiętrzenia pewnych okoliczności, pojawienia się wyzwań, a ich pokonanie otwiera drogę do

kolejnej fazy. Bywają zatem epifaniami, z pewnością jednak nie są nimi zawsze.

Tajemnice w odniesieniu do całości biografii jednostki, jej przebiegu, i rozmaitych uwarunkowań mogą:

- mieć charakter destruktywny, szczególnie gdy w wyniku ich ujawnienia posiadacza tajemnicy czy związane z nią osoby spotykają sankcje;
- odgrywać rolę sprawczą, motywującą, sterującą czy inicjującą zmiany w odczuwaniu i myśleniu o pewnych istotnych w życiu kwestiach, a w konsekwencji inaczej niż dotąd ukierunkowywać działania jednostki;
- prowadzić do przewartościowań w pojmowaniu rzeczywistości;
- otwierać drogę do nowych obszarów poznania, pobudzać potrzebę eksploracji (Zawadzki, 2010: 11);
- ukazywać wieloznaczność natury człowieka, portretując niuanse, meandry codziennego działania, wahania decyzyjne czy konflikty sumienia;
- być drogą ku transcendencji i transgresji – poznając i ujawniając samych siebie, poznajemy też innych; transgresyjny charakter przeżywania i odkrywania tajemnic może mieć charakter konstruktywny pod warunkiem, że nie narusza i nie usiłuje przesunąć czyichś granic, a jedynie modyfikuje własne (wyraża się wówczas w dążeniu „ku innym ludziom”, z myślą o ich rozwoju i dobru, a także „ku sobie”, rzadziej „ku symbolom”; Koziński, 2000);
- odsłaniać choćby fragmentarycznie to, co z natury metafizyczne, nienazwane w swej naturze, a co bywa źródłem wiedzy o ludzkiej tożsamości, o nie zawsze oczywistych wyborach czy motywach naszego działania;
- rozwijać samoświadomość i samowiedzę wtajemniczonego, który decyduje o sposobie traktowania tajemnicy w odniesieniu do procesu konstruowania tożsamości; zazwyczaj prowadzi to do rozwijania funkcji sprawczej i uaktualnienia potencjalności);
- umożliwiać wymianę perspektyw między Ja i Ty, prowokować do nawiązywania bliższych relacji między podmiotami (Frank 2007) (funkcja interakcyjna tożsamości).

Tajemnice jawią się nam więc w sposób zarazem unikatowy, jak też uniwersalny – każdy z nas na pewnym etapie życia się z nimi zetknął, każdy posiada jakiś, choćby drobny, zakres informacji, którymi nie dzieli się z innymi, nawet bliskimi osobami, ale dopiero przecięcie się pewnych obszarów odnoszących się do konstruowania tożsamości podmiotu z wyznacznikami społecznych i kulturowych przemian daje pewne wyobrażenie o złożoności zagadnienia – z pewnością wymagającego pogłębienia analizi na płaszczyźnie badań empirycznych.

Secrets and their biographical meanings as the base for identity formation process

Summary

This article discusses the importance of existing secrets in the process of identity formation. The first part presents some key notions as well as the relationships between them. They are following: private, public, individual and collective, secret and mystery as well as freedom and autonomy. The second part of the text discusses the philosophical and psychological background of the mysteries. Most important factors for the task of describing biographical importance of secrets seem to be: the design of identity, its status as well as other key concepts such as model or function seen from the development perspective. First and foremost most important in identity formation appears to be the phase of life in which the secret occurs and in which we make decisions about how to treat it. At the theoretical level it is not possible to give a clear answer to the question of specific factors' importance. We have to take into account the status of identity, social circumstances and the environment (family, occupational) which determine the biographical importance of secrecy. It is a singular question, strongly marked by uniqueness, and to some extent also by the metaphysical element.

Keywords: secrets, identity, meaning, biography, phenomenology of life.

Słowa kluczowe: tajemnice, tożsamość, znaczenie, biografia, fenomenologia życia.

Bibliografia

- Agamben G. (2008), *Co zostaje z Auschwitz (Archiwum i świadek. Homosacer III)*, Warszawa.
- Beck U. (2004), *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, Warszawa.
- Berzonsky M. (1995) *Public Self Presentations and Self-Conceptions: The Moderating Role of Identity Status*, „The Journal of Social Psychology”, vol. 135(6).
- Bok S. (1983), *Secrets: On the Ethics of Concealment and Revelation*, New York.
- Bokszański Z. (1984), *Tożsamość, biografia i system działania Floriana Znanieckiego*, „Przełęcz Socjologiczny”, nr 2.
- Bokszański Z. (1989), *Tożsamość, interakcja, grupa*, Łódź.
- Demetrio D. (2000), *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie*, Kraków.
- Denzin N.K. (1989), *Interpretative Biography*, New York.
- Erikson E. (2004), *Tożsamość a cykl życia*, Poznań.
- Frank S.L. (2007), *Niepojęte. Ontologiczny wstęp do filozofii religii*, Tarnów, s. 151–181.
- Karkowska M. (2013), *Tożsamość młodzieży polskiej na przełomie wieków w perspektywie badań fenomenologicznych. Wyzwania współczesności*, Łódź.
- Keller M. (2007), *Geheimnisse und ihre lebensgeschichtliche Bedeutung. Eine empirische Studie*, Berlin (Münster).
- Kowalczyk M.M. (2007), *Anny Teresy Tymienieckiej fenomenologia duszy*, „Horyzonty Wychowania”, nr 6.
- Kozielecki J. (2000), *Psychologiczne koncepcje człowieka*, Warszawa.
- Krzychała S. (red.) (2004), *Spójne przestrzenie doświadczenia. Metoda interpretacji dokumentarnej*, Wrocław.
- Leppert R. (2005), *Tożsamość młodzieży w społeczeństwie naśladowczym*, [w:] B. Wojtasik, Z. Melosik, R. Leppert (red.), *Młodzież wobec niegościnniej przyszłości*, Wrocław.

- Linton R. (1972), *Kulturowe podstawy osobowości*, Warszawa.
- Majczyna M. (2000), *Podmiotowość a tożsamość*, [w:] M. Galdowa (red.), *Tożsamość człowieka*, Kraków.
- Mruszczyk M. (2014), *Anny Teresy Tymienieckiej koncepcja dialogu interdyscyplinarnego*, „Ruch Filozoficzny”, t. LXXXI, nr 2.
- Szmidt K.J. (2012), *Epifania i doświadczenie krystalizujące w biografii twórczej – próba zarysowania pola badawczego*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja”, nr 4.
- Zawadzki R. (red.) (2010), *Portrety psychologiczne*, Warszawa.

OLGA HUCKO

Nieoczywistość autonarracji a tworzenie autobiografii

„Ten jest najszczęśliwszy z ludzi,
kto koniec życia umie powiązać
z jego początkiem”

Johann Wolfgang Goethe

Celem autorki niniejszego artykułu jest zarysowanie problemu nieoczywistości narracyjnego sposobu rozumienia świata, budowania własnej autonarracji i konsekwencji z owej nieoczywistości wpływających dla autobiograficznej wizji swojego życia. Czy autonarracyjna refleksja rzeczywistości nadaje kształt życiu tak, jak opisuje to Jerzy Trzebiński? W jaki sposób możemy analizować biografie i wypowiedzi autonarracyjne, by dotrzeć do sensu autorskich wypowiedzi? W rozważaniach podejmuję temat skrypcy kulturowego oraz paktów autobiograficznych, jakich dostrzeżenie w tekście autobiograficznym uważam za niezbędne. Opieram się na własnych doświadczeniach oraz wiedzy zdobytej podczas prowadzonych przeze mnie badań narracyjnych.

Opowieści w życiu człowieka

Opowieści w życiu człowieka po prostu są, nie można temu zaprzeczyć. Ich tworzywem jest narracja, która mieści w swej definicji każdą intencjonalną wypowiedź. Opowieści są więc tekstami o czymś wyrażonymi przez kogoś. Z narracyjnymi aktami komunikacyjnymi mamy do czynienia na co dzień – słuchając o przygodach sąsiadki, opowiadając o przeżyciach z pracy. „Wszechobecność narracji stała się faktem” pisze Anna Łebkowska

(2006: 187), analizując kulturowe uwarunkowania tworzonych przez nas historii. Katarzyna Wyrwas określa nasz gatunek jako *homo narrans* (Wyrwas, 2014: 10–11), podkreślając nasze naturalne umiejętności opowiadania i posługiwania się narracjami w procesie społecznego tworzenia znaczeń.

Narracja jest strukturą rzeczywistości, która poprzez mity o stworzeniu świata i baśnie o wartościach i cnotach umożliwi nam zdobycie wiedzy o istnieniu, o bycie, nie blokując naszego rozumienia, ale poruszając do zadawania pytań, bowiem „opowieści dają coś więcej [...] zachęcają, by raczej formułować pytania niż porzucać poszukiwania” (Gersie, King, 1999: 31).

Dzieje się to dzięki wrodzonej nam ciekawości i twórczym kompetencjom do zadawania pytań: a co by było gdyby? Co się stało z bohaterem? Czy rzeczywiście żył ze swoją ukochaną długo i szczęśliwie? Uczymy się świata poprzez formy narracyjne i to dzięki nim porządkujemy zdobyte informacje, tego rodzaju naukę podejmujemy od najwcześniejszych lat, słuchając bajek i baśni czytanych przez rodziców, oglądając historie o przygodach ulubionych bohaterów w telewizji czy internecie. Narracja stanowi reprezentację umysłową, projekcję rzeczywistości, jak i jest strażniczką znaczeń, gwarantem sensu (Łebkowska, 2006: 189). Narracja jest naszą wrodzoną umiejętnością i skłonnością, a genezą jej aktywności jest kultura.

Jerzy Trzebiński (2002) widzi w narracji sposób rozumienia świata, który polega na interpretowaniu danych z zewnątrz, przetwarzanych przez nasz umysł i układanych w strukturę narracyjną. Schemat poznawczy interpretacji rzeczywistości w modelu narracyjnym polega na strukturalizacji doświadczeń i kategoryzacji pojęć w obrębie opowieści. W strukturze tej modelowane są postawy bohaterów historii, wartości, jakimi się kierują, intencje, plany realizacji zamierzeń, komplikacje oraz uwarunkowania i szanse przezwyciężenia trudności. Jeśli więc poznaję nową osobę, która podaje mi informacje o swojej pracy sekretarki, opowiada fragmentarycznie o rodzinie, pała entuzjazmem do świata i często się uśmiecha, widzę kobietę – bohaterkę w jej naturalnym *status quo* świata zwyczajnego, rysuje mi się obraz otoczenia, w jakim funkcjonuje, łączę jej uprzejmość z wykonywaną pracą. Widzę opowieść, zbudowaną na podstawie informacji podanych przez kobietę, niebędącą frywolnie pojawiającym się atomem, a częścią jakiejś większej całości. Na tej podstawie snuję domniemaną historię i dodaję liczne hipotetyczne tezy o jej życiu, stwarzając dla siebie obraz nowo poznanej osoby i wyrabiając na tej podstawie opinię o spotkaniu, jak i o samej kobiecie. Poprzez takie przejście przez procedurę poznawczą rozbudowuję swoją wiedzę o tak zwane opowieści możliwe. Im sprawniej będzie funkcjonowała moja wyobraźnia, tym pełniejszy obraz świata, w jakim żyję, uzyskam. Wykreowane przez nas historie nie są odzwierciedleniem rzeczywistości, a jej interpretacją, stworzoną dzięki znajomości innych tekstów, postaw, schematów postępowania znanych nam

z przyswojonych opowieści. Każda interpretacja jest składową innych interpretacji, zintegrowaną wypowiedzią – w ten sposób według koncepcji narracyjnych i językoznawstwa kognitywnego tworzymy nasz językowy obraz świata, stanowiący zebrane przez nas sądy o świecie, te utrwalone, jak i presuponowane. Wypracowany językowy obraz świata ma charakter wybiórczy, dynamiczny i jest ciągle dokonującym się aktem poznania świata (Kajfosz, 2009: 49–55). A nasze autointerpretacje mają bardzo duży wpływ na konstytuowanie naszej podmiotowości (Taylor, 2001: 66–67), stabilizują nasze Ja w świecie.

„Opowieści są strażnikami przejść
między naszymi światami:
wewnętrznym i zewnętrznym”

Alida Gersie, Nancy King

Autonarracja jako opowieść o specyficznych właściwościach

Autonarracja jest opowieścią, narracyjną interpretacją własnych spraw (Trzebiński, 2002), jest naszym indywidualnym sposobem rozumienia rzeczywistości. Niejednokrotnie nie charakteryzuje się typową strukturą początku–rozwińnięcia–zakończenia, z jaką mamy do czynienia w przypadku literackich tekstów, w tym na przykład autobiografii czy powieści. Jednak wciąż jest to narracja, w której zauważalna jest innego rodzaju powtarzalność schematu. Każdy z nas tworzy swoją autonarrację w specyficzny sposób – w określonym stylu interpretacji (*ibidem*: 45), jaki został wypracowany przez doświadczenia, jak i podczas lat nauki. Na nasz sposób opowiadania znaczący wpływ ma wiedza teoretyczna zdobyta podczas edukacji, jak i przeczytane powieści, a raczej – obcowanie z tekstem jako takim. Większość opowiadanych przez nas historii jest do siebie podobna i właśnie za to podobieństwo i powtarzalność odpowiedzialny jest nasz wypracowany styl autonarracji, z którego najczęściej nie zdajemy sobie sprawy¹. Niezależnie od tego, czy opowiadam o miłych przeżyciach z zeszłych wakacji, czy traumatycznych doświadczeniach związanych ze śmiercią dziadka, używam podobnych konstrukcji gramatycznych, dobieram słowa według mojego klucza skojarzeń i stosuję ulubione porównania i metafory. Zmieniam jednak ton narracji z optymistycznego na pesymistyczny, a także rytm opowiadania.

¹ Na podstawie badań własnych w projekcie zatytułowanym *Przyczyny i skutki opowieści*, przeprowadzonych w 2012/2013 roku.

Kolejną specyficzną właściwością autonarracji jest jej cel, czyli porządkowanie życia. Dzięki zbieraniu fragmentów układanki mojego życia w całość dokonuję wartościowania zachowań, postaw, oceny sytuacji, jak i przewiduję przyszłość. Snujemy domniemane scenariusze na przyszłe lata. Autonarracje łączą przeszłość z teraźniejszością i na podstawie ich obrazu umożliwiają dokonywanie projekcji. Trzebiński podkreśla, że autonarracje pełnią funkcje regulacyjne w naszym życiu (*ibidem*: 58) i pozwalają zdystansować się do przeżywanych zdarzeń, emocji, wzmagają też wspinały proces dziwienia się światu i sobie – a także umożliwiają wyciągnięcie wniosków z doświadczeń. Historia życia jest przecież procesem kształcenia (Dominicé, 1994). Dzięki autonarracyjności sposobu myślenia i konstruowania wypowiedzi dokonujemy porównań, aktywizujemy pojęcia poprzez sytuację, o jakiej opowiadamy, oraz przekazujemy informacje – te cechy opowiadania budują kontekst społeczny, w jakim funkcjonujemy, dzięki temu jesteśmy, jak to określa Elliot Aronson, istotami społecznymi (Aronson, 2002). Ma to istotne znaczenie dla naszego bycia w świecie (Heidegger, 1994). Za pomocą tworzonej narracji wpisujemy się w szerszy kontekst bycia z ludźmi i współtworzenia makrohistorii.

Wypowiedziana autonarracja to źródło doświadczeń egzystencjalnych, które pozwalają stawiać pytania o podmiot i podmiotowość człowieka (Nowak-Dziemianowicz, 2014: 29). Dzięki naturalnej formie, bowiem narracyjność, jak i umiejętności tworzenia są nam wrodzone, w prosty sposób zawieramy opis systemu znaczeń osobistych, tożsamości oraz zadań życiowych. Dzięki możliwościom autonarracyjnego wypowiadania się nadajemy naszemu życiu sens (Oleś, 2012). Tworząc autonarrację, ponieważ tworzymy siebie, scalamy swój obraz, który możemy poddać analizie. Pozwala nam to dostrzec relacje przyczynowo-skutkowe naszych działań, mamy szansę zrozumieć emocje nam towarzyszące oraz sposób tworzenia więzi z innymi. Autonarracja jest formą dialogowej narracji wewnętrznej, ma związek z kształtowaniem naszej tożsamości poprzez dialogowość wewnętrznego głosu (Hermans, Hermans-Jensen, 2000).

A więc nadawanie swojemu życiu celowości, spójności i odnajdywanie sensu, pogodzenie różnych trudnych i przyjemnych doświadczeń, czyli zintegrowanie osobowości oraz wyznaczenie sposobu ustosunkowania się do świata, nastawienia uczuciowego, sposób realizacji zadań oraz wchodzenia w określone role (Oleś, Puchalska-Wasyl, 2005) – to cele tworzenia opowieści o Ja podmiotowym. To wynik naszej potrzeby nadawania znaczeń wszystkim zdarzeniom i ludziom, potrzeby wynikającej z funkcjonowania kultury symbolicznej. O tym też opowiada Bruno Bettelheim, opisując znaczenia i wartości baśni – „jeśli nie chcemy żyć z dnia na dzień, ale pragniemy w pełni świadomie przeżywać własną egzystencję, wówczas naszą największą potrzebą i najtrudniejszym zadaniem jest znalezienie jej

sensu” (Bettelheim, 2011: 21). Nie każdy człowiek poszukuje sensu życia, tak samo jak nie każdy ma potrzebę rozwoju. Człowiek może po prostu wypełniać narzuconą rolę i nie chce walczyć o swoją indywidualność, kryształizować swojej tożsamości.

Kosmos – chaos i wędrówka, a nieoczywistość autonarracji

Autonarracyjność jest nieoczywistością, choćby z tego względu, że całościowe spojrzenie na życie i kwestię trójpodziału na młodość – dorosłość – starość, traktuje się² jako umowy podział wytworzony na potrzeby realizacji ról społecznych i norm. A ten trójpodział jest analogią arystotelesowskiej koncepcji narracji, mianowicie początku – rozwinięcia – zakończenia (Arystoteles, 1989). Ten rodzaj nieoczywistości odnosi się do postrzegania naszego życia jako opowieści, korzystanie z tej metafory jest powszechne, jednak refleksja na temat narracyjności naszego życia pozostaje w sferze nauki i badań, a niekoniecznie życia codziennego. Opowiadając o sobie, nie korzystamy z pojęć takich jak bohater, konflikt, zawiązanie akcji; tworząc strukturę narracji, robimy to podświadomie, wytwarzając tekst w naturalny dla nas sposób. A praktycznie w każdej naszej opowieści, w każdym dowcipie, odnajdziemy konflikty, bohaterów i archetypowe postaci.

Podobnie jest z koncepcją wędrówki bohatera (Vogler, 2010), której używają głównie scenarzyści i pisarze, a która to jest odzwierciedleniem wędrówki losu człowieka. Vogler, bazując na koncepcji Josepha Campbella (Campbell, 1997) o mitycznych bohaterach, którzy tkwią w każdym z nas i układają w podświadomości nasz sposób działania, stworzył uproszczoną wersję schematu opowieści, opisał strukturę mityczną narracji. W ramach licznych treningów autonarracyjnych, jakie prowadziłam, wprowadzałam uczestników spotkań w tajniki tego schematu, zachęcając do tworzenia własnej autonarracji w zgodzie ze wskazówkami Voglera. Kiedy uczestnicy treningów poznawali strukturę, dostrzegali jej funkcjonowanie praktycznie w każdej dziedzinie życia. Pierwszym „objawieniem” była zazwyczaj wizyta w kinie, następnie analizy sytuacji z życia rodzinnego lub zawodowego. Nie od dziś wiadomo, że sztuka bazuje na odzwierciedlaniu życia, a nie na odwrót. Dlatego tym bardziej było to dla mnie zaskakujące, że osoby, z którymi się spotkałam, nie miały świadomości, że bohater filmu, książki, który pokonuje trudności, to postać stworzona na ich podobieństwo. Jeszcze większą nieoczywistością dla osób, z którymi pracowałam, było funkcjonowanie skryptów, scenariuszy, które wypełniali.

² Odwołuję się do badań przeze mnie prowadzonych (*Przyczyny i skutki opowieści*) i do badanych, o których w tym momencie myślę, pisząc o nieoczywistości.

Gotowy schemat wędrówki do realizacji

Vogler opisuje dwanaście etapów podróży w postaci koła wędrówki – bohater wyrusza ze świata zwyczajnego, swojej strefy komfortu, świata *status quo*, w którym wszystko jest znane i bohaterowi bliskie. Świat zwyczajny musi ulec przekształceniom, by dokonała się zmiana. Kiedy bohater zostaje wezwany przez Mentora, wewnętrzny głos lub zupełnie przypadkowe zdarzenie, musi określić stawkę gry i podjąć decyzję – ryzykując czy pozostając w strefie komfortu. Sprzeciw wobec wezwania powodowany jest strachem i niepewnością jutra. Jeśli stawka gry jest wysoka, często dochodzi do zablokowania akcji i stagnacji życia bohatera. By cokolwiek się zmieniło, musimy podjąć ryzyko. Zazwyczaj pomaga w tym archetyp Mentora, który udziela wskazówki lub po prostu zadaje kluczowe pytanie, dzięki któremu wędrujący poczuje moc do działania. Relacja z mentorem jest odzwierciedleniem relacji rodzic – dziecko, mistrz – uczeń, Bóg – człowiek. Kiedy już zostanie przekroczony Pierwszy Próg, rozpoczyna się daleko idący proces zmian. Bohater spotyka na swej drodze Sprzymierzeńców i Wrogów, przechodzi różnego rodzaju sprawdziany umiejętności, rozpoczyna się walka, w której jedni nam pomagają, a inni działają przeciw nam. Kiedy zbliżamy się do Najgłębszej Groty, wchodzimy w przestrzeń głównej konfrontacji z największym Wrogiem. Grota jest otchłanią, w której odbędzie się główna walka ze złem. Gdy bohater przejdzie Próbę, może zdobyć Nagrodę, dzięki której zrozumie, że walka nie była daremna, czemuś służyła. Z Nagrodą bohater wkracza na Drogę Powrotną, która jest decydująca dla ustanowienia nowego *status quo*. To droga pełna pokus i sprawdzianów, która prowadzi do Odrodzenia, czyli symbolicznego oczyszczenia – będącego momentem przejścia między tym co nieznanie, a tym, co znane. Z magicznym Elixirem powraca bohater ze Świata Niezwykłego do swojego domu, w którym to *status quo* zmienia się na i wobec innego już, *status quo*. Mityczna struktura towarzyszy naszym przeżyciom w sferze podświadomości.

Zbierając spontaniczne autonarracje, w każdej z nich wraz z ich autorami, mogłam dostrzec działającą strukturę wędrówki bohatera. Oczywiście kwestia interpretacji i określania doświadczeń pojęciami z zakresu narratologii i przedstawionej koncepcji wpływała na wyostrenie obrazu działającego schematu, zdaję sobie z tego sprawę, ale czy matka idąca rano kupić bułki na śniadanie dla dzieci nie tkwi w opowieści, w której to pokonuje pewne trudności, coś traci, coś zyskuje i zmienia *status quo*, bo gdy wraca i nakarmi dzieci, to sytuacja w świecie zwyczajnym już inaczej się rysuje?

Nieoczywistość autonarracji

Nieoczywistością autonarracji jest więc to, że żyjemy w opowieści, myślimy opowieścią, a nasz los jest losem bohatera pokonującego trudności. Jest jeszcze jedna istotna w owej nieoczywistości kwestia – związana z myśleniem i poznaniem. Poprzez opowieści poznajemy rzeczywistość, w jakiej funkcjonujemy, konstytuujemy nasz świat. Tworząc swoją autonarrację, zbierając układankę w całość tworzymy nasz składny i przejrzysty kosmos będący zaprzeczeniem chaosu, czyli myślenia (Arendt, 1991), polegającego na dekonstruowaniu sensu, skłanianiu człowieka do postrzegania tych samych rzeczy w inny sposób. Opowiadając, człowiek realizuje swoje dążenia ku harmonii życia. Przy tym sposobie myślenia o kosmosie i chaosie, bycie w autonarracyjnym *status quo* nie prowadzi do rozwoju, gdyż stworzona raz opowieść (o znamionach autobiografii), niepoddawana refleksjom, blokuje nasz szerszy ogląd. Autonarracyjność wspierająca rozwój, porządkująca życie i sens, winna być w takim przypadku w stałej zmianie, w dynamicznym procesie opowiadania, dziejącego się cały czas, towarzyszącego naszym poczynaniom. I tak też się dzieje w przypadku osób myślących refleksyjnie. Trudno jest uchwycić proces wypowiedzania własnej autonarracji i dostrzec narracyjny sposób rozumienia, który tak idealnie wpisuje się w kulturowy zwrot ku nowemu indywidualizmowi – polegającemu na czynnym kształtowaniu samego siebie i własnej tożsamości (Giddens, 2005).

Autobiograficzny kontekst oczywistych autonarracji

Autobiografia to opis biegu życia człowieka stworzony w pierwszoosobowej narracji, zapis losu i zdarzeń z perspektywy doświadczającego. Jej tworzywem jest omawiana autonarracja, uchwycona w określonym momencie i zgrupowana wraz z innymi opowieściami wedle porządku chronologicznego lub tematycznego. Autonarracja jest strukturą narracyjną skupiającą się na zapisie losu Ja przeżywającego – jest czymś indywidualnym przeżywaniem, natomiast autobiografia to już „pewna wiedza modelująca świat” (Labocha, 2000: 91). Autobiografia jest spójną całością przedstawianą przez nas innym, zintegrowanymi doświadczeniami w wyniku akumulacji i ustrukturyzowania w objęciach konkretnej historii – autobiografia tworzy nowy kontekst znaczeniowy (Alheit, 2011), dzięki któremu rozumiemy więcej. W ten sposób pojmowana może być celem autonarracyjnych prób wypowiedzi – po to spontanicznie opowiadamy o swoich przygodach, by w pewnym momencie osiągnąć autobiograficzny (spójny) obraz siebie, jaki przekażemy innym, dzieląc się swoją historią. Biograficzność jest naszą

osobową kompetencją, ściśle powiązaną z całozyciowym procesem uczenia się i jako taka w oparciu o autorefleksję sprzyja modyfikacji tożsamości danej osoby, na przykład przez poszukiwanie możliwości zmian w naszej opowieści. Elżbieta Dubas (2015) mówi o mechanizmie osobowej autoformacji, jaki steruje biograficznością w życiu człowieka. Autobiografia nie ma szansy zaistnieć bez refleksji autobiograficznej i pamięci oraz – zawarcia paktu, wejścia w określony wzorzec i tworzenia tekstów autonarracyjnych.

Czym w postawie narracyjnej jest zawarcie paktu – paktu autobiograficznego? Niczym więcej jak podświadomą zgodą autora tekstu na określony sposób identyfikacji z narratorem i bohaterem. Pisarze, osoby profesjonalnie zajmujące się tekstem, takie pakt autobiograficzny zawierają w sposób świadomy, podejmując decyzję o sposobie opowiadania i kreowania bohatera; inaczej jest, gdy tekst autobiograficzny jest tworzony w ramach opisu spontanicznego życia danego człowieka, dla którego pojęcia 'narrator', 'narracja' pozostają w sferze wiedzy szkolnej. W przypadku tworzonych narracji następuje konsolidacja jednej osoby w trzy wyżej wymienione postaci (autora, narratora, bohatera). W tym tkwi właśnie trud analizy tekstów autobiograficznych i autonarracji – odnalezienie paktu autobiograficznego, jaki zawarł dany podmiot, by wypowiedzieć swoją historię, to klucz do analizy i interpretacji. Pakty autobiograficzne dostrzec możemy w działaniach bohatera i sposobie opowiadania, ich funkcjonowanie jest w pełni zaakceptowane przez autora, a ich obecność potwierdzana jest w języku – w tej sferze pakty autobiograficzne potwierdzają swój status obecności. Pierwotny pakt autobiograficzny w przypadku wypowiedzi autonarracyjnych rozumiem jako „sygnowaną podpisem tożsamość autora z narratorem i bohaterem” (Zieniewicz, 2011: 38). Idąc za rozróżnieniem Zieniewicza, pakty autobiograficzne możemy podzielić na pakty obecności, mitobiograficzne, traumatyczne oraz autoreferencyjne. Autor odnosi się w tej kategorizacji do tekstów *stricte* literackich, ja jednak wykorzystałam to rozróżnienie do analizy zbieranych przeze mnie opowieści i sprawdziło się ono bardzo dobrze, dlatego przytaczam tę klasyfikację dalej. Zawarcie paktu autobiograficznego jest pierwszym krokiem do rozpoczęcia tworzenia spójnej autobiografii, często powodowane jest odkryciem wewnętrznego zdarzenia, sytuacji, która rozświetla bądź zaciemnia obraz naszego życia. Właśnie takie incydenty w naszym życiu, które skłaniają nas do autorefleksji oraz w dużej mierze dokonania ponownego wartościowania i definiowania rzeczy i spraw dla nas ważnych, powodują chęć opowiadania, potrzebę scalania naszej opowieści. Pakt obecności jest wynikiem potrzeby odnalezienia siebie w świecie przedstawionym, potrzebą samostwarzania swojego obrazu i bycia Panem Własnego Losu (Tokarska, 2010). Natomiast pakt mitobiograficzny zostaje zawarty, gdy dana osoba opowiadając, kreuje obraz siebie w sposób podświadomy i w jakimś momencie zadaje sobie pytanie – czyja to jest historia? Kim jestem w tej opowieści?

I dalszy ciąg narracji dzieje się zgodnie z opracowaną wizją życia, bycia i rzeczywistości. Pakt traumatyczny odnosi się do głębokich doświadczeń związanych z przeżywaniem smutku, rozgoryczenia, złości po zdarzeniach granicznych, w jakich dana osoba brała udział. Zdarzenia graniczne rozbijają integralność narracji, powodują chaos, który narrator stara się uporządkować poprzez opowiadanie. Pojawiają się często w takich autonarracjach pauzy, chwile zwątpienia, powtórzenia, które mają utwierdzić pewne przekonania (na przykład: będzie dobrze, ułoży się). Pakt autoreferencyjny, ostatni z rozróżnienia Zieniewicza, jest bodaj najciekawszą formą do analizy lingwistycznej i znaczeniowej, opiera się na nadmiernym eksponowaniu zdarzeń jako tropu literackiego, narrator tworzy własną „scenę teatru auto-prezentacji” (Zieniewicz, 2011: 68). Eksponowanie własnej opowieści jako dzieła literackiego, fabularyzowanie, metaforyzowanie ma najczęściej na celu stworzenie opowieści alternatywnej, projekcyjnej, opowieści możliwej do zrealizowania przez bohatera. Zawarcie paktu autoreferencyjnego jest konsekwencją niezadowolenia z toczącego się scenariusza życiowego bohatera. Niejednokrotnie paki autobiograficzne, jakie zawieramy ze sobą, są zamknięciem drogi a nie jej początkiem, bowiem nieaktualizowane, niedostosowywane do zmieniającej się sytuacji stają się szkodliwym wzorcem opowiadania. I tak, pakt mitobiograficzny, przydatny w momencie tworzenia i krystalizowania tożsamości w okresie wejścia w dorosłość, kiedy to mit życia człowieka dorosłego wchodzi w fazę realizacji, niezmienny po fazie przejścia, powoduje, że nasze opowieści stają się mało wiarygodne, nie dają nam już takiej mocy stwarzania, a jedynie blokują możliwość dalszej transformacji. Plan działania nadający życiu sens jest pewnego rodzaju mitem i zarazem scenariuszem naszych działań.

Paki autobiograficzne są jedną z wielu możliwości odczytywania tworzonych autobiografii i wypowiedzi autonarracyjnych. Drugą możliwością, która rysuje się w naturalny sposób podczas analizy tekstów, są skrypty życiowe, jakie sterują naszymi opowieściami. Nasze marzenia, plany, cele są wynikiem toczącej się historii z nami w roli głównej. Wpływają one z indywidualnej ścieżki losu każdego z nas. Są sumą zdarzeń i związków z innymi ludźmi, odzwierciedlają zrodzone tęsknoty wpływające z historii życia (Nordholt, Michael, 2004). Obok marzeń i planów pojawiają się również skrypty życiowe będące konsekwencją narracyjnych scenariuszy w naszym życiu. Skrypty to realizowane wzorce postępowania, zachowania, zebrane wartości oraz opracowane sposoby myślenia, przejmowane i nieświadomie kulturowane poprzez realizację i niemożność odejścia od nich. Skrypty są nierozłącznym elementem pokoleniowego systemu życia, przekazywania mądrości życiowej oraz nabytych umiejętności. Spora część z nich ma wymiar pozytywny, działają jak schemat wędrowki bohatera, jednak nie wszystkie dają nam poczucie spełnienia i szczęścia. Wiele skryptów zaciemnia obraz funkcjonowania JA oraz działa na naszą

niekorzyść. Przez wzgląd na działanie w sferze nieświadomości, skrypty wywołują frustrację i złość, której nie rozumiemy i gubimy się przez nią w relacjach z innymi, jak i z samym sobą. Eric Berne wyróżnia trzy typy skryptów (Berne, 2011: 51–52), jakie warunkują bieg naszego życia:

- skrypt żaby – czyli przegranego, realizujący się w słowach: „myślisz, że kim ty jesteś?”;
- skrypt prawie damy – nie zwycięzcy: „cóż, przynajmniej nie...”;
- skrypt księcia lub księżniczki – zwycięzcy: „daliśmy ci to, co najlepsze, musisz działać, dasz radę”.

Skrypty, jakie przywołuje Berne, to gotowe motywy scenariuszowe, które realizują ich nosiciele. Nieświadomość działania, brak refleksji na temat sensu naszych poczynań pozwala na wypełnienie pozostawionego nam przez naszych bliskich scenariusza. Praktycznie pozytywny zestaw skryptowy jest nie do odkrycia, jest tak głęboko zakodowany w nas, że dopiero zdarzenia graniczne, z jakimi się mierzymy, będą mogły nas doprowadzić do jego rysu i dać sygnał, że naszym działaniom towarzyszy hasło: dasz radę, masz siłę, pokonasz trudności. Jednak, gdy skrypty mają negatywny wydźwięk, stają się naszą blokadą, nie pozwalają rozwijać skrzydeł, nakazują, zakazują, rzucają kłutwy niemocy i sprawiają, że życie staje się nieznośne. Skrypty o dodatnich konotacjach również są szkodliwe, gdyż nie pozwalają ich nosicielom na przegraną i obligują do zwyciężania. W takich przypadkach pomaga właśnie opowieść i wyartykułowanie własnej autonarracji, która daje możliwość wglądu w siebie oraz możliwość zdystansowania się do przeżywanych emocji i podjęcie próby analizy i interpretacji naszych działań spoza punktu pierwszoosobowej narracji.

Wojciszke postrzega skrypt jako umysłową reprezentację zdarzeń, działań lub ich ciągów (Wojciszke, 2002: 57–60), podkreśla istotną czasową organizację scenek, z których składa się często cała reprezentacja budująca rzeczywistość, w jakiej funkcjonuje dana osoba. Zauważa dualizm struktury skryptu – jego strukturę poznawczą oraz wykonawczą, niektóre skrypty nie uaktywniają się za każdym razem, są niczym „okulary społeczne”, przez które patrzymy na świat. Skrypt jest ustabilizowaniem (Mandler, 2004), dzięki niemu treść naszego życia codziennego jest nam znajoma, zdarzenia mają wymiar zdarzeń potocznych, uruchamia się sposób myślenia heideggerowskiego *man selbst* – kolektywnego się (Heidegger, 1994) – tak się mówi, tak się jest. Bycie w świecie skryptu jest byciem budowanym przez tzw. zdrowy rozsądek, czymś oczywistym, z czego wychodzimy w momencie zdziwienia i autorefleksji właśnie.

Skrypty są rodzajem naszego nieświadomego kontraktu ze światem, od razu zauważyć można w tej koncepcji analogię do paktów autobiograficznych, jednak koncepcję Berne’a odnoszę do całościowego sposobu życia człowieka, scenariusza, a koncepcję paktów autobiograficznych łączę ze sposobem ujmowania życia i opowiadania o nim innym. Sposób opo-

wiadania daje nam bardzo wiele informacji o samym opowiadającym, dlatego tak istotne jest odkrycie zawartych kontraktów autora z samym sobą w trakcie analizy tekstów autobiograficznych. Odkrywanie skryptów losu i ukrytego planu życia ma daleko idące konsekwencje dla autora tekstu, a nie badacza. Pakty są wskazówką analityczną, zebrane skrypty to materiał do podjęcia działań terapeutycznych.

O możliwościach wykorzystania oczywistości autonarracji w tworzeniu autobiografii – moc, siła, pokonywanie trudności

Opowieści są obecne w naszym życiu – to fakt. A więc wszyscy ludzie dookoła mnie to bohaterowie życia codziennego, którzy pokonują napotkane trudności, spierają się ze złem, dążą ku zdobyciu magicznego eliksiru. Czy przy takim postrzeganiu autonarracyjności, naszych wypowiedzi i kompetencji do tworzenia naszych biografii nie warto popracować nad rozwianiem ciemnych chmur nieoczywistości opowiadania w życiu człowieka? Czy nie warto powrócić do narracji jako podstawy edukacji, modnego dziś rozwoju osobistego, zamiast stawiać konkretne warunki dla procesu zmiany, osiągnięcia samoświadomości? Czy nie warto popracować nad skryptowym, ramowym wyzwoleniem się z okowów odziedziczonego scenariusza życiowego, by żyć pełnią życia i świadomie tworzyć swoją narrację? Pytania, jakie pojawiają się podczas rozważań na temat funkcjonowania autonarracyjnego sposobu myślenia, jak i potrzeby autobiograficzności, same podsuwają odpowiedzi. Wykorzystywanie naturalnych umiejętności człowieka, takich jak tworzenie, opowiadanie oraz dążenie ku harmonii jest według mnie najlepszą drogą wspierania jego rozwoju, pomagania w osiągnięciu dorosłości, w edukowaniu kolejnych pokoleń. Temat autobiografii, autonarracji, skryptów, paktów i wędrówek to połączenie różnych dziedzin nauki, scalenie koncepcji kulturowych, lingwistycznych, pedagogicznych, jak i psychologicznych. Mogę śmiało powiedzieć, że na tej podstawie teoretycznej rysuje się baśniowy obraz życia ludzkiego, który jest obrazem wspierającym, dodającym mocy działania, sprawczości i odwagi każdej osobie, która tę refleksję na temat narracyjności podejmie.

Mam świadomość, na ile mnie samej w drodze ku dorosłości pomogły koncepcje narracyjne – schematów opowieści oraz poszukiwanie ich przyczyn i skutków. Dziś mogę śmiało powiedzieć, że jestem bohaterką Własnego Losu (Tokarska 2010), która przemierza kolejne koła wędrówki, zbierając doświadczenia, pokonując przeszkody, ucząc się każdego dnia rozpoznawać dookoła mnie funkcjonujące archetypy, których nawet nie muszę nazywać, ale które przez podświadomość traktuję z dystansem lub

przyjaźnią. Taki sposób myślenia o rzeczywistości dodaje mi siły, mocy do działania, pewności siebie, wzmacnia Ja i dookreśla byt. Jest to samonapędzająca się motywacja, której początkiem jest spójność mojego życia, jaką widzę i z jakiej jestem dumna.

Ambiguity of autonarration and creating an autobiography

Summary

The purpose of the article is to outline the problem of the narrative unintelligibility of the way of understanding the world, of building one's own self-image, and of the consequence of that invisibility that emanates from the autobiographical vision of one's life. Does autonarrative reflect real life shape, as Jerzy Trzebinski describes it? How can we analyze autobiographies and autobiographical statements to reach the point of authorship? – these are some questions put in the text. In my reflections I take up the subject of the cultural script and the autobiographical pacts which I deem as necessary in the autobiographical text.

Keywords: autonarration, autobiography, story, script, autobiographical pact.

Słowa kluczowe: autonarracja, autobiografia, historia, skrypt, pakt autobiograficzny.

Bibliografia

- Alheit P. (2011), *Podjęcie biograficzne do całościowego uczenia się*, „Terazniejszość – Człowiek – Edukacja”, nr 3, s. 7–21.
- Arendt H. (1991), *Myślenie*, Warszawa.
- Aronson E. (2002), *Człowiek – istota społeczna*, Warszawa.
- Arystoteles (1989), *Poetyka*, Warszawa.
- Berne E. (2011), *Dzień dobry... i co dalej?*, Poznań.
- Bettelheim B. (2010), *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, Warszawa.
- Campbell J. (red.) (1997), *Bohater o tysiącu twarzy*, Poznań.
- Dominicé P. (1994), *Historia życia jak proces kształcenia*, Łódź.
- Dubas E. (2015), *Biograficzność w kontekście całościowego uczenia się*, [w:] E. Dubas, J. Stelmaszczyk (red.), *Biografie i uczenie się*, Łódź, s. 11–30.
- Gersie A., King N. (1999), *Tworzenie opowieści w edukacji i terapii*, Warszawa.
- Giddens A. (red) (2005), *Nowoczesność i tożsamość: „ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa.
- Heidegger M. (1994), *Bycie i czas*, Warszawa.
- Hermans H.J., Hermans-Jensen E. (2000), *Autonarracje. Tworzenie znaczeń w psychoterapii*, Warszawa.
- Kajfosz J. (2009), *Magia w potocznej narracji*, Katowice.
- Konecki K.T., Hałas E. (red.) (2005), *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty interakcjonizmu symbolicznego*, Warszawa.
- Labocha J. (2000), *Tekst autobiograficzny jako pewna wizja świata*, „Język a Kultura”, nr 13(2218), s. 89–95.
- Łebkowska A. (2006), *Narracja*, [w:] M.P. Markowski, R. Nycz (red), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków.

- Mandler J.M. (2004), *Opowiadania, skrypty i sceny: aspekty teorii schematów*, Kraków.
- Nordholt H., Michael M. (red.) (2004), *Ukryty plan życia*, Warszawa.
- Nowak-Dziemianowicz M. (2013), *Narracyjne możliwości pedagogiki a kryzys kultury i wychowania*, „Forum Oświatowe”, nr 3(50), s. 35–60.
- Nowak-Dziemianowicz M. (2014), *Narracja w pedagogice – znaczenie, badania, interpretacje*, „Kultura i Edukacja”, nr 2, s. 7–44.
- Oleś P. (2012), *Psychologia człowieka dorosłego*, Warszawa.
- Oleś P., Puchalska-Wasył M. (2005), *Tożsamość narracyjna czy Ja polifoniczne?*, [w:] E. Chmielnicka-Kuter, M. Puchalska-Wasył, P. Oleś (red.), *Polifonia osobowości: aktualne problemy psychologii narracji*, Lublin, s. 51–65.
- Taylor C. (2001), *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa.
- Tokarska U. (2010), *Stawać się Panem Własnego Oblicza. O możliwościach intencjonalnych oddziaływań narracyjnych w biegu życia ludzkiego*, [w:] M. Straś-Romanowska, B. Bartosz, M. Żurko (red.), *Psychologia małych i wielkich narracji*, Warszawa, s. 293–341.
- Trzebiński J. (2002), *Autonarracje nadają kształt życiu człowieka*, [w:] J. Trzebiński (red.), *Narracja jako sposób rozumienia świata*, Gdańsk.
- Vogler C. (2010), *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, Warszawa.
- Wojciszke B. (2002), *Człowiek wśród ludzi. Zarys psychologii społecznej*, Warszawa.
- Wyrwas K. (2014), *Opowiadania potoczne w świetle genologii lingwistycznej*, Katowice.
- Zieniewicz A. (2011), *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa.

Część druga

**TWÓRCY, ARTYŚCI
I ICH BIOGRAFIE**

ANNA SMYWIŃSKA-POHL

UNIwersytet Jagielloński

Od Zuzanny Bier-Korngold do Suzanne Pacaud, czyli inteligenckie losy polskiej Żydówki

Badanie historii, zwłaszcza tej mniej oficjalnej, wiąże się, poza przyjemnością wypływania na nieznaną naukowe wody, z problemami związanymi z dostępnością źródeł, ich niszczeniem i niekiedy wiarygodnością. Biografie pierwszych studentek z lat 1897–1939 wydają mi się szczególnie interesujące z kilku powodów. Po pierwsze, to okres znaczących zmian, zarówno na polu politycznym (odzyskanie przez Polskę niepodległości), jak i – jeśli nie przede wszystkim – ze względu na emancypujące się jednostki oraz związanym z emancypacją wzrostem mobilności (porzucanie wsi, przeprowadzki do miast) i zachwytem *na*ł połączonym z lękiem przed postępowaniem. To także czas dopuszczenia kobiet do studiowania na uniwersytetach, co było prawdopodobnie największą i najbardziej znaczącą zmianą w obrębie jednostkowego wyzwolenia. Po drugie, to okres dynamicznego rozwoju nauki i wyodrębniających się dyscyplin, takich jak chociażby psychologia. Postęp ten nie odbywał się jednak w próżni i niejednokrotnie spotykał się ze społecznym sprzeciwem. Niekiedy nadawanie praw jednemu odczuwano jako odbieranie ich tym, którzy do tej pory mieli je na wyłączność. Debaty dotyczące wejścia kobiet na uniwersytety pokazują, jakie obawy budziły ich studia – oskarżano je o odbieranie miejsc pracy, pogorszenie sytuacji mężczyzn na rynku pracy poprzez obniżenie wynagrodzeń oraz rozbijanie i degenerację rodzin. Dostęp do edukacji wyższej tylko dla mężczyzn uzasadniano także biologicznymi ograniczeniami kobiet. Dzisiaj, kiedy uniwersytety, przynajmniej na poziomie etapu studiów licencjackich i magisterskich, są znacząco sfeminizowane, debaty z przełomu XIX i XX

wieku wydają się jak z zamierzczej przeszłości. Warto sobie jednak uświadomić, jak młoda jest to historia.

Wśród 25 kobiet, które w latach 1897–1939 otrzymały na Uniwersytecie Jagiellońskim tytuł doktora z zakresu filozofii ścisłej, aż 12 było Żydówkami. Żydówki i Żydzi szczególnie interesowali się filozofią, a w omawianym okresie ponad 30% doktorów filozofii z zakresu filozofii ścisłej było wyznania mojżeszowego. W istocie proporcje byłyby większe, ale ze względu na antysemityzm ich liczba systematycznie malała. Jak pisze Julian Dybiec,

Młodzież wyznania rzymskokatolickiego w różnych okresach stanowiła od 60 do 80%. Na drugim miejscu znajdowała się młodzież wyznania mojżeszowego. W roku akademickim 1923/1924 osiągnęła ona najwyższy poziom procentowy 31,9% całości i odtąd następował spadek. Było to wynikiem stosowania polityki ograniczonego przyjmowania tej grupy młodzieży na studia lekarskie, na których stosowano limit 10% dla kobiet i 12% dla Żydów (Stopka, Banach, Dybiec, 2000: 173–174).

Chociaż oficjalnie *numerus clausus* dotyczył studiów lekarskich, antysemicka atmosfera panowała na całym uniwersytecie, a jej źródłem byli zarówno pracownicy naukowcy, jak i studenci. Żądanie ograniczenia liczby Żydów niemal zbiegło się z odzyskaniem przez Polskę niepodległości. Już w 1922 roku odbywały się manifestacje studenckie żądające wprowadzenia ograniczeń w przyjmowaniu na studia studentów żydowskich – jedna z takich manifestacji miała miejsce 24 października 1922 roku w Sali Sokoła i brało w niej udział około 3 tys. studentów¹. W 1926 roku Bratnia Pomoc Studentów UJ zaprzestała udzielać pomocy materialnej studentom pochodzenia żydowskiego; publicznie nawoływano do tworzenia getta ławkowego, a także zupełnego wykluczenia Żydów ze społeczności akademickiej. W artykule *Walczymy o numerus nullus dla Żydów*, opublikowanym w „Samodzielności” – dwutygodniku wydawanym przez Chrześcijański Front Gospodarczy w Krakowie, napisano: „dążąc zorganizowanie do zawładnięcia Polską, Żydzi masowo uczęszczają na nasze uniwersytety, aby móc w przyszłości zająć kierownicze stanowiska w życiu naszego państwa” (Le-pa, 1936: 1). Uniwersyteckie towarzystwa samopomocowe były zdominowane przez zwolenników ONR oraz Młodzież Wszechpolską. W latach trzydziestych Bratniak nawoływał także do ostracyzmu wobec osób, które przyjaźniły się z Żydami bądź współpracowały z nimi (Hübner, 2008)

Oficjalnie na Wydziale Filozoficznym UJ wprowadzono *numerus clausus* w 1937 roku. Ostatnią kobietą, która do 1939 roku otrzymała tytuł doktora z filozofii ścisłej, była Melania Buxbaum² i było to 2 stycznia 1933 roku,

¹ Zob. Zbiory Archiwum Narodowego w Krakowie, Sprawy bezpieczeństwa i porządku publicznego 1922 – więc w sprawie *numerus clausus* dla studentów Żydów, sygn. StGKr 54 L.1682/pr/22.

² Melania Buxbaumówna (1905–?) – pochodząca z Przemyśla filozofka i germanistka, uczennica Kazimierza Twardowskiego, nie są znane jej losy od lat 30.

ostatnim żydowskim doktorem filozofii był Zygmunt Spira³ w 1937, ale był to pojedynczy *casus* – poprzednia promocja miała bowiem miejsce również w 1933 roku. Warto wspomnieć, że od studentów wymagano odbycia służby wobec narodu podczas I wojny światowej, można więc przyjąć, że świeżo po odzyskaniu niepodległości przez Polskę niemal wszyscy przyjęci na uniwersytet Żydzi byli kombatantami wojennymi, więc bezzasadne było posądzanie ich o antypolskość. Paradoksalnie pojawiają się głosy, że dyskryminacja na uczelni przyczyniła się do ocalenia znacznej części mniejszości żydowskiej. Edukacja odgrywała szczególną rolę w społeczeństwie żydowskim i Żydzi, nie mogąc kształcić się na polskich uniwersytetach, wyjeżdżali za granicę (Muszczyński: 2014). Jedną z osób, która nie mogąc kontynuować pracy naukowej na UJ była właśnie Zuzanna Bier-Korngold.

Zuzanna Bier-Korngold urodziła się w Krakowie w 8 października 1902 roku jako córka Izaaka Biera, nadrewidenta kolejowego, oraz Sary z Tokorów⁴. Izaak Bier wkrótce zmarł, a Zuzanna wraz z siostrą były wychowywane tylko przez matkę, która była wobec nich bardzo wymagająca. Jak wspominała Zuzanna Bier-Korngold, domowa dyscyplina, szkoła i harcerstwo przygotowały ją do trudnej i żmudnej pracy. Uczyła się w I prywatnym gimnazjum żeńskim z prawami publicznymi w Krakowie (gimnazjum im. Królowej Jadwigi)⁵, z jednoroczną przerwą w czasie I wojny światowej, gdy wyjechała do Wiednia i zaliczyła egzaminy przed komisją egzaminacyjną dla uczennic galicyjskich szkół średnich w Wiedniu. W 1920 roku Zuzanna Bier zdała maturę i zapisała się na Wydział Filozoficzny UJ, gdzie wybierała zajęcia przede wszystkim z zakresu filozofii ścisłej. W międzyczasie, w 1921 roku, wyszła za mąż za Syriusza Korngolda⁶, studenta Studium Rolniczego UJ, artystę tworzącego w duchu kubizmu i estetyka. Być może to pod jego wpływem zdecydowała się napisać pracę doktorską z dziedziny estetyki, którą obroniła w 1927 roku. Jej tytuł brzmiał: *Estetyka formalistyczna Roberta Zimmermanna*⁷. Praca została napisana pod kierunkiem Witolda Rubczyńskiego⁸. Jego zdaniem Bier-Korngold „uczyniła z suchego szkieletu formalistycznych abstrakcji podłoże do wcale zajmujących i pobudzających rozważań”, i trafnie spostrzegła, że formalistyczna estetyka jest

³ Zygmunt Spira (1911–1942?) – filozof zajmujący się kwestiami przyrodniczymi, zginął w krakowskim getcie.

⁴ Księgi metrykalne za rok 1902, Archiwum Narodowe w Krakowie, sygn. StGKr1187.

⁵ Gimnazjum im. Królowej Jadwigi – pierwsze żeńskie gimnazjum w Krakowie, funkcjonujące w latach 1906–1948, mieściło się w Pałacu Spiskim na Rynku Głównym w Krakowie.

⁶ Syriusz Korngold (1899–?) – filozof, estetyk i artysta, w latach 30. Początkowo wyemigrował do Francji wraz z Zuzanną, później prawdopodobnie dołączył do swojej siostry, Augustyny Korngold, która wyjechała do Włoch. Nie są znane jego losy od końca lat 30. XX w.

⁷ Robert Zimmermann (1824–1898) – austriacki filozof, uczeń Franza Bolzano, znawca myśli Leibniza.

⁸ Witold Rubczyński (1864–1938) – historyk filozofii, prawnik, zajmował się historią filozofii polskiej.

biegunowym odbiciem od wczuwania się i przeżywania sztuki, ale także natury, i wokół tej tezy zbudowała swoją pracę. Dysertacja świadczyła o dużym przygotowaniu Bier-Korngold i jej szerokiej znajomości zagadnienia. Niestety, rozprawa się nie zachowała. Drugim recenzentem był Władysław Heinrich⁹, który w lakonicznej recenzji przychylił się do opinii Rubczyńskiego. Osoba recenzenta z pozoru dość przypadkowa przy wybranym przez Bier-Korngold zagadnieniu, znacząco wpłynęła na jej dalsze losy naukowe.

W czasach dwudziestolecia międzywojennego Uniwersytet Jagielloński należał do rozpoznawalnych w świecie uczelni, nie uchodził jednak za prestiżowy. Opinią najwybitniejszej uczelni w Polsce cieszył się Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie, na którym zrodziła się szkoła lwowsko-warszawska¹⁰ i lwowska szkoła matematyczna¹¹, a wykładali między innymi Kazimierz Twardowski¹², Kazimierz Ajdukiewicz¹³ czy Tadeusz Lehr-Spławiński¹⁴. Perłą Uniwersytetu Jagiellońskiego była założona przez Władysława Heinricha pracownia psychologii doświadczalnej, która działała od 1903 roku i która była pierwszym i najbardziej nowoczesnym laboratorium tego typu w Europie Środkowo-Wschodniej. Heinrich prowadził badania głównie na temat pamięci i percepcji, dużo publikował, również za granicą, między innymi we Francji, wydając dwa tomy *Travaux du Laboratoire de psychologie experimentale de l'Université de Cracovie*¹⁵; swoje prace opublikowały tam między innymi Cecylia Bańkowska-Ostachiewicz-Trzcińska¹⁶,

⁹ Władysław Heinrich (1869–1957) – polski filozof, psycholog i pedagog, kierownik laboratorium psychologii eksperymentalnej na Uniwersytecie Jagiellońskim, Studium Pedagogicznego oraz Katedry Filozofii.

¹⁰ Szkoła filozoficzna zapoczątkowana przez Kazimierza Twardowskiego pod koniec XIX wieku we Lwowie, charakteryzująca się myśleniem racjonalnym i sympatią do filozofii analitycznej.

¹¹ Lwowska szkoła matematyczna – szkoła naukowa działająca przede wszystkim w okresie międzywojennym, specjalizująca się w analizie funkcjonalnej, jej przedstawiciele często spotykali się w restauracji „Szkocka” we Lwowie, gdzie zadawali sobie wzajemnie zagadki-problematy, a nagrodami za ich rozwiązanie były dania z karty.

¹² Kazimierz Twardowski (1866–1938) – filozof, założyciel szkoły lwowsko-warszawskiej, psycholog – prowadził pracownię psychologii eksperymentalnej we Lwowie, założyciel „Ruchu Filozoficznego”.

¹³ Kazimierz Ajdukiewicz (1890–1963) – filozof, logik, rektor Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu.

¹⁴ Tadeusz Lehr-Spławiński (1891–1965) – językoznawca, slawista, późniejszy rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego.

¹⁵ Zob. *Travaux du laboratoire de psychologie experimentale de l'Université de Cracovie*, ed. par W. Heinrich, Paris–Cracovie 1926

¹⁶ Cecylia Bańkowska-Ostachiewicz-Trzcińska (1881–1943) – uczyła się w Wilnie i Moskwie, studiowała na Sorbonie, College de France, na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie i Uniwersytecie Jagiellońskim. Jej głównymi polami zainteresowania były filozofia i psychologia. Doktorat zatytułowany *Badania nad ostrością widzenia w bocznym widzeniu* napisała pod kierunkiem Władysława Heinricha (1919); fragmenty dysertacji ukazały się w *Travaux du laboratoire de psychologie experimentale de l'Université de Cracovie*, ed. par W. Heinrich, Paris–Cracovie 1926. Jako C. Bańkowska wydała *Note sur l'acuite de la percep-*

Maria Rosenblatt (Fredro-Boniecka)¹⁷, Maria Wędrychowska-Cyrus-Sobolewska¹⁸.

W 1928 roku Zuzanna Bier-Korngold wyjechała, bez zamiaru dłuższego pobytu, do Paryża. Zapisła się na studia w École Pratique des Hautes Études w Pracowni Psychologii Stosowanej, gdzie kształciła się pod kierunkiem Jeana-Maurice'a Lahy'ego¹⁹. Nie wiadomo, co dokładnie sprowokowało jej wyjazd, ale, jak notują niektórzy badacze biografii Bier-Korngold, z J.-M. Lahy korespondowała Józefa Joteyko²⁰, co być może przyczyniło się do jego popularności wśród Polaków, którzy stosunkowo licznie uczęszczali na jego zajęcia. W każdym razie Bier-Korngold odnalazła się w dziedzinie psychologii stosowanej. W Ecole Pratique des Hautes Etudes otrzymała dyplom w 1929 roku i wkrótce została tam zatrudniona. Zaczęła prowadzić badania w zakresie psychotechniki i ergonomii, które we Francji miały pionierski charakter. Już w 1930 opublikowała swój pierwszy artykuł z dziedziny psychotechniki *Organisation d'un service psychotechnique dans une usine de construction mécanique (Psychotechniczna organizacja pracy w fabryce inżynieryjnej)*. Do 1939 roku ogłosiła trzynaście prac z tego zakresu²¹. W międzyczasie rozwiodła się z Syriuszem Korngoldem i uzyskała obywatelstwo francuskie. Ze względu jednak na szerzący się antysemityzm i konieczność zapewnienia sobie bezpieczeństwa, wkrótce zawarła aranżowane małżeństwo z biologiem, André Pacaudem, i została Suzanne Pacaud²².

tion visuelle dans la vision périphérique; później zajęła się zagadnieniami pedagogicznymi, publikując między innymi na łamach czasopisma „Młoda Matka” czy „Szkoła Powszechna”, zob. np. C. Bañkowska, *Zabawy dziecka jak objaw instynktu pracy*, a także C. Bañkowska, *Pierwsze dzieciństwo Marka*, Warszawa 1938; była także działaczką lewicową.

¹⁷ Maria Rosenblatt (Fredro-Boniecka) (1891–1958) – filozofka, psycholożka, historyczka sztuki i numizmatyczka. Przez wiele lat pracowała jako kustoszka Muzeum Narodowego w Krakowie, napisała wiele artykułów o gemmach i numizmatach.

¹⁸ Maria Wędrychowska-Cyrus-Sobolewska (1891–1920) – studiowała we Lwowie i Krakowie, pracę doktorską zatytułowaną *Badanie stosunku spostrzegania do odtwarzania* przygotowała pod kierunkiem Władysława Heinricha (1919), a jej obszerne fragmenty ukazały się już pośmiertnie – M. Wędrychowska-Cyrus-Sobolewska, *Les recherches sur le rapport a la perception et reproduction*, [w:] *Travaux du laboratoire de psychologie experimentale de l'Université de Cracovie*, ed. par W. Heinrich, Paris–Cracovie 1926; ponadto w „Ruchu Filozoficznym” cyklicznie ukazywały się notki jej autorstwa na temat brytyjskich periodyków filozoficznych.

¹⁹ Jean-Maurice Lahy (1872–1943) – francuski socjolog i psycholog zajmujący się głównie psychologią pracy.

²⁰ Józefa Joteyko (1866–1928) – psycholożka i pedagożka, współpracująca z Marią Grzegorzewską, prowadziła badania w Genewie, Paryżu i Brukseli, otrzymała habilitację na Uniwersytecie Warszawskim w 1927 roku.

²¹ Por. *Bibliographie de Suzanne Pacaud...* red. Ouvrier-Bonnaz i Annie Weill-Fassina, <http://www.octares.com/telechargements/90-suzanne-pacaud-de-la-psychotechnique-a-ergonomie.html> (stan z dnia 28.05.2016).

²² *Ibidem*, s. 115.

Udało jej się przetrwać II wojnę światową, choć niewiele wiadomo, co się wówczas z nią działo. Od 1945 roku zaczęły znowu ukazywać się jej publikacje. Zajmowała się nadal psychotechniką, wypadkami w pracy i ergonomią, ale jej nowym obszarem badawczym została kwestia starzenia się. W 1948 roku opublikowała *Le problème du vieillissement des aptitudes* (Pacaud 1948).

Suzanne Pacaud była członkinią wielu towarzystw naukowych, między innymi Société Française de Psychologie (była przewodniczącą w latach 1967–1968), Société d'ergonomie de langue française (pełniła rolę wiceprzewodniczącej), Société Française de Gérontologie (była wiceprzewodniczącą). Ostatnią opublikowaną przez nią pracą było *Le travailleur vieillissant: quelques réflexions sur ses difficultés mais aussi ses facilités d'adaptation au travail* (Starszy pracownik – refleksje na temat jego trudności i zalet w przystosowywaniu się do pracy; Pacaud 1975). Zuzanna Bier-Korngold – Suzanne Pacaud zmarła w 1988 roku.

Publikacje Zuzanny Bier-Korngold można podzielić na dwie grupy tematyczne: ergonomię z psychotechniką oraz starość. Prace napisane do wybuchu II wojny światowej dotyczą głównie sytuacji robotników. W tym okresie napisała takie prace, jak: *Contribution à l'étude de la dextralité* (Przyczynek do badań nad sprawnością; Korngold, 1934), *Contribution à l'étude sur la constance des sujets dans les efforts moteurs* (O robotnikach pracujących fizycznie; Korngold 1933), *Sélection des opératrices de machines comptables* (O obsłudze kas fiskalnych), *Rôle de l'intelligence dans le travail professionnel* (Rola inteligencji w pracy zawodowej; Korngold 1934) czy *Recherches expérimentales sur les causes psychologiques des accidents du travail* (Badania nad psychologicznymi przyczynami wypadków w czasie pracy; Korngold 1936).

To te publikacje ugruntowały jej pozycję we francuskiej psychologii. Bier-Korngold kładła duży nacisk na praktyczne aspekty badań psychologicznych, zdecydowanie sprzeciwiając się teoretykom. Twierdziła, że bez badań eksperymentalnych i bez własnych obserwacji badacza, a zwykle i wcielania się w rolę robotnika, badania nad ergonomią w środowisku pracy są, powołując się na słowa J.-M. Lahy'ego, niczym innym jak przepisywaniem recepty przed zbadaniem chorego²³. W jej opinii badania tego typu powinny mieć co prawda solidne podstawy teoretyczne, ale przede wszystkim powinny zasadać się na doświadczeniu. Testy powinny być weryfikowalne i szeroko zakrojone. Pacaud wskazywała na konieczność holistycznego ujęcia środowiska pracy, pokazując, że kolejne stanowiska pracy zazębiają się i wzajemnie na siebie wpływają, dlatego nie wystarczy

²³ Zob. *Suzanne Pacaud (1902–1988) – De la psychotechnique à l'ergonomie – L'analyse du travail en question*, red. Régis Ouvrier-Bonnaz i Annie Weill-Fassina, <http://www.octares.com/telechargements/90-suzanne-pacaud-de-la-psychotechnique-a-lergonomie.html>, s. 36 (stan z dnia 28.05.2016).

analiza jednego etapu produkcji czy świadczenia usług, ale należy przyjąć znacznie szerszą perspektywę. Jej zdaniem właściwe badanie stanowiska pracy powinno składać się z kilku etapów: zebrania wstępnych informacji, badania, przeprowadzenia wywiadów, bezpośredniej obserwacji oraz analizy błędów popełnionych na stanowisku pracy. Tylko takie podejście i całościowe ujęcie kwestii analizy pracy może przynieść oczekiwane efekty. Dane zbierane przez innych nie do końca są przydatne dla psychologa, bowiem nie poznaje on/ona całego spektrum sytuacji. Często takie podejście, w jej opinii, prowadzi do przypisywania przez badaczy zbyt dużego znaczenia samej statystyce, bez właściwej interpretacji danych, co jest chorobą studentów i młodych naukowców.

W opinii Bier-Korngold-Pacaud, organizując stanowiska pracy nie należy na pierwszym miejscu skupiać się na nowoczesnym wyposażeniu i kwestiach technicznych. Podstawą dobrej organizacji są wykwalifikowani robotnicy, którzy mają predyspozycje do pełnienia konkretnych funkcji. Bez odpowiednich kadr nawet zmodernizowane maszyny nie wpłyną znacząco na poprawę wydajności. Podstawą na każdym stanowisku jest odpowiednia osoba i dopiero na fundamencie z pracowników o właściwych usposobieniach i zdolnościach należy budować przedsiębiorstwa. Ponadto, jak wskazuje, każde stanowisko pracy wymaga swoistych uzdolnień – nie należy szukać pracowników z danej branży, ale skupić się właśnie na umiejętnościach. Wynika to z faktu, że różne osoby w tej samej firmie często mają zupełnie różne obowiązki, a z kolei pozornie niepowiązane ze sobą branże wymagają takich samych warunków. Jako przykłady podawała operatorów telefonicznych i maszynistów kolejowych, którzy muszą wykazywać się dużą wrażliwością na dźwięki i sygnały świetlne, a więc są to ze sobą zawody spokrewnione, podczas gdy zawodowy kierowca samochodowy i maszynista kolejowy, choć pozornie wykonują podobną pracę, to w rzeczywistości ich stanowiska wymagają innych uwarunkowań²⁴.

Po drugiej wojnie światowej Korngold powróciła do badań psychologicznych. Prowadziła eksperymenty związane z pracą na kolei, w centrach telefonicznych oraz pogłębiała analizy związane z wypadkami w pracy i ich przyczynami. Szczególne miejsce w jej studiach zajmowały takie kwestie jak zmęczenie, izolacja, konkurencja między pracownikami.

Zwykle Zuzanna Bier-Korngold-Pacaud kojarzona jest właśnie z badaniami na temat psychologii i ergonomii pracy. Wydaje mi się jednak, że z filozoficznego i społecznego punktu widzenia równie ważne, a nawet bardziej interesujące, są jej badania na temat starzenia się. Pierwsza publikacja Pacaud na ten temat pochodzi z roku 1948 i nosi tytuł – *Le problème du vieillissement des aptitudes* i poświęcona jest kwestiom zmian biologicznych i zdolności psychicznych w procesie starzenia się. Wydaje mi się

²⁴ *Ibidem*, s. 91.

to ciekawe z kilku względów. Przede wszystkim Pacaud prawdopodobnie jako pierwsza na świecie podjęła tę tematykę. Po wojnie we Francji było tylko 12% ludzi powyżej 65 roku życia, więc nie zajmowano się problemem starzejącego się społeczeństwa. Tymczasem prace Pacaud nie dotyczyły tylko zmniejszania się zdolności do pracy, ale także społecznego jej odbioru i roli rodziny w procesie starzenia się. Pacaud dowodziła, że kluczową rolę dla komfortu starzenia się odgrywa wykształcenie i szeroko rozumiana edukacja. Młodzi ludzie bez względu na wykształcenie mają dość podobną pamięć i zdolności adaptacyjne; zmienia się to po 40 roku życia. Pojawiają się pierwsze problemy z pamięcią, zamazywaniem się wspomnień, trudnością w uczeniu się i przypominaniu sobie nabytych niegdyś umiejętności, przy czym osoby lepiej wykształcone wolniej się starzeją i te procesy nie mają u nich dramatycznego przebiegu. Pacaud tłumaczy to tym, że przez dłuższy okres kształcenia się ludzie wytwarzają nawet nieświadomie zdolności mnemotechniczne i tworzą siatki pojęć, co ułatwia im poruszanie się w świecie, gdy są starsi. Osoby gorzej wykształcone i mniej uczące się mają analogicznie mniej rozwinięte te umiejętności i stosunkowo gorzej sobie radzą. Niebagatelna jest także rola środowiska, a zwłaszcza rodziny. Jej zdaniem proces starzenia się wolniej przebiega u ludzi, którzy nie są samotni i mają poczucie ciągłej przydatności dla rodziny. Wskazywała tutaj na niemal chorobliwe pragnienie przygotowywania posiłków dla całej rodziny, sprzątanania czy podejmowania innych, nierzadko wyczerpujących prac, które rodzina zwykle chce zdjąć z barków starszej osoby. Pacaud pokazuje, że nie należy pozbawiać starszych osób obowiązków, bo – jej zdaniem – dzięki temu czują się one wciąż pomocne, przydatne społecznie, mają lepsze relacje z najbliższymi, wolniej przebiega u nich starzenie się i łatwiej znoszą swoje niedyspozycje.

Dziś myśl Pacaud wydaje się dość oczywista, ale w latach czterdziestych i pięćdziesiątych była prawdziwą nowością. W 1970 roku ukazuje się książka Simone de Beauvoir *Starość*, w której pisze ona o tabuizowaniu starości, braku badań na temat starzenia się i kulcie młodości – jakoby nie istniała starość, tylko mniejsza młodość, a istnienie starców neguje się, bojąc się ujrzeć w nich swoją przyszłość. Ponadto Beauvoir skonstatowała, że należy dbać o swoje zdrowie psychofizyczne oraz czytać, aby spowolnić proces starzenia się. Publikacja Simone de Beauvoir okazała się swego rodzaju rewolucją i temat starzenia się przedostał się do debaty publicznej. Warto jednak dodać, że Pacaud prowadziła badania w tych kwestiach ponad 20 lat wcześniej niż Simone de Beauvoir i autorka *Drugiej płci* powoływała się na wyniki jej analizy.

Współcześnie tematy poruszane przez Pacaud wydają się dość dobrze zbadane. Ze względu na kapitalistyczny ustrój i rozwój korporacji znacząco rozwinęły się badania na temat wydajności pracowników i odpowiedniego środowiska pracy. Należy jednak zauważyć, że nie wszyscy

pracownicy mają zapewnione minimalne warunki dobrej pracy, do czego Pacaud przywiązywała wagę, mówiąc nie tylko o wydajności, ale i o etyce – zmniejszeniu wypadków w pracy i zdrowiu pracowników. Należy podkreślić, że dla Pacaud w centrum znajdował się człowiek i to wokół niego miało być budowane nowoczesne przedsiębiorstwo z uwzględnieniem jego rytmu życia i wrodzonych predyspozycji oraz nabytych umiejętności. Interesujący wydaje się także polski wątek w rozwoju ergonomii. Za twórcę pojęcia i głównego przedstawiciela współczesnej ergonomii uchodzi Wojciech Jastrzębowski²⁵, który wydał *Rys ergonomii czyli nauki o pracy, opartej na prawdach poczerpniętych z Nauki Przyrody* (1857). Jednak badania na ten temat rozwinęły się dopiero w XX wieku. Prace na temat ergonomii i psychotechniki po Suzanne Pacaud prowadził między innymi Kennet Frank Hywel Murrell, który w 1966 wydał klasyczny podręcznik do ergonomii: *Ergonomics: man in his working environment*. Kwestie wypadków na kolei były wielokrotnie poruszane, ale prawdopodobnie najlepiej zbadał je Kunie Hashimoto, japoński badacz fizjologii i ergonomii, który studia w tym zakresie prowadził w połowie lat sześćdziesiątych XX w. Z względu na rozwój techniki, ergonomia i badania z nią związane wciąż są prowadzone, również w naszym kraju. Wśród polskich uczonych zajmujących się tą problematyką wymienić można Iwonę Garbarek, która opublikowała między innymi w roku 2009 artykuł: *Ergonomia środków transportu – rzemiosło, nauka, sztuka*.

Podobnie kwestia starzenia się społeczeństwa przyczyniła się do rozwoju badań w tej dziedzinie. Polacy są jednym z najszybciej starzejących się społeczeństw w Europie, być może stąd popularność tego tematu wśród badaczy. W 2015 roku ukazała się *Psychologia starzenia się i starości* autorstwa Stanisławy Steuden, kilka lat wcześniej, w roku 2006, monografia *Starość i starzenie się jako doświadczenie jednostek i zbiorowości ludzkich* pod redakcją Jerzego Kowaleskiego i Piotra Szukalskiego.

Zważywszy na dorobek Zuzanny Bier-Korngold, dziwi, że żaden z jej artykułów nie został przetłumaczony na język polski i że nie jest ona w Polsce znaną postacią. Mimo upływu czasu stale obecna jest w światowej literaturze, powołują się na nią między innymi Richard Hays Williams, Clark Tibbitts i Wilma Donohue w *Process of Aging: Social and Psychological Perspectives* (2008), Robert R. Locke w *The Collapse of the American Management Mystique* (2006), Paul Tournier w *Learn to Grow Old* (2012) czy w literaturze z lat 80. James E. Birren, Maurice Maroi w *Aging: a Challenge To Science and Society*. We Francji wznowiono jej publikacje i wydano monografię z antologią na jej temat: *Suzanne Pacaud (1902–1988) – De la psychotechnique à l’ergonomie. L’analyse du travail en question* pod

²⁵ Wojciech Jastrzębowski (1799–1898) – polski przyrodnik, botanik i zoolog, uchodzący za twórcę pojęcia ergonomia.

redakcją Régis Ouvrier-Bonnaz i Annie Weill-Fassina. W Polsce jej prace nie są znane. Jedynie w roku 1965 w „Studiach Demograficznych”²⁶ wspomniano jej badania na temat roli ludzi starszych w nowoczesnej rodzinie. Tymczasem Suzanne Pacaud wielokrotnie odwiedzała Polskę, głównie ze względu na rodzinę, która tu pozostała, i podkreślała swoje polskie korzenie, a o Krakowie, mieszkając w Paryżu, mówiła, że to najbardziej romantyczne miasto na świecie²⁷. Wydaje się, że warto, aby polska nauka zapoznała się z jej dorobkiem naukowym.

Badania, w ramach których powstał niniejszy artykuł, zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki w ramach grantu *Filozofki na Uniwersytecie Jagiellońskim 1897–1967. Myśl i biografia* o numerze 2012/07/N/HS/00872.

From Zuzanna Bier-Korngold to Suzanne Pacaud, that is about intellectual fortunes of Polish Jewess

Summary

This article presents Zuzanna Bier-Korngold's biography and thought. She was a philosopher and psychologist who emigrated to France in the 1920s and then became Suzanne Pacaud. In the field of philosophy she was dealing with the theory of art and in the field of psychology she conducted research in psychotechnic, ergonomics and ageing. Her biography and scientific life is interesting because of several reasons. First of all, she could not develop her career because of discrimination based on sex and race (she was a Jewess). Fortunately, she decided to move to France, where she achieved a significant success. Her life and works are unknown in Poland and her texts have not been translated into Polish.

Keywords: ergonomics, work, aging, Jews, Polish psychology.

Słowa kluczowe: ergonomia, praca, starzenie się, Żydzi, polska psychologia.

Bibliografia

- Beauvoir S. de (2011), *Starość*, tłum. Z. Styszyńska, Warszawa.
- Garbark I. (2009), *Ergonomia środków transportu – rzemiosło, nauka, sztuka*, „Prace Naukowe Politechniki Warszawskiej. Transport”, z. 71, s. 57–73.
- Korngold S. (1933), *Contribution à l'étude sur la constance des sujets dans les efforts moteurs*, „Travail Humain”, t. I, n° 2, s. 186–190.

²⁶ „Studia Demograficzne” 1965, nr 7, s. 16.

²⁷ Zob. Suzanne Pacaud (1902–1988) – *De la psychotechnique à l'ergonomie – L'analyse du travail en question*, red. Régis Ouvrier-Bonnaz i Annie Weill-Fassina, <http://www.octares.com/telechargements/90-suzanne-pacaud-de-la-psychotechnique-a-lergonomie.html> s. 74 (stan z dnia 28.05.2016).

- Korngold S. (1934a), *Contribution à l'étude de la dextralité*, BINOP, 1, 1–8.
- Korngold S. (1934b), *Rôle de l'intelligence dans le travail professionnel*. CR de la VIIIe Conférence internationale de psychotechnique à Prague, s. 2–3.
- Korngold S., Lahy J.-M. (1931), *Sélection des opératrices de machines comptables*, „L'Année psychologique”, t. XXXII, s. 131–149.
- Korngold S. Lahy J.-M. (1936), *Recherches expérimentales sur les causes psychologiques des accidents du travail*, „Publication de Travail Humain”, Série B, n° 1.
- Le-pa (1936), *Walczymy o numerus clausus dla żydów*, „Samodzielność” nr 21, s. 1.
- Pacaud S. (1948), *Le problème du vieillissement des aptitudes. Premier cycle de recherches*, C.R. des trois journées pour l'étude scientifique du vieillissement de la population. Fasc. III, Paris, s. 60–73.
- Pacaud S. (1975), *Le travailleur vieillissant: quelques réflexions sur ses difficultés mais aussi ses facilités d'adaptation au travail*, [w:] A. Laville, C. Teiger, A. Wisner, *Âge et contraintes de travail*, Paris, s. 115–117.
- Stopka K., Banac A., Dybiec J. (2000), *Dzieje Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków.
- Staudena S. (2016), *Psychologia starzenia się i starości*, Warszawa.
- Kowaleski J., Szukalski P. (red.) (2006), *Starość i starzenie się jako doświadczenie jednostek i zbiorowości ludzkich*, Łódź.
- „Studia Demograficzne” 1965, nr 7.
- Heinrich W. (ed.) (1926), *Travaux du laboratoire de psychologie expérimentale de l'Université de Cracovie*, Paris–Cracovie.
- Zbiory Archiwum Narodowego w Krakowie, Sprawy bezpieczeństwa i porządku publicznego 1922 –w sprawie numerus clausus dla studentów Żydów, sygn. StGKr 54 L.1682/pr/22.
- Zbiory Archiwum Narodowego w Krakowie, Księgi metrykalne za rok 1902, StGKr1187.

Netografia

- Muszczyński L. (2014), „Numerus clausus” protoplastą parytetów, „Myśl.pl”, nr 30 <http://www.mysl24.pl/spoleczenstwo/1823-numerus-clausus-protoplasta-parytetow.html> (stan z dnia 24.05.2015).
- Suzanne Pacaud (1902–1988) – *De la psychotechnique à l'ergonomie – L'analyse du travail en question*, ed. Régis Ouvrier-Bonnaz, Annie Weill-Fassina, <http://www.octares.com/telechargements/90-suzanne-pacaud-de-la-psychotechnique-a-ergonomie.html> (stan z dnia 28.05.2016).

DOROTA GONIGROSZEK

UNIwersytet JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH
FILIA W PIOTRKOWIE TRYBUNALSKIM

Karl Dedecius – tłumacz, ambasador kultury polskiej w Niemczech, humanista osamotniony

Non omnis moriar

Ja staję się w zetknięciu z Ty; stając się Ja, mówię Ty.
Każde prawdziwe życie jest spotkaniem.

Martin Buber

Wstęp

Biografie nieoczywiste – czyli jakie? Każdy pozostawia po sobie jakiś dorobek życia. Materialne przedmioty oraz pamięć o człowieku, zazwyczaj przechowywana w umysłach najbliższych, stanowią dowody istnienia. Biografie codzienne, niespisane, zwyczajne; miliony istnień, miliony historii życia, które rozplývają się w czasie. Tylko nielicznym stawia się pomniki, o niewielu pisze się książki. Kim są ci, którzy swą wyjątkowością zapisują się na długo w zbiorowej pamięci potomnych? Zazwyczaj są to ludzie niepokorni, wychodzący przed tłumy i przeciwko tłumom, którzy próbują głoszonymi poglądami zmienić bieg historii, „udoskonalic” ludzkość. Takim człowiekiem był Karl Dedecius – tłumacz, ambasador kultury polskiej w Niemczech, który praktycznie całe swe życie poświęcił szerzeniu idei pojednania polsko-niemieckiego, prawdziwy humanista, propagator tolerancji i akceptacji wszelkiej inności.

Co powinna zawierać biografia? Na pytanie to próbuje odpowiedzieć Joanna K. Wawrzyniak:

Istotnymi składnikami biografii są nie tylko zdarzenia i doświadczenia, lecz również środowisko, ludzie uwikłani w naszą historię, czas historyczno-społeczny, zjawiska obiektywne (globalne) towarzyszące biegowi danego życia. Żadnego, najmniejszego nawet zdarzenia biograficznego nie sposób rozpatrywać w oderwaniu od społecznego i historycznego wymiaru jednostkowej egzystencji (Wawrzyniak, 2013: 71).

O Karlu Dedeciusie napisano stosunkowo niewiele. Dopiero teraz, po śmierci tłumacza, można się spodziewać wzmożonego zainteresowania jego życiem. W konsekwencji niniejsze opracowanie powstało głównie w oparciu o teksty, szkice i eseje autorstwa samego Dedeciusa oraz jego dość obszerną autobiografię¹. W pierwszej części artykułu przedstawione zostaną fakty z jego życia, a następnie zbiór jego poglądów na różne kwestie – istotę i rolę przekładu, znaczenie języka jako narzędzia jednoczącego, ale też dzielącego narody, problem relacji polsko-niemieckich. Zgodnie z zaleceniami J.K. Wawrzyniak, sylwetka Dedeciusa przedstawiona zostanie na tle szerokiego kontekstu społeczno-kulturowego.

Karl Dedecius – *curriculum vitae*

Karl Dedecius urodził się 20 maja 1921 roku w Łodzi, w spolonizowanej rodzinie niemieckiej. Jak sam wspomina, przyszedł na świat w czasie politycznych zawirowań – Chiny i Niemcy podpisały traktat pokojowy, Rosja Radziecka zawarła z Niemcami potajemny traktat handlowy, który umożliwił rozbudowę przemysłu zbrojeniowego obu państw, natomiast na Śląsku wybuchło polskie powstanie pod przywództwem Wojciecha Korfa (Dedecius 2008).

Rodzina Dedeciusa osiedliła się w okolicach Łodzi (ojciec pochodził z Poźdżenic, matka mieszkała w Zelowie). Łódź była wówczas dla wielu „ziemią obiecaną”, niewielkim, ale szybko rozrastającym się miastem, gdzie dość łatwo można było znaleźć pracę w powstających manufakturach.

Dedecius wspomina swoje dzieciństwo spędzone w Polsce jako czas beztroski i niewinny. Matka, osoba niezwykle pobożna, szukała ukojenia w religii po tajemniczej śmierci brata Karla – Erazma. Pewnego dnia, gdy kobieta wracała do domu, została przywitana przez grupkę dzieci, które po-

¹ Jednym z niewielu źródeł o charakterze biograficznym, w którym na kilku stronach przedstawiono sylwetkę Dedeciusa, jest publikacja *Honorowi Obywatele Miasta Łodzi*, wydana przez Urząd Miasta Łodzi w dwóch wersjach językowych – polskiej i angielskiej. A. Ławaty (2013) we wstępie do *Szkiełko tłumacza i oko poety. Eseje również pokrótce przedstawia biografię Dedeciusa*. Obecnie w przygotowywany jest tom *W kręgu ludzi słowa i kultury polskiej. Wybór listów* (oprac. Andreas Ławaty i Marek Zybura). Pewne informacje można znaleźć również w czasopiśmie, na przykład w „Tygodniku Powszechnym”.

wiedziały jej, że Erazm zjadł zielone jabłko i jutro z pewnością umrze. Tak się też stało. Niezwykłe oddanie wierze i czas spędzany głównie w kościele oddaliły matkę od drugiego syna; jak pisał K. Dedecius – całkowicie oddała się życiu religijnemu i Bogu; prawie z nim nie rozmawiała. Ojciec Dedeciusa był człowiekiem towarzyskim, kulturalnym, często zapraszano go do domów znajomych, gdzie chodził sam. To on głównie dbał o wykształcenie syna – opłacał lekcje muzyki, zauważył także jego zdolności lingwistyczne (*ibidem*).

Życie małego chłopca, zwłaszcza podczas wakacji spędzanych w Pozdżewicach i Zelowie, przepełnione było beztróską. Nikt go wówczas nie kontrolował – mógł robić, co chciał, bawiąc się z wiejskimi dziećmi. Już wówczas ujawniła się jego natura, człowieka wyczulonego na krzywdę innych i okrucieństwo. Gdy chłopcy karygodnie obchodzili się ze schwytanymi zwierzętami, on oddalał się, nie brał w tych „zabawach” udziału, traktując je jako obrzydliwe (*ibidem*).

Dedecius uczęszczał do polskiego gimnazjum humanistycznego, choć w Łodzi Niemcy fabrykanci utworzyli Łódzkie Gimnazjum Niemieckie. Polska szkoła miała tę zaletę, że była wielojęzyczna, poza tym była tańsza (*ibidem*). Po ukończeniu gimnazjum, uczęszczał do liceum imienia S. Żeromskiego, którego budynek mieści się obecnie przy ulicy Roosevelta. Tam w 1939 roku zdał maturę.

Swój pobyt w wielonarodowej Łodzi, a zwłaszcza wzajemne relacje mieszkających tu Polaków, Niemców i Żydów, Dedecius opisuje w kategorii koegzystencji, nieco chyba te stosunki idealizując: „W Łodzi żyło 80 tysięcy Niemców, 100 tysięcy Żydów. Do nadejścia faszystów żyliśmy w zgodzie, rzeczywiście współżyliśmy ze sobą. Ja wyrosłem w polskiej szkole na Europejczyka, a nie na Niemca, czy kogokolwiek innego” (Dedecius, 1996a: 74; por. też Lawaty, 2015, który w obszerny sposób charakteryzuje stosunki polsko-niemieckie)².

Po wybuchu II wojny światowej rodzice Dedeciusa podpisali volkslistę. Ojciec Dedeciusa służył w policji obyczajowej i zachowanie stanowiska wymagało podporządkowania się „nowym władzom”. Nie wszyscy Niemcy popierali ideologię faszystów, wielu jednak postrzegało politykę Hitlera jako pozytywne działania na rzecz poprawy ogólnej sytuacji ekonomicznej Niemiec, a pośrednio ich samych (Dedecius, 2008).

Pierwszą i jedyną miłością życia Dedeciusa była Elvi. Przyszły tłumacz nie ufał dziewczętom z Niemieckiego Gimnazjum. Podejrzewał, iż uległy wpływowi propagatorów z Niemiec. Wiele z nich należało do Deutscher

² W innym fragmencie autobiografii Dedecius zajmuje się problemem antysemityzmu polskiego i niemieckiego, uwypuklając zauważalne różnice między tymi zjawiskami społecznymi. Polski antysemityzm, według autora, miał podłoże ekonomiczne, niemiecki narodowe. Niemniej jednak, jak się okazuje, poszczególne mniejszości nie żyły w Polsce w idealnej symbiozie, jak początkowo sugerował Dedecius (2008).

Volksverband. Jedynie Elvi, z którą niebawem miał się rozstać na kilka lat, budziła jego zaufanie (*ibidem*).

W nowych warunkach stosunki polsko-niemieckie uległy zmianom. To co dotychczas naturalne i piękne, przestało takim być. Wielu młodych ludzi poszukujących miłości, nie potrafiło odnaleźć się w tej nowej rzeczywistości:

[...] w Łodzi dochodziło do prawdziwych tragedii jak z *Romea i Julii* – wielka, szczerą, zabronioną, zatajana miłość między „zwaśnionymi domami”: Żydówkami i niemieckimi oficerami, Polakami i niemieckimi dziewczętami. Młode Żydówki były niezwykle piękne, egzotyczne; młodzi Polacy romantyczni i szarmanccy. Wśród przyjaciółek Elvi – szesnastoletka – był nawet przypadek samobójstwa z miłości, z powodu nierokującego żadnych nadziei związku potomków rodzin pochodzących ze Wschodu i Zachodu (*ibidem*: 111).

Od momentu podpisania volkslisty, Dedecius był traktowany jak Niemiec i jako młody Niemiec musiał zasilć szeregi Wehrmachtu. Elvi obiecała czekać na powrót narzeczonego i słowa dotrzymała.

Po trzymiesięcznym szkoleniu rekrutów, podobnie jak tysiące młodych mężczyzn, Dedecius wysłany został na front wschodni. O swojej walce zbrojnej prawie nie wspomina, podobnie o wojnie w ogóle, porównując ją do swoistej szkoły życia:

Była to kolejna szkoła, do której nie tyle chodziłem, co trafiłem wbrew własnej woli. Nauka w niej odbywała się bez jakichkolwiek dyskusji i przerw na refleksje, bombardowano w nas upiornym materiałem nauczania, wbijano nam go do głowy pancernymi (*ibidem*).

W 1943 roku dostał się do niewoli radzieckiej, pojmany pod Stalingradem. Dopiero w roku 1949 został uwolniony. Pobytu w obozach sowieckich Dedecius nie wspomina w sposób całkowicie negatywny: zawarł wiele znajomości, doskonalił język, poznawał literaturę rosyjską. Co ciekawe, pewną nić przyjaźni nawiązał nawet z strażnikami, dla których pisał listy miłosne, tak cenione, bo „pisał Puszkinem” (Stołecka, 2006). Nawet po zakończeniu wojny nie wypowiadał się o Rosjanach źle – wielu z nich było, podobnie jak on, ofiarami dziejów, decyzji zapadających gdzieś daleko i nie w pełni zrozumiałych dla młodych ludzi. Zafascynowany literaturą rosyjską, przez jej pryzmat postrzegał przedwojenną Rosję i Rosjan.

Po zakończeniu wojny, zjednoczony z Elvi, psychicznie wyczerpany doświadczeniami wojennymi i obozowymi Dedecius poszukiwał ukojenia w życiu rodzinnym. Dużo czytał, w szczególności literaturę polską, rosyjską i niemiecką, co pozwalało mu odzyskać spokój ducha (Lawaty, 2013).

Pierwszym przystankiem na dalszej drodze rodziny Dedeciusa była Niemiecka Republika Demokratyczna. Urząd pracy w Weimarze skierował go do pracy w ministerstwie finansów w Erfurcie. Kolejnym miejscem zatrudnienia, dużo ciekawszym, był Theater-Institut znajdujący się w zamku Belweder. Dyrekcja teatru szukała kogoś, kto byłby w stanie tłumaczyć sztukę rosyjskich dramaturgów (Dedecius, 2008).

Niebawem jednak rodzina Dedeciusa zaczęła odczuwać bezustanną kontrolę polityczno-ideologiczną Rosjan. Momentem przełomowym był dzień, kiedy „Elvi i jej brat Arno przynieśli z rad pedagogicznych »odgórne« zalecenie, że nauczyciele mają wypytywać uczniów o przekonania rodziców” (*ibidem*: 187). Wówczas zdecydowano o ucieczce na stronę zachodnią. Z pozoru trudne przedsięwzięcie przebiegło bezproblemowo.

W Erfurcie wsiedliśmy do pociągu do Berlina – jak wiele innych rodzin, które w święta składają wizyty krewnym. Staraliśmy się, by nikt nie zauważył towarzyszącego nam napięcia. Na dworcu Friedrichstrasse w Berlinie Wschodnim wsiedliśmy do kolejki miejskiej jadącej do Berlina Zachodniego. Bez przeszkód przekroczyliśmy granicę sektorów i dotarliśmy do zachodniej części miasta (*ibidem*).

W nowym miejscu Dedecius mógł polegać na Arnoldzie Beilu, przyjacielu z obozu jenieckiego. Nie od razu sytuacja życiowa rodziny uległa stabilizacji, na początku wręcz pogorszyła się, głównie pod względem materialnym. We wschodnich Niemczech, choć ideologicznie zniewolonych, Dedecius otrzymywał godziwe wynagrodzenie pozwalające na stosunkowo ustabilizowane życie. Na ucieczkę zdecydowano się w czasie, kiedy Elvi spodziewała się drugiego dziecka. Przez pewien czas przybysze musieli przebywać także w obozie przejściowym. Jednak potrzeba wolności była ważniejsza dla rodziny Dedeciusów niż wygodne życie, a „sąsiedztwo Francuzów miało być lepsze niż sąsiedztwo Rosjan” (*ibidem*: 186).

Co ciekawe, autor *Europejczyka z Łodzi* kończy opowieść o swym życiu osobistym, być może chcąc chronić prywatność bliskich, wraz z opisem przybycia do RFN. W kolejnych rozdziałach skupia się na poezji, kontaktach z literatami, kulturze, tolerancji.

Dopiero tu, w Republice Federalnej Niemiec, Dedecius rozpoczął swoją działalność na rzecz krzewienia tolerancji wobec innych kultur. Pisał eseje, udzielał wywiadów, pracował jako wykładowca szkół wyższych, organizował spotkania autorskie, jednak, co ciekawe, jedną z pierwszych podjętych przez niego prac zarobkowych była posada agenta ubezpieczeniowego we frankfurckim towarzystwie ubezpieczeniowym Allianz, z którym związał się na kolejne 25 lat. Już w tym okresie hobbistycznie zajmował się przekładem, a następnie teorią translacji, czego owocem był *Notatnik tłumacza*, w którym autor zawarł własne refleksje dotyczące przekładu.

Tworząc kolejne antologie poezji polskiej, starał się nawiązać kontakt z autorami, głównie w celu omówienia „(nie)przekładalności literatury obcej oraz warunki jej potencjalnego odbioru w domenie kultury docelowej” (Bukowski, 2013: 207). Tłumacz chciał, by to sami poeci dokonywali wyboru utworów, sugerowali, co jest najbardziej reprezentatywne dla ich twórczości i które utwory mają szansę na odpowiednią recepcję wśród czytelników niemieckich. Współpraca z polskimi autorami przebiegała pomyślnie.

O dziwo wyjątkiem był Czesław Miłosz, który nie zgadzał się z Dedeciusem w wielu kwestiach, na przykład w kwestii doboru utworów. Przypisywał nawet swemu interlokutorowi brak sukcesu na niemieckim rynku księgarskim (*ibidem*).

Niewiele osób zdaje sobie sprawę z tego, iż to właśnie Dedecius, przynajmniej pośrednio, przyczynił się wyboru Wisławy Szymborskiej jako kandydatki do Literackiej Nagrody Nobla. Choć oficjalnie uznaje się rolę Andersa Bodegård, jako tłumacza Szymborskiej, którego przekładom noblistka zawdzięcza sukces, to należy pamiętać, iż członkowie Akademii analizowali też utwory Szymborskiej w tłumaczeniu Barańczaka na język angielski oraz w przekładzie Dedeciusa na niemiecki (Bikont, Szczęsna, 2012: 138).

Dedecius nie czuł się ani Polakiem, ani Niemcem, jak sam podkreślał, był Europejczykiem, co dosadnie wyraził w autobiografii *Europejczyk z Łodzi*. Doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że wszystkie konflikty międzynarodowe mają u swych podstaw brak zrozumienia międzykulturowego. Według niego brak otwartości na obce kultury, a także nieuzasadniona nienawiść i pogarda wobec inności były głównymi przyczynami niemieckiej agresji na Polskę i inne narody. Dedecius wiedział także, iż jako Niemiec, a tym bardziej jako były żołnierz Wehrmachtu, musi odzyskać zaufanie Polaków, co nie było łatwe, zwłaszcza w okresie powojennym. Przy różnych okazjach – obronach prac doktorskich, spotkaniach ze studentami, wykładach próbował popularyzować polską kulturę, czytał i interpretował polskich pisarzy i poetów.

Dedecius jest współzałożycielem Niemieckiego Instytutu Kultury Polskiej, a także redaktorem 50-tomowej Biblioteki Polskiej (Polonische Bibliothek), obejmującej dzieła polskich pisarzy tworzących w różnych epokach literackich. Sam tłumaczył utwory, między innymi Mickiewicza, Miłosza, Szymborskiej, Różewicza, Leca, Herberta oraz Wojtyły.

Za zasługi na rzecz promocji polskiej kultury i krzewienie idei tolerancji przyznano mu liczne odznaczenia, w tym Order Orła Białego oraz Krzyż Komandorski Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej.

Od 2003 roku polscy tłumacze literatury niemieckiej oraz niemieccy tłumacze literatury polskiej corocznie odznaczani są nagrodą imienia Karla Dedeciusa.

Dedecius nie tylko tłumaczył, ale także publikował własne utwory, między innymi kilkanaście tomów esejów, w których skupiał się przede wszystkim na problemie „doświadczenia obcej kultury” (Lawaty, 2013: 13). Wydał też antologię poezji rosyjskiej – *Moja Rosja w poezji*.

26 lutego media podały informację o śmierci Karla Dedeciusa. Zmarł w wieku 94 lat we Frankfurcie nad Menem.

Dla Lawaty'ego Karl Dedecius jest „uosobieniem maksymy *polonica leguntur*” („należy czytać po polsku”) (*ibidem*: 5).

Teoria przekładu w ujęciu Karla Dedeciusa

Trudno dokonać oceny wkładu K. Dedeciusa w rozwój teorii przekładu. Nie posiadał on wykształcenia filologicznego, w ogóle nie ukończył żadnych studiów, miał jednak bardzo rozległą wiedzę z zakresu filozofii, literatury polskiej i światowej, historii. O istocie przekładu, niełatwych wyborach tłumacza, różnicach kulturowych utrudniających pracę pisał praktycznie we wszystkich swoich esejach. Kwestie te były też poruszane w bardzo obszernej korespondencji z pisarzami, których dzieła tłumaczył, na przykład z Czesławem Miłoszem czy Tadeuszem Różewiczem. Jednak najszerzej do teorii przekładu odniósł się K. Dedecius w *Notatniku tłumacza*, który ukazał się w polskim wydaniu po raz pierwszy w 1974, a uzupełniona wersja w 1988 roku. Publikację tę należy traktować jako rodzaj poradnika o bardzo osobistym charakterze. Pełen metafor, ciekawych porównań, wzmianek autobiograficznych, przykładów przekładanych wierszy nie jest dziełem *sensu stricto* naukowym (brak przypisów, bibliografii). Przekładoznawstwo, jako „pełnoprawna” dziedzina językoznawstwa, była wówczas w powijakach, choć oczywiście nie brak wcześniejszych, głównie filozoficznych, refleksji dotyczących tłumaczenia, przede wszystkim odnoszących się do problemu relatywizmu kulturowego i językowego i przekładalności (na przykład Wilhelm von Humboldt; por. Bukowski, Heydel, 2009).

Można zaryzykować stwierdzenie, że nie istniał zawód tłumacza – przekładów zazwyczaj dokonywali ci, którzy znali języki obce, najczęściej literaci, przy okazji tworzenia własnych dzieł. Dlatego też w *Notatniku tłumacza* brak odwołań do prac Romana Jakobsona czy Eugene A. Nidy, pojawiają się za to nazwiska znanych filozofów, poetów i pisarzy z różnych epok (Sokrates, Platon, Konfucjusz, Friedrich Nietzsche, Jean-Baptiste Poquelin, Ignacy Krasicki, Franz Kafka, Maria Konopnicka i wiele innych) (Dedecius, 1988).

Jak już wspomniano, *Notatnik tłumacza* traktuje głównie o różnicach kulturowych utrudniających przekład i potrzebie zbliżenia się kultur, co było dla Dedeciusa podstawowym warunkiem tolerancji i pokoju. Twierdzi on, że zjawisko nieprzekładalności nie istnieje: „Język dysponuje tak bogatym zasobem słów, że dałoby się chyba znaleźć odpowiednie określenie dla każdego niuansu – przy dobrej woli językoznawców i akceptacji społeczeństwa” (*ibidem*: 55). Porównuje przekład do „aktu poczęcia”, który wymaga zgodnie z prawami „czynnika żeńskiego” i „czynnika męskiego”. Czynniki żeński to „predyspozycja tłumacza – wraz z jej gotowościami i uwarunkowaniami”, czynnik męski zaś to „przygotowanie filologiczne, określona ilość przyswojonych wiadomości i utrwalonych doświadczeń” (*ibidem*: 30). To dosyć oryginalne stwierdzenie zdaje się być wynikiem znajomości i wpływów filozofii Wschodu.

Omawiając wkład tłumacza w proces przekładu, stwierdza, że translator „wbija klin w dzieło autora”. By nie zapomnieć o swej roli, podporządkowanej twórczości autora, tłumacz musi cały czas mieć na uwadze fakt, że „on sam jest bazą wyjściową swej pracy, autor zaś jej celem (a nie odwrotnie)” (*ibidem*: 67). Problem ingerencji w tekst oryginału oraz zmiany stylistyczne, zarówno te świadome, jak i wymuszone strukturą języka, stanowią temat wielu współczesnych opracowań językoznawczych. Echa wypowiedzi K. Dedeciusa są, na przykład dostrzegalne w artykułach autorstwa Elżbiety Tabakowskiej, która pisze o „zadeptywaniu śladów [przez tłumacza], które w materii oryginalnej odcisnął oryginalny autor” (Tabakowska, 2008: 505).

Notatnik tłumacza zawiera też serię porad dla tłumaczy, ujętych w kilku punktach, zacytowanych poniżej w skróconej wersji. Mają one stale przypominać tłumaczom o ich roli, gwarantować rzetelność wykonywanej pracy i jakość przekładu (Dedecius 1988: 69).

Tłumacz to, co odkryjesz w języku oryginału sam.

- i. Tłumacz to, co oryginalne, a nie to, co naśladowane, podrabiane, przypadkowe.
- ii. Nie zaczynaj tłumaczenia, póki nie zapoznasz się dokładnie z całością oryginału: z jego tematem, formą, zamysłem, jego prehistorią i posthistorią. Nie zaczynaj też, dopóki nie dowiesz się czegoś o autorze.
- iii. Daj pierwszeństwo współczesnym [autorom].
- iv. Pracuj powoli.
- v. Sprawdzaj ustawicznie samego siebie.
- vi. Nie sądź, że twoje przekłady są doskonałe.
- vii. Honorarium jest fałszywym kryterium.
- viii. Nie tłumacz „na zlecenie”, ale zawsze „we własnej sprawie”.
- ix. Zostaw go [autora] na pierwszym planie, sam pozostań z tytułu – ale rozpoznawalny.

Jak wspomniano, wkład Dedeciusa w rozwój teorii translacji nie jest łatwy do oceny. *Notatnik tłumacza* zawiera wiele stwierdzeń, które z perspektywy współczesnych teorii lingwistycznych brzmią jak truizmy. Jak choćby to, że pojedyncze słowo, pozbawione kontekstu, nie może być przedmiotem przekładu. Bardziej istotne dla czytelnika zdają się fragmenty pracy odnoszące się do kompetencji tłumacza, które dziś nazwalibyśmy interkulturowymi.

W *Notatniku*, podobnie jak i we wszystkich swych dziełach, podkreśla on znaczenie języka, który potrafi zarówno ranić, jak i zbliżać ludzi, apeluje o odpowiedzialność za własne słowa. Ludzkość, poszczególne nacje nie mogą żyć w izolacji:

Nie sposób dzisiaj, w epoce podboju przestrzeni kosmicznej, żyć w izolacji przy drzwiach i oknach zamkniętych. Nie sposób, by te drzwi i okna otwierały się tylko w jedną stronę. Nasza ziemia się kręci. To, co dzisiaj ciemne i na dole, jutro będzie jasne i na górze (*ibidem*: 22).

K. Dedecius wyrażał pogląd, być może nieco naiwny, iż znajomość obcych literatur, na przykład polskiej przez czytelników niemieckich, mogła

zapobiec wojnie. W *Notatniku tłumacza*, który miał być wykładnią wiedzy o przekładzie, swoistym poradnikiem, poświęcił wiele uwagi literaturze i poezji słowiańskiej, zwłaszcza polskiej, o której autor pisze z perspektywy, którą moglibyśmy nazwać raczej literaturoznawczą niż językoznawczą, niezadko naznaczoną osobistymi preferencjami tłumacza.

„Bycie z sobą” – rola języka

K. Dedecius podkreślał znaczenie języka w kontaktach interpersonalnych, zarówno osobistych, jak i międzynarodowych. Rozmowa, dialog, użycie języka jest czymś naturalnym, można by rzec – przypisaną rodzajowi ludzkiemu zdolnością, z której należy korzystać. Pogląd ten został dobitnie wyrażony w eseju *O zaletach dialogu*:

Nasze życie na tym świecie – od biblijnych początków Adama i Ewy – nie jest nastawione na samotność. Stworzenie człowieka stanowiło początek, ale nie wypełnienie Bożego konceptu. Wypełnieniem było stworzenie drugiego człowieka różniącego się charakterem. Tak dopiero rozpoczyna się ród ludzki.

Życie jest partnerstwem, zaś partnerstwo zakłada dialog, nie monolog prowadzony obok siebie, ponad sobą lub przeciwko sobie, lecz mówienie z sobą i do siebie.

Nie zapominajmy, że także słowa mogą ranić, zadawać bolesne ciosy, głębokie rany, zmuszać do ucieczki, wypędzać. Słowa niekiedy zabijają (Dedecius 2013: 301).

Ostatnia z przytoczonych wypowiedzi nawiązuje do charakteru trudnych stosunków polsko-niemieckich i wojny, której przyczyn należy poszukiwać w braku porozumienia, dialogu, zrozumienia i tolerancji wobec obcych kultur. Do wybuchu wojny, a wcześniej stopniowo narastającej agresji, miał przyczynić się „język nienawiści”, charakteryzujący mowę Niemców. Według tłumacza język niemiecki pełen jest określeń przywołujących skojarzenia wojenne: „W Niemczech na pierwszoklasistę mówi się *ABC-Schütze* (»strzelec«). Nic dziwnego, jeśli dziecko potem przez całe życie nie może uwolnić się od obrazu rowu strzeleckiego” (*ibidem*: 70). Podobnie wyprawkę szkolną nazywa się ryszunkiem, arsenałem, a egzamin poprawkowy to wolny strzał. Poza tymi określeniami odnoszącymi się do edukacji szkolnej Dedecius wymienia szereg innych wyrażen, wychwyconych przez niego z mowy codziennej, artykułów prasowych, audycji radiowych itp. „Nasze komunikaty kształtują poglądy i postawy” konkluduje autor (*ibidem*: 73). Jak łatwo wywnioskować z treści pozostawionych szkiców i esejów, Dedecius wierzył w niezwykle wpływ języka na poglądy, a w konsekwencji, czyny człowieka. Popierał zatem bardzo mocną wersję koncepcji determinizmu językowego, która zresztą ukształtowała się właśnie na gruncie językoznawstwa niemieckiego (Wilhelm von Humboldt). Co znamienne, stwierdzenie, że słowa mogą zabijać, pojawiło się

później w pracach Georga Lakoffa dotyczących agresji politycznej i przyczyn ekspansyjnej działalności Stanów Zjednoczonych Ameryki i terroryzmu (Lakoff, 2013).

Stosunki polsko-niemieckie w opinii Karla Dedeciusa

Od początków państwowości polskiej stosunki z naszym zachodnim sąsiadem nie były łatwe. Polityka niemiecka nastawiona na ekspansję doprowadziła do wielu wojen, z których prawdopodobnie to II wojna światowa była największym dramatem ludzkości. Nigdy do tej pory nie doświadczyliśmy takiego okrucieństwa, masowej eksterminacji niemalże całych nacji, i zniszczeń. Karl Dedecius urodzony w rodzinie niemieckiej, Niemcem się nie czuł. Polakiem również. O sobie mówił – „Europejczyk z Łodzi” (Dedecius, 2008). Czuł się obywatelem jakiejś większej wspólnoty, dla której nie ważne są granice, osobiste dążenia przywódców politycznych, nacjonalistyczny egocentryzm.

Jako Niemiec z pochodzenia, były żołnierz Wehrmachtu, był przez Polaków traktowany z nieufnością. Z tego, między innymi, powodu przez całe życie starał się udowodnić, iż nie popierał nacjonalistycznych dążeń Niemców. Brzydził się wszelkimi przejawami nietolerancji i szukał sposobów zapobiegania konfliktom. By walczyć z nietolerancją i brakiem zrozumienia innych kultur, należało jednak dotrzeć do przyczyn tych problemów. Jedną nich, według K. Dedeciusa, była powszechna nieznajomość historii. O jednym ze swych szkolnych kolegów, którego świadomość historyczna uchroniła przed życiowymi błędami, pisał:

Najbardziej zaskoczyło mnie, gdy dowiedziałem się, że on, najbardziej niemiecki z nas wszystkich Niemców w klasie, walczył w Powstaniu Warszawskim jako polski oficer po polskiej stronie – bo był właśnie dobry z historii (Dedecius, 1996a: 60).

Kolejnej przyczyny leżącej u podstaw konfliktów międzynarodowych poszukiwał Dedecius w braku dialogu i nieznajomości obcych kultur. Szczególną tendencję Niemiec do ekspansjonizmu i ujawnionej podczas II wojny światowej pogardy wobec innych nacji przypisywał sposobowi pojmowania rzeczywistości przez Niemców, ukształtowanego przez język pełen określeń przywołujących pojęcia wrogości i nienawiści (Dedecius, 2013).

Remedium na wszelkie zło miała stanowić literatura i sztuka. Te uniwersalne środki ekspresji miały uczyć tolerancji, pokazywać to, co nas łączy i to, co nasze kultury dzieli. O tej niezwyklej misji literatury, spajającej narody, czytamy w *O Polsce, Europie, literaturze*:

Synteza nauk o literaturze, historii, poezji, sens wszystkich poetyk i etyk od dwóch tysięcy lat i więcej głosi, że mimo różnicy języków, charakterów i temperamentów, mimo różnych tonacji i tendencji tego, co pisarze mają do powiedzenia, wspólne pozostaje

im wszystkim zawsze i wszędzie szukanie drogi do prawdy, do czystego sumienia, do piękna świata i do szczęścia jednostki i ogółu (Dedecius, 1996b: 37).

W eseju *O zaletach dialogu* Dedecius myśl tę rozwija:

Kto chce działać na rzecz lepszego porozumienia między dwoma tak dalece ciężko doświadczonymi sąsiadami jak Polska i Niemcy, musi pojmować jako jedno poezję i politykę. Poezja poszukuje prawdy i piękna, które są motywacją dla życia, celem polityki jest zaś dobro ogółu i sprawiedliwość, które przynoszą temu społeczeństwu wolność (Dedecius, 2011: 9–10).

Bóg, religia, tolerancja

Dedecius był z pewnością osobą wierzącą, choć wprost nie pisze o swych przekonaniach religijnych. Jego teksty są jednak przepełnione cytatami z Biblii i wzmiankami o Bogu. Być może to głęboka, wręcz obsesyjna, pobożność matki Dedeciusa z jednej strony zaszczepiła w nim wiarę w Boga, z drugiej zaś zraziła swą ortodoksyjnością ograniczoną murami kościoła i mechanicznie wypowiedzianymi modlitwami. W konsekwencji, wiara Dedeciusa nie jest zaślepięcza, całkowicie bezwarunkowa, pozbawiona refleksji. W wielu chrześcijanach i ich postawach Dedecius dostrzega obłudę:

Schizofrenia naszego wieku polega na tym, że ludzie, którzy najgłośniejszą mówią o wolności, tej wolności – na przykład czytania i pisania – nie tolerują u innych; że wierzący, którzy ostentacyjnie noszą złote krzyżyki na szyi, bez skrupułów postępują nie po chrześcijańsku (Dedecius, 1986: 154).

Zacytowany fragment pochodzi z eseju *Nie palcie książek*. Tytuł ten zdaje się nawiązywać do działań inkwizycji i praktyki publicznego palenia ksiąg zakazanych.

Każdy ma prawo do krytycznego spojrzenia na to, co czyta. Nikt natomiast nie ma prawa do palenia książek jemu osobiście nieodpowiadających – palenie książek zawsze kończy się paleniem ludzi (*ibidem*).

Dedecius był propagatorem wszelkiej tolerancji i swobody wyborów, również religijnych. Wiara nie powinna zacieśniać myślenia, lecz otwierać na innych i ich poglądy – „Święty Hieronim [przecież] z pasją rozczytywał się w Piśmie Świętym, a także w poetach pogańskich” (*ibidem*: 153).

Wnioski

Karl Dedecius był prawdziwym humanistą XX i XXI wieku, w pełnym znaczeniu tego słowa. Nastawiony na drugiego człowieka, nie pytał o religię, przekonania, narodowość, a jeśli już, to tylko po to, by poznać swojego

rozmówcę. Całkowicie oddał się idei krzewienia tolerancji i pojednania polsko-niemieckiego. Obcowanie z obcą kulturą, a przede wszystkim literaturą, miało, według niego, integrować narody.

Co istotne, dostrzegał problem nacjonalizmu niemieckiego, który doprowadził do wybuchu wojny. Otwarcie pisał o winie i odpowiedzialności Niemców. Nie wszystkich jednak. Wielu młodych ludzi było takimi samymi ofiarami historii jak on. Być może dlatego też nie miał żalu do Rosjan. W rosyjskich obozach jenieckich obcował ze zwykłymi ludźmi, którzy nie rozumieli polityki uprawianej gdzieś poza nimi.

Dedecius słusznie nazywany ambasadorem kultury polskiej w Niemczech, wielokrotnie pisał o potrzebie budowania mostów. Czy jednak misja ta zakończyła się sukcesem?

Nie można również zapominać o dydaktycznej wartości studiowania biografii, zwłaszcza w kontekście uczenia się przez całe życie (porównaj Dubas, Stelmaszczyk, 2015; Czerniawska, Wypiorczyk-Przygoda, 2015). Fakty z życia Dedeciusa i przekonania, w których dominuje idea tolerancji i wzajemnego porozumienia stanowią cenny materiał badawczy nie tylko dla naukowców, ale także młodych ludzi, którzy mogą skorzystać z między-pokoleniowych doświadczeń jednostki.

17 czerwca 2011 roku Dedecius wygłosił wykład na Europejskim Uniwersytecie Viadrina we Frankfurcie nad Odrą. W dniu tym uroczysto obchodzono dziewięćdziesiąte urodziny jubilata, przyznano również Dedeciusowi tytuł doktora *honoris causa* tamtejszej uczelni. Na zakończenie uroczystości gość honorowy zapragnął przeczytać swój ulubiony wiersz, który każdym swoim wersem uwypukla sens i przesłanie, które Dedecius nadał swemu życiu. Tym utworem pragnę zakończyć niniejszy artykuł, podobnie jak Dedecius zakończył jedno ze swych ostatnich publicznych wystąpień.

Szczęśliwi, którzy wiedzą, że za wszelką
mową jest nie wypowiedziane;
że stamtąd w lubość
przechodzi do nas wielkość!
Bez względu na te mosty
z różnic budowane,
tak, że zawsze, z każdego zachwytu
w tę samą wspólność pogodnie spoglądamy.

(Reiner Maria Rilke do tłumacza Witolda Hulewicza, 1924)

Karl Dedecius – translator, ambassador of Polish culture in Germany, lonesome humanist

Summary

In this article an attempt was made to present the biography of the recently deceased Karl Dedecius – translator, essayist, promoter of Polish-German reconciliation, ambassador of culture and Polish literature in Germany. In the following sections, Dedecius's life story, his views on the essence of Polish-German relations, the role of language as an opinion-making tool, and literature as an integrative role in culture are outlined. For Dedecius, priorities were to learn about foreign cultures, to interact with other people, to spread tolerance.

Biography of Dedecius, a European from Lodz, as mentioned in the article, should be a didactic one.

Keywords: Karl Dedecius, translation, the Second World War, relations between Poland and Germany, tolerance.

Słowa kluczowe: Karl Dedecius, tłumaczenie, druga wojna światowa, relacje polsko-niemieckie, tolerancja.

Bibliografia

- Bikont A., Szczęsna J. (2012), *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, Kraków.
- Bukowski P. (2013), *Niełatwy dialog. O korespondencji Karla Dedeciusa i Czesława Miłosza*, „Przekładaniec”, nr 27, s. 203–216.
- Bukowski P., Heydel M. (2009), *Współczesne teorie przekładu*, Kraków.
- Czerniawska O., Wypiorczyk-Przygoda K. (2015), *Wokół badań biograficznych w andragogice*, Łódź.
- Chojnowski P. (2014) *Miłosz o tłumaczeniu (swojej) poezji w listach do Karla Dedeciusa*, „Pamiętnik Literacki”, nr 4, s. 181–194.
- Dedecius K. (1986), *Nie palcie książek*, [w:] G. Pomian, K. Pomian (red.), *O Kulturze. Wspomnienia i opinie*, Londyn, s. 153–154.
- Dubas E., Stelmaszczyk J. (2015), *Biografia i uczenie się*, t. 4, Biografia i badanie biografii, Łódź.
- Dedecius K. (1988), *Notatnik tłumacza*, Warszawa, s. 22.
- Dedecius K. (1996a), *Partnerstwo i poezja*, „Tygiel Kultury”, nr 6/7, s. 56–63.
- Dedecius K. (1996b), *O Polsce, Europie, literaturze*, Wrocław.
- Dedecius K. (2008), *Europejczyk z Łodzi. Wspomnienia*, Kraków.
- Dedecius K. (2011), *O zaletach dialogu. Zarys*, „Magazyn Kulturalny”, s. 7–10.
- Dedecius K. (2013), *Szkiełko tłumacza i oko poety. Eseje*, Kraków.
- Dubas E. (2014), *Czas, biografia i badania biograficzne – różnorodność kontekstów w andragogicznej perspektywie*, „Edukacja Dorosłych”, nr 2 (71), s. 14–25.
- Humbold W. von (2013), *O myśli i mowie*, Warszawa.
- Lakoff G. (2011), *Nie myśl o słoniu*, Warszawa.
- Lawaty A. (2013), *Karl Dedecius. Przez szkiełko tłumacza – okiem poety*, [wstęp do:] *Szkiełko tłumacza i oko poety. Eseje*, Kraków.
- Lawaty A. (2015), *Intelektualne wizje i rewizje w dziejach stosunków polsko-niemieckich XVIII–XXI wieku*, Kraków.

- Stolecka K. (2006), *Honorowi obywatele miasta Łodzi*, Łódź.
- Tabakowska E. (2008), *Obecność tłumacza w tekście. Spojrzenie językoznawcy*, [w:] M. Cieśla-Korytowska, M. Siwiec, I. Puchalska (red.), *Oblicza Narcyza. Obecność autora w dziele*, Kraków, s. 503–517.
- Wawrzyniak J.K. (2013), *Wskazówki metodyczne: każda biografia jest warta analizowania*, [w:] K. Lasocińska, J.K. Wawrzyniak (red.), *Autobiografia jako twórcze wyzwanie*, Białystok.

PAWEŁ W. MACIĄG

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W KATOWICACH

Artystka i jej biograficzne tajemnice Kilka myśli o uczennicy wybitnego drzeworytnika Stanisława Ostoi-Chrostowskiego

Istnieją zagadnienia w ludzkich biografjach, których zrozumienie nie idzie w parze z intensywnością zajmowania się nimi. Przeciwnie, odkrywanie prawdy rodzi nowe wątpliwości i nowe pytania, a zarazem daje satysfakcję, że wiadome i oczywiste fakty mogą być ciągle jeśli nie odkrywane, to przynajmniej oglądane w innym świetle. Tak też jest w przypadku traumatycznego życiorysu jednej z uczennic profesora Stanisława Ostoi-Chrostowskiego – Marii Hiszpańskiej-Neumann.

Zofia Janina Hiszpańska urodziła się 28 października 1917 roku z ojca Stanisława Feliksa i Zofii Janiny z Krakowów w Warszawie (Janota, 1972). Imiona Zofia Janina odziedziczyła po swojej babce i matce. Zofia nie chciała być jednak kolejną Zosią, więc postanowiła po powrocie z obozu zmienić imię i do dotychczasowych dwóch dodać imię Maria¹. Edukację w rodzinie Hiszpańskich traktowano priorytetowo. Nigdy by sobie nie pozwolono, aby nie wzbudzić w dzieciach nawyku studiowania, szczególnie języków obcych, a taką zdolnością rodzina Hiszpańskich była obdarzona w nadmiarze. Ojciec artystki biegle władał językiem rosyjskim, francuskim i niemieckim. Mała Marysia edukację wraz ze starannym wychowaniem rozpoczęła w domu. Systematyczna, o dobrodusznym wyglądzie i pogodnym

¹ W księgach parafialnych nie wykreślono imienia Zofia Janina, lecz dodano Maria z podpisem ówczesnego księdza proboszcza. W całej pracy autor używa jednak imienia Maria.

usposobieniu dziewczyna z zapalem chłoneła opowieści ojca i matczyne rady. Zdaje się, że ten początkowy etap wychowywania i edukacji w domu wpłynął na osobowość Marii. Po ojcu odziedziczyła zamiłowanie do prac ręcznych, poszanowanie rodziny i społeczności, niezwykle prawość charakteru oraz wierność ideałom, po matce zaś niesamowitą wrażliwość, a także zamiłowanie do refleksyjności². Zaszczepione w rodzinie ideały Maria mogła rozwijać w szkole katolickiej prowadzonej przez siostry zakonne w Rabce Zdroju. Dziwić może fakt, dlaczego rodzice zdecydowali się posłać ją aż do Rabki. Przemawiały za tym dwie racje. Pierwszą była trudna sytuacja materialna zakładu obuwniczego prowadzonego przez dziadka, drugą – jego problemy zdrowotne³. Dostyc żywiołowy temperament dziecka nastroczał problemów jej rówieśnikom, ale to nie jedyna przyczyna, dla której podjęto decyzję o zmianie szkoły.

Dalsze koleje losu sprawiły, że Maria, mając jedenaście lat, a więc około roku 1928, rozpoczęła naukę w ośrodku harcerskim w Cisowym Dworku⁴, w miejscu, gdzie prowadzono dla przebywających tam dzieci nauczanie z zakresu szkoły podstawowej i gimnazjum. Oczywiście przyszła artystka nie tylko zdobywała tutaj wiedzę, ale jak każdy z wychowanków miała doskonalić w sobie prawdomówność, samodzielność, chęć pomocy i opieki nad słabszymi. Niewątpliwie takiego przygotowania do samodzielności będzie potrzebowała za dwanaście lat, kiedy przyjdzie jej się zmierzyć z rzeczywistością obozową. Nie posiadamy żadnych informacji o tym, kto i kiedy zdecydował o takiej zmianie. Niewątpliwie powodem do przeprowadzki z Rabki był epizod ze stopą przyszłej artystki. O całej sprawie dowiadujemy się z relacji Bogny Neumann:

Rodzice postanowili zabrać dziewczynkę z podstawowego powodu, jakim było nieroztropne postępowanie natury higieniczno-sanitarnej w stosunku do skażenia stopy. Noga puchnie, a oni zalewają ją jodyną. Bezzwłocznie rodzice postanowili ją stamtąd zabrać⁵.

² Wywiad z Michałem Neumannem – synem artystki, przeprowadzony przez autora pracy 12 października 2011 roku. Nagranie na nośniku elektronicznym. Archiwum Pawła W. Maciąga.

³ Wywiad z Bogną Neumann, przeprowadzony przez autora pracy 6 listopada 2010 roku, zarejestrowany na nośniku elektronicznym. Archiwum Pawła W. Maciąga.

⁴ „Cisowy Dworek” to nazwa ośrodka harcerskiego w Sromowcach Wyżnych k. Czorsztyna. Ośrodek powstał w latach 20. jako szkoła pracy harcerskiej Olgi Małkowskiej, współtwórczyni polskiego harcerstwa. Ośrodek miał ogromny wpływ na życie codzienne Sromowiec i okolicznych wsi, szerzenie oświaty, czytelnictwa, nauczanie zawodu. Jako szkoła pracy harcerskiej Dworek Cisowy funkcjonował przez 16 lat, do września 1939 roku. W 1965 roku właścicielka ośrodka przekazała go Dzielnicy Śródmieście miasta stołecznego Warszawy na cele wypoczynku dzieci. Ta darowizna dała początek Szkolnemu Ośrodkowi Wypoczynkowemu „Orle Gniazdo”, które funkcjonuje do dziś, z siedzibą w Sromowcach Wyżnych przy ul. Nad Zalew 7. Zob. www.orlegniazdo.czorsztyn.pl/portal/historia, stan z dnia 22.01.2014.

⁵ Zob. przyp. 3.

Kolejny etap kształcenia Marii miał miejsce w Gimnazjum Żeńskim Panien Jadwigi Kowalczykówny⁶ i Jadwigi Jawurkówny⁷, które mieściło się wówczas przy ulicy Wiejskiej 5 w Warszawie⁸. O posłaniu jej do tej szkoły z pewnością zdecydował prestiż, jakim cieszyła się szkoła od pierwszych dni swego istnienia. Sławę tę przyniósł jej wysoki poziom dydaktyczny, a także wybitni nauczyciele, których większość objęła potem katedry na uczelniach wyższych w niepodległej Polsce, albo wysokie stanowiska w centralnych władzach oświatowych. Wystarczy wspomnieć chociażby Helenę Radlińską, Stanisława Kalinowskiego, Eugeniusza Jarę, Zygmunta Wóycickiego, Kazimierza Wóycickiego czy Wandę Haberkantównę. Niewątpliwie państwu Hiszpańskiemu zależało na tym, aby ich dzieci były starannie wykształcone, a najnowocześniejsze metody dydaktyczne to gwarantowały. Wprowadzona heureka (zamiast przekazywania uczniowi w formie wykładu gotowej wiedzy, żądano od niego, aby naprowadzony przez nauczyciela sam dochodził do prawidłowych wniosków i sformułowań) i kurs historii powszechnej w języku polskim miały decydujący wpływ na decyzję, aby właśnie tam ich córka pobierała naukę. O wysokim poziomie kształcenia, o warunkach prawdziwie szkolnych i nietuzinkowym przygotowaniu dydaktycznym i merytorycznym kadry nauczycielskiej dowiadujemy się ze wspomnień byłych uczniów tejże szkoły, opublikowanych w trzydziestą rocznicę od zamknięcia szkoły; niestety wśród licznych świadectw, na próżno szukać wspomnień Hiszpańskiej⁹.

⁶ Jadwiga Kowalczykówna (1874–1944) urodzona w Warszawie. Po ukończeniu prywatnej, polskiej 6-klasowej szkoły Henryki Czarnockiej, wstąpiła do siódmej klasy gimnazjum rządowego, które ukończyła ze złotym medalem. Uczęszczała na wykłady Uniwersytetu Łatającego, gdzie poznała Jadwigę Jawurkównę. Była nauczycielką języka polskiego i matematyki na kompletach prywatnych. Założycielka szkoły. Zginęła 11 sierpnia 1944 roku w Czasie Powstania Warszawskiego.

⁷ Jadwiga Jawurkówna (1880–1944) urodzona w Żyrardowie, ukończyła szkołę średnią Karoliny Strzebińskiej. Uczęszczała na wykłady Uniwersytetu Łatającego. Zginęła podobnie jak Jadwiga Kowalczykówna 11 sierpnia 1944 roku. Jej zwłoki spłonęły wraz z domem przy al. Niepodległości 132 w Warszawie.

⁸ W pierwszych latach XX wieku dwie młode naówczas entuzjastki wychowania młodzieży postanowiły założyć w Warszawie 7-klasową szkołę dla dziewcząt, 29-letnia Jadwiga Kowalczykówna, córka wybitnego astronoma warszawskiego, i 24-letnia Jadwiga Jawurkówna, córka lekarza z Żyrardowa. Szkoła zainaugurowała swoją działalność w 1903 roku. W 1916 roku wraz z powstaniem polskich władz oświatowych, 7-klasowa szkoła została przekształcona na 8-klasowe gimnazjum żeńskie. Pierwszy zastęp maturzystek opuścił mury szkolne w roku 1917. Szkoła działała także podczas okupacji, a ostatnie w dziejach szkoły lekcje odbyły się w czerwcu 1944 roku. Więcej informacji na temat funkcjonowania szkoły, jej roli w wychowaniu młodzieży, składu personalnego grona pedagogicznego oraz wspomnień byłych uczniów znajdziemy w książce *Szkoła na Wiejskiej*, wydanej przez Wydawnictwo Znak w 1974 roku (Kujawska, 1974).

⁹ Wśród autorek wspomnień z lat edukacji w Żeńskim Gimnazjum Panien Jadwig wymienić należy: Hannę Rzepecką-Pohoską, Janinę Rogowską-Doroszewską – rówieśnicę Marii Hiszpańskiej. Dużo miejsca w publikacji poświęcono kadrze profesorskiej, m.in.: Kazimierzowi Wóycickiemu, Konradowi Górskiemu, Helenie Jaśkiewicz, Antoninie Ptaszyckiej (Kujawska, 1974: 159–221).

1 lutego 1931 roku Maria Hiszpańska zmieniła szkołę i przeniosiła się do Prywatnego Gimnazjum Żeńskiego Janiny Popielewskiej i Janiny Roszkowskiej¹⁰. Powód, dla którego młoda Zofia opuściła Gimnazjum Żeńskie Panien Kowalczykówny i Jawurkówny, jest dość frapujący:

W szkole tej miał miejsce pewien epizod. Mysz [tak nazywano Marię Hiszpańską w dzieciństwie – P.W.M.] miała kręcone włosy. Jedna z nauczycielek dziwiła się, że matka pozwala tak małej dziewczynce fryzować włosy. Mysz na zarzuty nauczycielki stanowczo odpowiedziała, że ich nie fryzuje, tylko same się kręcą. Na co nauczycielka zdecydowanie określiła, że jest kłamczuchą. Wzięła dziewczynkę pod kran z takim skutkiem, że włosy jeszcze bardziej się skręciły. Po takim incydencie, kiedy zarzucono dziecku kłamstwo, rodzice Myszkę podjęli decyzję o zabraniu jej w połowie roku szkolnego z tej szkoły. Tę historię Mysz opowiadała nam wielokrotnie. Mysz był dzieckiem krnąbrnym. Hmm... Dzisiaj powiedzielibyśmy kreatywnym¹¹.

Odrzucić należy tezę, że przyczyną zmiany szkoły były wyniki nauczania, bowiem przyszłość pokaże, że była uczennicą bardzo dobrą, chociaż świadectwo z klasy drugiej w Prywatnym Gimnazjum i Liceum Żeńskim Jadwigi Kowalczykówny i Jadwigi Jaworkówny w Warszawie plasuje ją na poziomie dostatecznym¹². Wytlumaczeniem takiej sytuacji będzie permanentna zmiana szkół i środowiska, które nie były bez znaczenia także w percepcji i przyswajaniu wiedzy. Świadczyć o tym mogą też wyniki, uzyskiwane w tej samej szkole rok później¹³. Niewątpliwie program kształcenia gimnazjalistów w Prywatnym Gimnazjum Żeńskim Janiny Popielewskiej i Janiny Roszkowskiej w Warszawie był wszechstronny. W ramach nauczanych przedmiotów, oprócz matematyki, znalazła się fizyka z chemią, historia, geografia, religia, a także języki obce, jak łacina i język francuski oraz propedeutyka filozofii i rysunek¹⁴. Świadectwo pokazuje, że wyniki w nauce przyszłej artystki były wysoce zadowalające; z egzaminów ostatecznych, które przyszło jej zdawać w maju i czerwcu 1935 roku wobec Państwowej Komisji Egzaminacyjnej, uzyskała oceny bardzo dobre, tylko ze śpiewu i muzyki odnajdziemy notę – dobrze¹⁵. Świadectwo dojrzałości z numerem 263 otrzymała 15 czerwca 1935 roku¹⁶. Dość interesujący wydaje się jego

¹⁰ Informacja taka podana jest na świadectwie dojrzałości Zofii Janiny Hiszpańskiej wydanym 15 czerwca 1935 roku. Szkoła, o której mowa, znajdowała się przy ul. Bagatela 15. Obecnie jest to kamienica mieszkalna, a o mieszczącym się tam niegdyś gimnazjum i liceum przypomina tablica pamiątkowa ufundowana przez wychowanki.

¹¹ Zob. przyp. 3.

¹² Arkusz ocen Zofii Hiszpańskiej w katalogu głównym klasy II (rok szkolny 1928/1929) syg. nr 59. Archiwum Państwowe m. st. Warszawy, Ekspozytura w Milanówku.

¹³ Ogólna ocena na arkuszu ocen jest dobra. Arkusz ocen Zofii Hiszpańskiej w katalogu głównym klasy III (rok szkolny 1929/1930) syg. nr 69. Archiwum Państwowe m. st. Warszawy, Ekspozytura w Milanówku.

¹⁴ Świadectwo dojrzałości wydane 15 czerwca 1935 roku. Archiwum rodzinne.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

odpis, który zachował się w Archiwum rodzinnym artystki. Jest w nim następujący zapis:

Kuratorium Okręgu Szkolnego Warszawskiego. Państwowa Komisja Egzaminacyjna. Świadectwo Dojrzałości. Fotografia. M.P. Zofia Janina Hiszpańska urodzona dnia 28 miesiąca października roku 1917 w Warszawie województwa-, wyznania rzymsko-katolickiego po ukończeniu nauki w Prywatnym Gimnazjum Żeńskim J. Popielewskiej i J. Roszkowskiej w Warszawie, do którego była przyjęta do klasy IV 1 lutego 1931 zdała w maju i czerwcu roku 1935 gimnazjalny zwyczajny egzamin dojrzałości typu humanistycznego wobec Państwowej Komisji Egzaminacyjnej, powołanej przez Kuratorium Okręgu Szkolnego Warszawskiego pismem z dnia 1 kwietnia 1935 roku Nr II-5409/35 i otrzymała następujące oceny ostateczne z przedmiotów egzaminacyjnych: z religii – bardzo dobrze, z języka polskiego – bardzo dobrze, z języka łacińskiego – z języka francuskiego – bardzo dobrze, z historii wraz z nauką o Polsce Współczesnej – bardzo dobrze, z fizyki wraz z chemią – bardzo dobrze, z matematyki. Poza tem uzyskała ostatnie oceny roczne w klasach VI–VIII (lub odpowiednie oceny na egzaminie wstępnym do wymienionego gimnazjum) z przedmiotów następujących: z języka łacińskiego – dobrze, ze śpiewu i muzyki – dobrze, z matematyki – dobrze, z ćwiczeń cielesnych – bardzo dobrze, z propedeutyki filozofii – bardzo dobrze, z geografii – bardzo dobrze, z rysunku – bardzo dobrze. Państwowa Komisja Egzaminacyjna uznała Zofię Janinę Hiszpańską, za dojrzałą do studiów wyższych i wydaje jej niniejsze świadectwo. Warszawa, dnia 15 czerwca roku 1935. Przewodniczący Państwowej Komisji Egzaminacyjnej /-/ Dr Janina Popielewska. Członkowie Państwowej Komisji Egzaminacyjnej /-/ Dr M. Mikołajewska, /-/ Dr Irena Luxemburg, /-/ Ks. Kan. J. Jamiołkowski, /cztery podpisy nieczytelne/. M.P. Nr 263¹⁷.

Po zdaniu egzaminu maturalnego rodzice chcieli pokierować wykształceniem córki, wskazując bardziej na medycynę niż studiowanie dziedzin artystycznych, jednak nie chcieli zaprzepaścić pewnych predyspozycji córki, pozostawiając ostatecznie decyzję o dalszym kształceniu jej samej. Maria zdecydowała się na studia w Akademii Sztuk Pięknych, chociaż w przyszłości nieustannie będzie jej towarzyszyło pytanie, czy był to rozsądny wybór. Artystka po latach w jednym z wywiadów wyzna: „nie wiem, czy dobrze zrobiłam wybierając studia na ASP, a nie studiując medycynę”¹⁸. 5 września 1935 roku złożyła pismo do Jego Magnificencji Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie:

Proszę o przyjęcie mnie do Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w charakterze studenta. Przy niniejszym załączam: 1) Metrykę urodzenia z dnia 6 września 1935 roku, numer 59. 2) Świadectwo dojrzałości w oryginale z dnia 15 czerwca 1935 roku, numer 263. 3) Życiorys 4) 5 fotografii 5) 18 prac własnych z zakresu rysunku i malarstwa¹⁹.

¹⁷ Odpis ten został sporządzony przez Mariana Dobrowolskiego, notariusz przy Wydziale Hipotecznym Sądu Grodzkiego powiatu Warszawskiego w dniu 5 września 1935 roku o nr 1348, Archiwum rodzinne.

¹⁸ Informację tę autor pracy otrzymał do Bogny Neumann.

¹⁹ Podanie Hiszpańskiej skierowane do rektora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Tezka personalna nr 308, Archiwum ASP w Warszawie.

30 września 1935 roku Maria została przyjęta na studia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie²⁰. Rektorem uczelni w tym czasie był Tadeusz Pruszkowski, który prowadził zajęcia w pracowni malarskiej, ciesząc się opinią doskonałego pedagoga. O jego metodach kształcenia, jak również jego pracowni i związanej z nią ugrupowaniach artystycznych (Bractwo św. Łukasza, Pryzmat), które odniosły sukcesy w kraju i za granicą, powstało wiele opracowań (Bartoszewicz, 1966; Zanoziński, 1978).

Hiszpańska została przyjęta do pracowni Leona Wyczółkowskiego²¹. Nadto zdobywała wiedzę i kształciła swoje umiejętności pod czujnym okiem profesorów, którzy już wtedy cieszyli się ogromnym autorytetem i poważaniem w artystycznym świecie. Mam tu na myśli Karola Tichego, Mieczysława Kotarbińskiego, Felicjana Kowarskiego, Edmunda Bartłomiejczyka oraz wspomnianych już Leona Wyczółkowskiego i Stanisława Ostoję-Chrostowskiego. Program studiów pierwszego i drugiego roku obejmował między innymi zajęcia z rysunku i malarstwa pod kierunkiem Mieczysława Kotarbińskiego, kompozycji brył i płaszczyzn pod wodzą Jana Kurzątkowskiego, a także z anatomii i historii sztuki, którą wykladał wspomniany wielokrotnie przez Hiszpańską docent Michał Walicki (szerzej: Piwocki, 1965).

Po odbyciu studiów objętych programem I i II roku, obowiązkiem studenta było złożenie podania do Rady Głównej uczelni o przyjęcie na piąty semestr, a obligatoryjne należało wskazać pracownię specjalną, w której zamierzało się kontynuować studia²². Z tego powodu w roku akademickim 1937/38 artystka rozpoczęła specjalizację w zakresie grafiki artystycznej (studium z natury, kompozycja, technika) u profesora Stanisława Ostoję-Chrostowskiego, dlatego nieprawdziwa jest informacja, która widnieje w indeksie, że Zofia Janina Hiszpańska „została przyjęta na V semestr uchwałą Rady Profesorów dnia 5 czerwca 1939 roku nr 608 do pracowni specjalnej Grafiki profesora Stanisława Chrostowskiego²³. Pod okiem Sta-

²⁰ Istnieją pewne rozbieżności przy dokładnej dacie przyjęcia do ASP, a wątpliwości nastrocza sama dokumentacja, która wyszła z ASP. Indeks nr 1035 przypisany Zofii Janinie Hiszpańskiej jasno określa, że została przyjęta 9 września 1935, a zapisana w albumie nr 677, indeks podpisał ówczesny rektor uczelni Tadeusz Pruszkowski, natomiast na podaniu, jakie skierowała kandydatka na studia w ASP w Warszawie widnieją dwie pieczęcie uczelni: jedna określająca wpłynięcie podania z datą 9 września 1935 roku i numerem 1879/5, druga natomiast informuje, że 19 września 1935 roku kandydatka została dopuszczona do egzaminu, a przyjęta została do szkoły 30 września 1935 roku. Za właściwą datę należy więc przyjąć 30 września 1935 roku. Teczka personalna nr 308. Archiwum ASP w Warszawie.

²¹ Taką informację podają dwa dokumenty: Karta indywidualna dla kandydatów do ASP w Warszawie oraz odrębna notatka pracownika ASP na podaniu Zofii Hiszpańskiej skierowanym do rektora ASP z prośbą o przyjęcie na studia.

²² Teczka personalna Zofii Hiszpańskiej Neumann nie zawiera żadnego podania w tej materii.

²³ Taką informację zawiera Indeks Zofii Janiny Hiszpańskiej nr 1035 s. 13, co wydaje się niedorzeczne, biorąc pod uwagę wymagania, jakie stawiała uczelnia studentom po dwóch latach studiów, data przyjęcia winna nosić datę przynajmniej 1937–1938, jako V

nisława Ostoi-Chrostowskiego – kierownika katedry grafiki ASP (objął stanowisko po śmierci Leona Wyczółkowskiego w 1937 roku) wiernego kontynuatora idei Skoczylasa, Hiszpańska doskonaliła umiejętności w zakresie litografii i miedziorytu, a także podejmując specjalizację z zakresu grafiki artystycznej, co było zawsze bardzo dobrze oceniane przez profesora²⁴. Sztuka – jako najskuteczniejsze narzędzie pobudzania wyobraźni – staje się powszechnie integralną funkcją rządzenia. Wszędzie – świadomie czy nieświadomie – organizuje cały aparat mistyczny liturgii państwowej (Ostoja-Chrostowski, 1984: 34). Zdaje się, że Ostoja-Chrostowski pozostał w niej trwały ślad w twórczym życiu przyszłej artystki.

Wiedzę z zakresu przeglądu sztuki przekazywał wówczas studentom profesor Edward Czerwiński, natomiast zajęcia z malarstwa i rysunku odbywały się u profesora Karola Tichego, na którego zajęciach Hiszpańska zdecydowanie czyniła postępy w studium z natury. Świadczyć o tym mogą noty, jakie młoda artystka zdobywała w czasie studiów. Jej rysunek i malarstwo w pierwszym roku studiów zostały ocenione przez profesora tylko na dobry, w latach kolejnych już na bardzo dobry²⁵. Zastanawiające jest, że indeks Hiszpańskiej z ocenami: bardzo dobry i dobry, zawiera dwie oceny dostateczne z perspektywy odręcznej u profesora Feliksa Rolińskiego, a to wskazuje, że artystka w tej dziedzinie będzie musiała kształtować swe manualne umiejętności²⁶.

W czasie studiów w Akademii Sztuk Pięknych Hiszpańska osiągnęła bardzo dobre i dobre wyniki. Wysokie oceny uzyskiwane z poszczególnych przedmiotów znalazły swe odzwierciedlenie w egzaminach wieńczących studia z grafiki artystycznej (bardzo dobry)²⁷, malarstwa (bardzo dobry)²⁸ i rysunku (bardzo dobry)²⁹. Hiszpańska ukończyła studia, uzyskując absolutorium w 1939 roku³⁰. W tym samym roku (według Jerzego Bourskiego) została utworzona przez grono absolwentów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych „Grupa Warszawska”, którą na początku tworzyli, oprócz inicjatorów

semestr, bowiem Hiszpańska studiów nigdy nie przerwała; data 5 czerwca 1939 to byłby koniec VIII semestru; należy to potraktować jako ewidentny błąd pracowników uczelni, który nie jest pierwszym w dokumentacji związanej z Hiszpańską; budzi też pewne wątpliwości decyzja nie Rady Głównej, lecz Rady Profesorów, a to wskazywałoby na dość indywidualną formę przyjęcia lub praktykę stosowaną wówczas na uczelni. Niestety nikt przed autorem pracy w opracowaniach dotyczących Hiszpańskiej-Neumann nie zwrócił uwagi na rozbieżności w datach.

²⁴ Indeks Zofii Janiny Hiszpańskiej, s. 16.

²⁵ Indeks Zofii Janiny Hiszpańskiej, s. 4 oraz s. 8.

²⁶ Wpis do indeksu z datą 2 czerwca 1936 roku, s. 4 oraz 7 czerwca 1937 roku, s. 8.

²⁷ Świadcstwo nr 116,teczka personalna nr 308, Archiwum ASP w Warszawie.

²⁸ Świadcstwo nr 392,teczka personalna nr 308, Archiwum ASP w Warszawie.

²⁹ Świadcstwo nr 116,teczka personalna nr 308, Archiwum ASP w Warszawie.

³⁰ Zaświadczenie z dnia 21 listopada 1946 roku, które podpisuje S. Ostoja-Chrostowski, stwierdzając, że Hiszpańska w roku akademickim 1938/39 otrzymała absolutorium w ASP. Teczka personalna nr 308 w Archiwum ASP w Warszawie.

Leonarda Pękalskiego, Jerzego Baurkiego, Krystyny Cękalskiej-Baurskiej, Mieczysława Majewskiego i Henryka Musiałowicza, także inni artyści: Jerzy Chojnacki, Edward Piwowarski i oczywiście Maria Hiszpańska (Zakrzewska, 1992: 18–19).

Wątpliwości budzi informacja, że artystka podjęła studia z zakresu historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim w 1946 roku. Informacja ta była wielokrotnie przywoływana przez Jana Białostockiego (Białostocki, 1963: 6). Nie ma żadnych podstaw, aby twierdzić, że Hiszpańska uczęszczała na zajęcia w roku akademickim 1946/47 na Uniwersytecie Warszawskim, także w charakterze słuchacza. Archiwum owej uczelni w swoich zasobach nie zawiera żadnych informacji na ten temat³¹, co wskazuje, że nie wypełniała żadnej karty słuchacza bądź studenta i nie skierowała żadnego życiorysu do władz Uniwersytetu Warszawskiego, co uczyniła na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Pisała wówczas:

Na jesieni 1935 roku zostałam na podstawie zdanego egzaminu przyjęta do Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, do pracowni malarskiej prof. Tichego. Studiowałam w pracowniach malarskich prof. Tichego i Kotarbińskiego. W czasie działań wojennych w Warszawie (wrzesień 1939) straciłam ojca, który został zabity przez bombę. Podczas okupacji niemieckiej nie przerwałam pracy artystycznej. Dnia 19 czerwca 1941 roku zostałam aresztowana przez gestapo. Przebywałam w więzieniu w Radomiu i Pińczowie, dn. 10 kwietnia 1942 roku wywieziono mnie do obozu koncentracyjnego w Ravensbrück, następnie do KZ w Neubrandenburgu, gdzie przebywałam do zakończenia wojny. W więzieniu i obozie, mimo wiadomych warunków, nie przerwałam pracy rysunkowej i zebrałam około 450 szkiców z życia obozowego. Szkice te w roku 1944 wpadły w ręce gestapowców i zostały przez nich spalone. Powróciłam do Warszawy w sierpniu 1945 roku. Dom i wszystkie rzeczy spalili nam Niemcy w 1944 roku. Nie mam żadnych świadectw, ani dokumentów, za wyjątkiem tymczasowego dowodu tożsamości Nr 9245/45, wydanego przez Starostwo Grodzkie dnia 18 października 1945 rok, oraz legitymacji członkowskiej Związku Polskich Artystów Plastyków. Prawdziwość mych zeznań mogą w razie potrzeby potwierdzić świadkowie³².

Wydaje się więc zasadne skorygować błędne fakty jej biografii, bowiem sama artystka nigdy się do tego nie odwoływała³³.

Wojenna trauma

Życie jest księgą, która zawiera rozdziały o różnym kolorycie, te zaś w mniejszym lub większym stopniu zostawiają swe piętno na zawsze. Niewątpliwie osobliwym rozdziałem w życiu artystki, zasługującym na szczegól-

³¹ Pismo skierowane do autora pracy z Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego z dnia 8 listopada 2011 roku, podpisane przez Renatę Grzegórką.

³² Życiorys napisany przez Hiszpańską i dołączony do Karty indywidualnej dla słuchaczy ASP w Warszawie na rok akademicki 1946/47. Teczka personalna nr 308, Archiwum ASP w Warszawie.

³³ Zob. przyp. 3.

ne omówienie, jest okrucieństwo wojny, które rozpoczęło się w momencie aresztowania w 1941 roku. Hiszpańska trafiła najpierw do więzienia w Pińczowie, a później do Radomia³⁴. Następnie w kwietniu 1942 roku³⁵ znalazła się w Frauenkonzentrationslager Ravensbrück, drugim koncentracyjnym obozie hitlerowskim dla kobiet, założonym po tym, jak zamek w Lichtenburgu okazał się za mały, by pomieścić wszystkich więźniów³⁶. Pierwsze Polki przywieziono do Ravensbrück pod koniec września 1939 roku. Maria Hiszpańska miała to szczęście, że udało się jej ominąć część upokorzeń, przybywając do obozu transportem z Radomia niespełna dwa lata później. Od samego początku dla dwudziestopięcioletniej, bardzo szczupłej i wrażliwej kobiety rzeczywistość obozowa stała się bagażem, który trudno było unieść, ale była w niej jakaś siła, która pozwalała wbrew wszystkiemu iść dalej przez ogień obozowego życia³⁷. Początki pobytu w obozie to poznawanie miejsca, mentalności funkcyjnych i współwięźniarek, a przede wszystkim własnej psychicznej odporności na nieludzkie traktowanie w jeszcze bardziej nieludzkich warunkach. Z relacji Alicji Gawlikowskiej wynika, że Maria pobyt w obozie znosiła boleśnie³⁸. Odbijało się to na jej zdrowiu. Niedostateczne odżywianie i ból natury psychicznej sprawiały, że artystka posiadała wagę typową dla dwunastoletniego dziecka. Nie bez znaczenia dla pogorszenia się stanu zdrowia był także ubiór Myszki. Jako więźniarka była zobowiązana do noszenia obozowej odzieży, przynajmniej na początku swojego pobytu w Ravensbrück, bowiem już w roku 1943 pojawiły się problemy z tak zwanymi pasiakami. Obóz nie był przygotowany na tak dużą liczbę mieszkanek, dlatego też okazało się koniecznym zastąpienie obowiązującego ubrania obozowego cywilnym, oczywiście odpowiednio oznaczonym³⁹. Okrycie, które każdego dnia zakładała Maria w okresie zimowym, to suknia bez

³⁴ Informację taką autor pracy uzyskał od Bogny Neumann. Nie jest jednak pewne, kiedy trafiła do Radomia. Sebastian Piątkowski w dosyć obszernej pozycji, dokumentującej więzienie niemieckie w latach 1939–1945 w Radomiu, opisując codzienną egzystencję więźniów, pochodzenie narodowościowe i wyznaniowe, a także ich losy, nie wymienia Marii Hiszpańskiej (Piątkowski, 2009).

³⁵ Janina Jaworska podaje, że Marię Hiszpańską do obozu przywieziono po pobycie w więzieniu radomskim i pińczowskim w dniu 10 kwietnia 1942 roku (Jaworska, 1976: 152). Należy przyjąć tę datę za prawdopodobną, a nawet właściwą, bowiem wiadomo, że z więzienia radomskiego 9 kwietnia 1942 roku odszedł pierwszy transport, w którym deportowano wyłącznie kobiety i skierowano do Ravensbrück. Transport ten objął łącznie 265 więźniarek (Piątkowski, 2009: 146).

³⁶ Frauenkonzentrationslager Ravensbrück został założony w 1939 roku w Meklemburgii, 85 kilometrów na północny zachód od Berlina; około 45 km od męskiego obozu koncentracyjnego Sachsenhausen.

³⁷ Wywiad z Alicją Gawlikowską, przeprowadzony przez autora pracy 12 listopada 2010 roku. Archiwum Pawła W. Maciąga.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ A. Gawlikowska wskazuje, że kobietom, które przyjechały transportem we własnych ubraniach naszywano na zewnętrznej stronie ubioru zakrywającego plecy znak krzyża w różnych kolorach (*ibidem*).

jakiegokolwiek podszewki czy materiału, który dawałby ciepło; pończochy i drewniaki; głowę owiazywała bawełnianą chustką. Nieco odmienne odzienie obowiązywało latem: suknia z krótkimi rękawkami i chustka na głowę. Zdarzało się, że z powodu braku odzieży zimowej Maria, jak również jej towarzyszkę, zmuszone były nosić letnie ubranie zimą. Ciężką próbą wytrzymałości fizycznej były wówczas poranne i wieczorne, długotrwałe apele, które dla wielu kobiet kończyły się trudnym do wyleczenia przeziębieniem, które w konsekwencji prowadziło do rozwoju gruźlicy. To jednak nie jedyne uciążliwości obozowego życia. Maria niejednokrotnie doświadczyła odmrożeń, gdyż wysyłana była do prac związanych z uprząaniem śniegu przy trzydziestostopniowym mrozie. W tej sytuacji nawet myśl o powrocie do baraku, aby na chwilę zaczerpnąć ciepłego powietrza, nie napawała nadzieją, bowiem nie były one ogrzewane. Żałosne były warunki, w których przyszło żyć kobiecie o wyjątkowej wrażliwości. Baraków nie reperowano, dachy były poniszczone, więc śnieg i deszcz przeciekały wprost na prycze; nie mówiąc, że każdy z nich był przepelniony. W tej sytuacji zaczęło mnożyć się robactwo i w konsekwencji epidemia tyfusu brzuszego i plamistego. Te i inne tragiczne aspekty życia obozowego będą miały w niedalekiej przyszłości swoje reperkusje dla zdrowia Marii. Wanda Półtawska⁴⁰, która nie była bezpośrednio związana z Myszką⁴¹, a też przebywała w Ravensbrück, zapamiętała tamto miejsce jako wylęgarnię wszelkich chorób. Celę, w której mieszkała Maria, utrzymywano w nietypowej czystości, nie udało się jej natomiast ustrzec przed zawszeniem. Można sobie wyobrazić, jak bardzo dotkliwie cierpiały wrażliwe kobiety z powodu warunków panujących w obozie. Wszy, pchły i świerzby miały tu idealne środowisko do rozmnażania. Na swędzącym obolałym ciele tworzyły się w krótkim czasie duże ropiejące guzy. Nie był to zwykły świerzb, ale „koński”, różnił się od zwykłego ropnym odczynem i dużymi, bolesnymi guzami (Półtawska, 2009: 20). W celu zwalczania go polewano więźniarki cuchnącymi płynami: „pamiętam Myszkę wychudzoną, ślaniającą się przy ścianie, z głową schowaną w chude ramiona [...] nie patrzyła wprost, patrzyła na ziemię, tak jakby się bała ludzkiego wzroku”⁴².

⁴⁰ W. Półtawska urodziła się 2 XI 1921 roku w Lublinie. Była więźniarką obozu koncentracyjnego w Ravensbrück, gdzie poddawano ją eksperymentom medycznym. Jest obecnie doktorem medycyny, zdobyła specjalizację w dziedzinie psychiatrii. Jej różnorodną działalność, zarówno zawodową jak i społeczną, określa światopogląd chrześcijański, pełen miłości, akceptacji i szacunku dla drugiego człowieka. Od 1955 roku prowadziła wykłady z medycyny pastoralnej na Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie. Od 1967 roku kierowała Instytutem Teologii Rodziny przy tej Akademii. W latach 1981–1984 wykładała w Instytucie Jana Pawła II przy Uniwersytecie Laterańskim w Rzymie. W 1983 roku została członkiem Papieskiej Rady do spraw Rodziny i członkiem Papieskiej Akademii „Pro Vita”. Autorka wielu publikacji z zakresu tematyki obozowej. W Ravensbrück była tylko numerem 7709.

⁴¹ Taki pseudonim towarzyszył artystce i także formą figuratywną tego gryzonia sygnowała swe prace.

⁴² Wywiad z A. Gawlikowską – przewodniczącą Klubu Ravensbryczanek w Warszawie przeprowadzony przez autora pracy 12 listopada 2010 roku.

Jeśli Marię w dzieciństwie i latach pobierania nauki w Liceum Pańien Popielewskiej i Roszkowskiej charakteryzowała żywiołowość, energiczność, pęd ku życiu, to rzeczywistość obozowa zmieniła jej charakter diametralnie. Stała się „bez życia”, bez witalności, oschła, a nawet wręcz obojętna na świat, który ją otaczał. Baczna i naoczna obserwatorka Alicja Gawlikowska, ta, która kilka miesięcy spędziła z Myszką na sali produkcyjnej przy szyciu obuwia, oceniała Marię jako osobę, która żyła we własnym świecie, czasami jakby było jej obojętne, czy warto żyć dalej: „kiedy poznałam Myszkę, myślałam, że jest niemową; chodziła zamyślona, milcząca, unikała jakichkolwiek rozmów [...] pamiętam, że ciągle coś rysowała i pisała”⁴³.

Głód doprowadzał do rzeczy strasznych (Półtawska, 2009: 104). Jednak Hiszpańskiej zdecydowanie daleki był poetycki opis A. Gawlikowskiej, która pisała:

Nawet w największym upodleniu głód nie doprowadził Marii, by utracić swą niewinność i żyć kosztem innych, wręcz przeciwnie. Wątlność ciała i wyczerpanie sprawiało, że jedna ze współwięźniarek charakteryzowała ją w ten sposób: Miała swój świat, wątła, wychudzona, była nawet niezdatna do tego, by ratować własne rysunki wypadające spod sukmany⁴⁴.

Relacja ta jest wymownym świadectwem warunków życia Marii Hiszpańskiej, która musiała odnajdywać się w nowym, jakże odmiennym świecie. Nie dziwi fakt, że Maria tak reagowała. Została jej zabrane wszystko, do czego była przyzwyczajona. Ze spokojem starała się znieść ten stan życia-nieżycia w celi obozowej. Bez wątpienia był to stan, o którym pisała Leokadia Kwiecińska, obserwująca młode dziewczyny, wyrwane z domów rodzinnych, a znoszące swoją dolę i niedolę z godnym podziwu spokojem i cierpliwością (Klimek, 1972: 178). Żadna z nich nie mogła mieć jakiegokolwiek ulgi. Jeśli któraś nie była w stanie pracować przy maszynie, odsyłano ją do dźwigania ciężarów, rozładowywania wagonów i samochodów zwożących materiały. Wiele kobiet z wysiłku krwawiło całymi tygodniami, a po niedługim czasie stan permanentnego przepracowania powodował, że nie można było czasami rozpoznać rysów ich twarzy. Doświadczenie takie nie obce było młodej, wychudzonej Marii. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że chwilami miała objawy charakterystyczne dla osób, które psychologia określa schizotypikami.

W Ravensbrück Maria Hiszpańska spędzi II etap i część następnego spośród czterech w dziejach obozu⁴⁵.

⁴³ Wywiad z A. Gawlikowską przeprowadzony przez autora pracy 15 stycznia 2012 roku. Zapis na nośniku cyfrowym, Archiwum Pawła W. Maciaga.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ W dziejach Ravensbrück trzeba bowiem wyróżnić cztery etapy, w których życie układało się według specyficznych dla każdego z nich warunków. Etap I – do wybuchu wojny, obóz jest miejscem dla Niemek wrogo usposobionych do hitlerizmu i dla Żydówek niemieckich.

Obozowa rzeczywistość to nie tylko trud i cierpienie. Podkreślić także trzeba, że nie brakowało nawet w takim miejscu ducha artystycznego i towarzyskiego. Być może dzięki temu więźniarki nie traciły nadziei na przyszłość, a najgłębsze pragnienia wyrażane w słowie, rzeźbie czy rysunku pozwalały żyć i czekać nie bez nadziei, jak pisze Maria Kociubska⁴⁶:

Czekam na list, na tę kartkę małą
 Na której droga ręka skreśliła niemało
 W obcej, wrogiej nam mowie jakieś dziwne zdania
 Ostrożne odpowiedzi, nieśmiałe pytania,
 Słowa, co tak bardzo chciały pocieszyć
 Ukoić ból tęsknoty i koszmarnych przeżyć
 Mija dzień po dniu beznadziejnie szary
 I sobotnie popołudnie bez zmiany –
 Czekam na list, na tę kartkę małą... (Kociubska, 1961: 151)

W obozie organizowano wiele spotkań wewnątrz danego bloku lub dla więźniarek różnych narodowości. Spotkania z kulturą mogły oczywiście odbywać się tylko w dni wolne od zajęć i nie dlatego, że było to dozwolone, ale wówczas dozorczyńce z mniejszą intensywnością kontrolowały obóz. Kulturalne spotkania to przede wszystkim teatr, deklamacja poezji, pogadanki z literatury, historii i historii sztuki, a także taniec. W roku 1942 wystawiono w obozie szopkę, powtarzaną w następnych latach, do której jedna z artystek – Maja Berezowska zaprojektowała wzruszające kukielki między innymi Matkę Polkę, Starego Wiarusa, Haftlinga (Jaworska 1976: 150). Na szczególną uwagę zasługuje kształtowanie świadomości polskiej w życiu więźniarek poprzez literaturę polską, której znakomitym propagatorem była Julia Szartowska (Kiedrzyńska 1965: 276).

Teksty *Pana Tadeusza*, *Nocy listopadowej* czy też *Dziadów* były niewątpliwie wsparciem dla gasnącego ducha Polek, a dla przyszłej artystki okazały się wprost bezcenne⁴⁷. W późniejszej twórczości artystycznej Myszki znajdziemy odniesienia do tych lektur. O doniosłej roli „nielegalnego nauczania” w obozie wspomina jedna z współwięźniarek Marii Hiszpańskiej – Zofia Bastgen:

Początkowe traktowanie nauki jak sposobu ucieczki od rzeczywistości i ratunku przed depresją w obliczu zawisłej nad wszystkimi śmierci przekształciło się stopniowo

Etap II – od września 1939 roku do sierpnia 1944 roku, do obozu przywożone są kobiety innych narodowości. Etap III – od sierpnia 1944 roku, kiedy rozpoczyna się masowy napływ więźniarek z innych obozów i więzień oraz kobiet z powstańczej Warszawy, do ewakuacji, czyli do kwietnia 1945 roku. Etap IV – ewakuacja i likwidacja obozu.

⁴⁶ M. Kociubska – aresztowana w Warszawie 30 lipca 1941 roku. Wysłana z Pawiaka do Ravensbrück 23 września 1941 roku. Jesienią 1943 roku wywieziona do Majdanka, następnie do Auschwitz, gdzie przechodziła ciężko tyfus. Po powrocie do Ravensbrück w zimie 1944 roku zmarła z wycieńczenia.

⁴⁷ Informacje o tym, jak bardzo M. Hiszpańska lubiła słuchać tych lektur, autor zawdzięcza A. Gawlikowskiej, która osobiście znała Marię. Kobiety wielokrotnie wymieniały między sobą cenne uwagi, związane z polskimi pisarzami.

w rzetelne poznawanie wartości nauki jako takiej i wpłynęło na niezmierną gorliwość w jej nabywaniu. Były wśród młodych zwłaszcza takie, które uważały lekcje za jedyną dostępną rozrywkę i stąd za szczególną przyjemność; inne zaspakajały swój głód wiedzy z całą powagą dojrziałych umysłów, choćby nawet materiał nauczania był ubogi i szczupły (Kiedrzyńska, 1965: 271).

Literatura polska, ta deklamowana z pamięci i ta spisana na skrawkach papieru i przekazywana od więźniarki do więźniarki była pocieszeniem. Nieco informacji o tym dostarczają nieocenione notatki Gawlikowskiej. Maria Hiszpańska z wielkim zainteresowaniem i z ogromną chęcią słuchała streszczenia lektur, które podawała Julia Szartowska, obdarzona fenomenalną pamięcią. Trudno sobie wyobrazić zorganizowane wykłady z literatury w rzeczywistości obozowej, tym bardziej, że więźniarki były pochłonięte pracą. Jednak w wolnych chwilach, wbrew wszelkim rygorom i zakazom, udawało się poprowadzić lekcje. Najczęściej był to czas między posiłkami, podczas apeli, czy także wieczorem po pracy. Warto podkreślić, że nielegalne nauczanie w obozie stanowiło osobiłą i dość znaczącą kartę w dziejach ruchu oporu, ponieważ było ono jednym z najważniejszych bastionów walki przede wszystkim z wewnętrznym zatraceniem się i sponiewieraniem godności ludzkiej. Więźniarki odrywały się od jałowizny i beznadziejności życia, konstruując świat intelektualnych doznań, a przede wszystkim miały możliwość obcowania z polskim językiem, który z przyczyn ewidentnych zepchnięto w sferę niebytu⁴⁸. Więźniarki szukały wyrazu dla swojej niedoli, dla swojego znużenia, niepokoju, rozpacz, czy bezpodstawnej, jak zdawać się mogło, nadziei. Znajdowały go w tej najbardziej skondensowanej, komunikatywnej formie, jaką jest mowa wiązana, łatwa do zapisania, zapamiętania i przenoszenia. Niekiedy – co należy zaznaczyć – w tym celu świadomie pisano, by wzmocnić odporność, podtrzymać nadzieję i budzić wiarę w zwycięską przyszłość (Kiedrzyńska, Pannenkowa, Sulińska, 1961: 5).

Oprócz pogadank, recytacji poezji i całych passusów z dziedziny literatury powstawała (*sic!*) także sztuka materialna. Owszem, są przekonujące przesłanki, że mogłoby być inaczej, a to z racji wiadomych, jak przez brak materiałów i zrozumiałe skupienie się ludzi na zachowaniu życia i walki o nie za wszelką cenę. Wydaje się także, że wojna to czas, kiedy człowiek powinien zająć się jedynie uporczywą walką o przeżycie, a swoje

⁴⁸ Smutne dzieje Polaków w obozach opisywano wielokrotnie, jednak nie zwrócono uwagi na zjawisko relacji języka obozowego do innych języków narodowych. Język może najlepiej utrwać rozmaite przejawy tragedii, polegającej nie tylko na fizycznym wyniszczaniu setek tysięcy ludzi z całego świata spędzonych za druty, ale także na gnębieniu ich moralnym, na ciągłym upokarzaniu, poniżaniu i deptaniu godności ludzkiej. Ludzie byli nie tylko bici kijami, pięściami, kopani i poszturchiwani przez lada sposobność, ale też maltretowano ich niemieckim słowem, krzykiem, wrzaskami komend, najwymyślniejszymi obelgami, drwinami, zjadliwą ironią. O studium germanistyki w obozach koncentracyjnych pisze Władysław Kuraszkiewicz w książce *Język polski w obozie koncentracyjnym* (Kuraszkiewicz, 1947).

dążenia i pasje przenieść w stan hibernacji, „a ktoś mógłby wyrazić pogląd, że tam, gdzie stoi krematorium, nie czas i miejsce na działalność kulturalną i artystyczną” (Kiedrzyńska, 1965: 290). W obozie jednak, gdzie nie brakowało polskich utalentowanych artystek, było zdecydowanie inaczej. Nawet okrucieństwa wojny nie były w stanie zniszczyć estetycznych potrzeb człowieka i ogromnego pragnienia piękna sztuki. Pragnienie to jest jedną z cech determinujących nas jako rozumne istoty ludzkie. Warto podkreślenia jest więc to, że w czasie, kiedy odwrócono porządek zasad kierujących ludzką egzystencją, kiedy zaprzeczono wszystkim przyjętym normom, systemom moralnym, etycznym i społecznym, kiedy wprowadzono ograniczenia, kary i restrykcje, wojna nie zabiła sztuki. Nie zabiła też polskiego ducha. Nikt nie mógł udręczonym kobietom dorównać w pomysłowości, guście i smaku w wykonywaniu artystycznych przedmiotów z najróżniejszych materiałów, ze strzępów jedwabiu, skrawków skóry, z szyszek sosnowych, słomy itp. Maria Hiszpańska także czuła potrzebę tworzenia, była poniekąd powołana do tego, by szkicem udokumentować to, co było codzienną gehenną. Oczywiście nie była w tym odosobniona. „Hiszpańska i Pietkiewicz postawiły sobie wyraźne zadanie: utrwalić rzeczywistość obozową w całej jej prawdzie i zgromadzić w ten sposób materiał dokumentarny” (Biedrzyńska, 1965: 290). Trzecią artystką w bloku była Maja Berezowska (Wińska, 2006: 144; Gawlikowska, 2010: 42). Owa przyjaźń i wspólne zainteresowania dwóch artystek z tamtego czasu dzisiaj są dowodem, że nawet w warunkach obozowych człowiekowi nie można odebrać pasji tworzenia. Maria wykonywała szkice z natury. Były to przede wszystkim portrety i sceny przedstawiające obozowe życie. Artystka była ogarnięta pasją tworzenia, nie przeszkadzało jej nawet permanentne przemęczenie, wręcz przeciwnie, przynaglało ją do tego, by uwiecznić czas na papierze, by obrazy z umysłu przenieść na papier, zanim przyjdzie kolejny dzień i kolejne doświadczenie.

Zmiana miejsca

Obóz koncentracyjny w Ravensbrück od połowy 1943 roku stał się dostawcą niewolniczej siły roboczej dla hitlerowskich fabryk przemysłu zbrojeniowego. Do tej ciężkiej pracy władze SS wybierały w czasie apeli roboczych więźniarki niemające stałego przydziału zatrudnienia w lagrze, bądź karnie z kolumn pracy czy bloków mieszkalnych podejrzanych o uczestnictwo w więźniarskim ruchu oporu. Do Neubrandenburga odjeżdżało się z Ravensbrück karnie, chociaż nie zawsze. Nie ma żadnego świadectwa mówiącego o tym, że Mysz odznaczała się brakiem subordynacji; to co może wskazywać, że działała na niekorzyść Rzeszy, to jej rysunki, dokumentujące dużo – według przełożonych – za dużo z rzeczywistości obozowej. Wywóz do Neubrandenburga miał jeden cel – wyniszczyć poprzez

pracę i trudne warunki pracy, a także zastąpić niemieckich pracowników potrzebnych na froncie⁴⁹. Wyjątkowo przerażający, a przede wszystkim upokarzający dla więźniarek wydaje się opis wyprawy z Ravensbrück do Neubrandenburga. Więźniarki poddane były rewizji, wszystkie rzeczy kazano złożyć przed sobą na placu i na ich oczach dokonywano przeglądu tobołków. Esesmani i aufseherki⁵⁰ wykazywali się dokładnością w rewizji, pozbawiając więźniarek tego, co dla nich najdroższe – listów, fotografii, rysunków, a także noży czy pilników. Prawdopodobnie wtedy Maria Hiszpańska ze świadomością, że może nastąpić kolejna rewizja i surowe restrykcje, chcąc zabrać ze sobą szkice, schowała je pod suknią. Niestety, utraciła wszystko i została wówczas pobita⁵¹. W Neubrandenburgu czekały zakłady mechaniczne produkujące części do samolotów i materiały zbrojeniowe. Przystępowanie do pracy dla niemieckiego przemysłu zbrojeniowego było dla Polek ciężkim doświadczeniem. Sama myśl, że kolejnego dnia trzeba będzie pójść do pracy, budziła zniechęcenie i rozpacz, a w wielu przypadkach powodowała psychiczne załamanie. Trudna do zniesienia była też świadomość, że już nigdy nie będą mogły one spojrzeć w oczy tym, z którymi pracowały w konspiracji przed aresztowaniem, tym, którzy walczą, tym lotnikom, że odwrócić się od nich cienie poległych:

Myszka Hiszpańska w Neubrandenburgu trafiła do Malerei, wyczytali, że malarka. To okropny przydział. Malują wszystko co potrzeba, farbę rozrabiają czy myją wszystko acetonem. Śmierdzi tam bardzo. Są już blade jak papier od ciągłego zatrutowania się (Wińska, 2006: 146).

Nie to jednak było najtrudniejsze. Bolesne były myśli, czy mają prawo i czy celowe jest odmawiając, narażać życie tych młodych, wartościowych kobiet, które tyle jeszcze mogą zrobić w Polsce, gdy przeżyją wojnę. Pracować dla wroga? Większego pogwałcenia wolności człowieka, wszelkich praw międzynarodowych, większego podeptania uczuć ludzkich nie można wyobrazić sobie w tamtym czasie i w tamtych warunkach.

W Neubrandenburgu Myszka pracowała na oddziale produkcji obuwia⁵². Od samego początku było widać, że jest to dusza artystyczna, że ma w sobie coś, co zostało zniszczone, dało się wyczuć, że została skrzywdzona

⁴⁹ Akcja ta, mająca niewolniczą siłą zastąpić pracowników niemieckich, była zbrodnictwem pogwałceniem prawa międzynarodowego, a mianowicie Konwencji Haskiej (z 1907 r.) i wzmocnionej Konwencji Genewskiej (z 1929 r.). Zasadą hitlerowskiego *Vernichtung durch Arbeit* była, obok komór gazowych, metoda masowego zabijania więźniów, stosowana konsekwentnie i wszędzie. Tajne pismo ogólne *Mechanische Werkstatte Neubrandenburg* skierowane do wszystkich fabryk zatrudniających więźniarki, ukazuje, na jakich założeniach psychologicznych opierali hitlerowcy sukces pracy z uwięzionymi oraz informuje o warunkach życia i organizacji pracy (Wińska, 2006, s. 9).

⁵⁰ *Aufseherka* – dozorczyńni.

⁵¹ Informacja uzyskana od A. Gawlikowskiej.

⁵² Informacja z przeprowadzonego wywiadu z A. Gawlikowską z dnia 21 października 2010 roku. Archiwum Pawła W. Maciąga.

i być może przez to nie potrafiła nawiązać przyjaźni. Nie potrafiła także ufać. Zdawało się, że pracowała jak robot⁵³. Codzienne życie więźniarek to praca, najpierw dziesięć, potem dwanaście godzin. Maria, pracująca na stanowisku siedzącym miała nieco lepsze warunki niż inne kobiety, które stały przy maszynach i cierpiały z powodu opuchlizny nóg i permanentnego kaleczenia sobie rąk.

Artystyczne owoce działalności Marii w postaci szkiców zostały zaprzepaszczone. Różne są informacje co do liczby rysunków zarekwirowanych przez funkcyjne. W. Kiedrzyńska podaje, że było to około 250 prac, które zostały zakopane w lesie przez pracujące tam więźniarki, a potem wykopane i wykradzione przez nieznaną sprawców (Kiedrzyńska, 1965: 290). Jeśli wierzyć jej opisowi, to kolejne szkice, miało ich być około 200, Maria wykonała w Neubrandenburgu, a i te zostały jej odebrane i uległy zniszczeniu przez spalanie. Najbardziej wiarygodna jest wypowiedź artystki, która po wielu latach, dopiero w 1975 roku, wyznała:

W lipcu 1943 roku zostałam wywieziona wraz z przeszło tysięczną grupą więźniarek, do Neubrandenburga. Tu rysowałam nadal. Rysunki nosiłam stale pod ubraniem, wiążąc się w pasie sznurkiem. Wreszcie pod koniec roku 1944 wpadłam. Dozorcynie obozowe miały już wtedy poważniejsze zmartwienia, więc sama wyszłam z tego tzw. obronną ręką, tylko pobita. Natomiast rysunki zostały wrzucone do pieca. Po tej wpadce już mało szkicowałam (Hiszpańska-Neumann, 1975: 15).

Podczas pobytu w obozie artystka poszukiwała przyjaznych dusz, które chciałyby oderwać się od przytłaczającej rzeczywistości i zatopić w malarstwie, rzeźbie czy architekturze minionych epok. Niewątpliwie nie brakowało takich kobiet, które chciały słuchać pogadanek z historii sztuki w wykonaniu Marii Hiszpańskiej⁵⁴:

Myszka, chociaż asteniczna i owładnięta jakimś widmem rozpaczy na co dzień, gdy wygłaszała prelekcje o malarstwie, o sztuce, o tym czego nauczyła się podczas studiów w Akademii Sztuk Pięknych, jej twarz jakby jaśniała, jakby zapominała, gdzie jest⁵⁵.

Tragiczne przeżycia obozowe artystki znalazły swoje odbicie w plastyce. Tworzenie traktowała jako obronę przed okupantem. W listach z jej rysunkami młoda Maria pisała:

Formą walki było nasze zajmowanie się sztuką w obozie. Było również rozładowaniem psychicznym i wielką pomocą do przetrwania (Jaworska, 1975: 8).

W kwietniu 1945 roku, wobec zbliżającego się frontu, zarządzone ewakuację obozu, podczas której udało się Marii uciec. W sierpniu tegoż roku powróciła do Warszawy. Dom, w którym spędziła dzieciństwo i młodość, nie istniał – wraz z odnalezioną matką zamieszkała u krewnych, wkrótce

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

też podjęła pracę. Przygotowywała projekty graficzne, rysowała, malowała; jest także autorką licznych dzieł sakralnych.

Maria Hiszpańska Neumann zmarła niespodziewanie 12 stycznia 1980 roku w Warszawie, przeżywszy zaledwie 63 lata, będąc u szczytu twórczego życia, choć niewiele wcześniej jej stan zdrowia nie budził żadnych obaw⁵⁶. Zdaje się, że taki zapis historii artystki można wpisać w plejadę biografii nieoczywistych.

The artist and her biographical secrets. A few thoughts about a student of prominent woodcut artist – Stanisław Ostoja-Chrostowski`s

Summary

The author of the text presents an intriguing biography of the artist Maria Hiszpańska-Neumann. He analyses in detail the education stages of the painter, from her childhood to studies at the Academy of Fine Arts in Warsaw, providing rich documentation on the subject as the source material. The author recounts the painter's traumatic experiences during her imprisonment in the Ravensbruck and Neubrandenburg camps. He stresses that, as well as Maria Hiszpańska-Neumann, there was no shortage of Polish talented female artists in the camp. He states that even the cruelty of war could not stop human beings from striving for the beauty of art. In times when the order of human norms was reversed, the accepted norms, moral, ethical and social systems were rejected, and when limitations, penalties and restrictions were introduced, the war did not kill art itself. The author, on the basis of literature as well as the transcript of interviews with Wanda Półtawska, Alicja Gawlikowska and Bogna Neumann, attempts to render a psychological portrait of Maria Hiszpańska-Neumann the most known student of Stanisław Ostoja-Chrostowski.

Keywords: concentration camp, trauma, artist, Maria Hiszpańska-Neumann.

Słowa Kluczowe: obóz koncentracyjny, trauma, artystka, Maria Hiszpańska-Neumann.

Bibliografia

- Bartoszewicz W. (1966), *Buda na Powiślu*, Warszawa.
 Białostocki J. (1963), *Maria Hiszpańska Neuman (1917–1980)*, Warszawa.
 Gawlikowska A. (2010), *Jedno co umiem to na pewno, to umrzeć za Ojczyznę*, [w:] *Odzyskać z niepamięci*, Fundacja na Rzecz Kobiet JA KOBIECJA, Warszawa, s. 38–48.
 Hiszpańska-Neumann M. (1975), *Wiersze skryła ziemia*, „Kultura”, nr 48, s. 15.

⁵⁶ *Zmarła Maria Hiszpańska-Neumann*, „Słowo Powszechnie” 1980, nr 11, s. 1–2. Bardzo lakonicznie pisał wówczas „Przekrój”: „Maria Hiszpańska-Neumann ps. „Myszka” artysta – grafik, wybitna przedstawicielka polskiej szkoły drzeworytniczej, więźniarka Ravensbrück”, „Przekrój” 1980, nr 1816, s. 2; pojawiły się także nekrologi w „Życiu Warszawy” 1980, nr 13, s. 12.

- Janota A. (1972), *Hiszpańska-Neumann Maria*, [w:] *Słownik artystów plastyków: Artyści plastycy Okręgu Warszawskiego ZPAP, 1945–1970. Słownik biograficzny*, Warszawa.
- Jaworska J. (1975), *Twórczość plastyczna Polaków w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych 1939–1945*, Warszawa.
- Jaworska J. (1976), *Polska sztuka walcząca: 1939–1945*, Warszawa.
- Kiedrzyńska W. (1965), *Ravensbrück, kobiece obóz koncentracyjny*, Warszawa.
- Klimek H. (red.) (1972), *Ponad ludzką miarę: wspomnienia operowanych z Ravensbrück*, Warszawa.
- Kociubska M. (1961), *Czekam na list*, [w:] W. Kiedrzyńska, I. Pannenkowa, I. Sulińska (red.), *Ravensbrück. Wiersze obozowe*, Warszawa.
- Kujawska K. (red.) (1974), *Szkoła na Wiejskiej*, Kraków.
- Kuraszkiewicz W. (1947), *Język polski w obozie koncentracyjnym*, Lublin.
- Ostoja-Chrostowski S. (1984), *Wykład inauguracyjny*, „Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie Zeszyty Naukowe”, z. 2, s. 34–38.
- Piątkowski S. (2009), *Więzenie niemieckie w Radomiu 1939–1945*, Lublin.
- Piwocki K. (1965), *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie: 1904–1964*, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Półtawska W. (2009), *I boję się snów*, Częstochowa.
- Wińska U. (2006), *Zwyciężyły wartości: wspomnienia z Ravensbrück*, Gdańsk.
- Zakrzewska K. (1992), *Grupa Warszawska*, [w:] A. Wojciechowski (red.), *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, Wrocław–Warszawa–Kraków, s. 256–257.
- Zanoziński J. (red.) (1978), *Malarze z kręgu T. Pruszkowskiego*, Warszawa.

ANNA SZWARC-ZAJĄC

***Tagebuch. Il diario dell ritorno dal lager* Liany Millu jako przykład opisu wyjścia z rzeczywistości obozowej**

Liana Anna Millu, właściwie Millul, autorka pamiętnika *Tagebuch. Il diario dell ritorno dal lager*, urodziła się w żydowskiej rodzinie 21 grudnia 1914 roku, w Pizie. Po śmierci matki Lianę wychowywali dziadkowie, którzy kładli duży nacisk na edukację dziewczynki. W 1936 roku Millu otrzymała dyplom magisterski i rozpoczęła pracę jako nauczycielka. Jej sytuacja zawodowa zmieniła się diametralnie po roku 1938, ponieważ, jako Żydówka, nie mogła już uczyć w szkole. Podjęła wówczas pracę jako pomoc domowa¹. Po pewnym czasie na statku wycieczkowym poznała Vincenzo Cardinale, z którym połączyło ją głębokie uczucie. Wraz z nim przeniosła się do Genui.

8 września 1943 Millu przyłączyła się do grupy partyzantów „Otto”, pełniła tam funkcję łączniczki. Podczas jednej z akcji została aresztowana i deportowana najpierw do obozu przejściowego w Fossoli², a później do Auschwitz-Birkenau, gdzie spędziła kilka miesięcy. Po tym czasie została przewieziona do obozu kobiecego w Ravensbrück i Malchow: „[...] na szczęście, nie zostałam w Birkenau, inaczej już bym nie żyła. Przebywałam

¹ Liana pracowała m.in. w Ronco Scrivia, w miejscowości oddalonej od Genui o 30 km.

² Obóz został utworzony w 1942 roku na terenie Emilii Romanii, (Gasparotto, 2007, Ori, 2013).

w innych obozach przez około rok³ (Agostini, Vandone, 2010). Millu uciekła z marszu śmierci wraz ze swoją francuską przyjaciółką Jeannette. Końca wojny doczekała w Niemczech, i właśnie tam znalazła zeszytik, w którym spisywała swoje przemyślenia.

Dla większości osób, które były więźniami obozów koncentracyjnych, czynność pisania była pierwszym krokiem, który umożliwiał im metaforyczne wyjście z rzeczywistości obozowej, bowiem jak słusznie zauważył Arkadiusz Morawiec: „istnieje nie tylko »lagier w literaturze« (jako temat) lecz także »literatura w lagrze«” (Morawiec, 2009: 39). W ten sposób problem ujęła również Seweryna Szmaglewska:

„Jak będzie wyglądał powrót między ludzi?” Po latach analfabetyzmu przymusowego w obozie, gdzie papier, ołówek, pióro należały do przedmiotów skreślonych z rejestru ludzkich potrzeb, zakazanych i rzeczywiście niedostępnych w jeszcze większej mierze niż chleb albo czysta bielizna... (Szmaglewska, 1979: 298).

Rzecz miała się podobnie w przypadku Millu, ponieważ nie miała ona możliwości zdobycia w obozie przyborów do pisania. Ołówek widziała jedynie w rękach kapo lub podczas selekcji w dłoni doktora Mengele. Dopiero po opuszczeniu lagru Liana mogła pisać, w swoim pamiętniku wyznała: „muszę pisać” (Millu, 2006: 36), a poza tym, podobnie jak Zofia Posmysz w medaliku z wykutym wizerunkiem Chrystusa, tak Liana w ołówku widziała symbol wolności (Szwarc-Zajac, 2015a: 214).

Millu nie zapamiętała dnia, w którym znalazła mały (12 x 18 cm) zeszyt (Szwarc-Zajac, 2016): „[...] być może był to drugi maja. Ale mógł być także trzeci lub czwarty: dokładniej daty nie mogłam odtworzyć” (Millu 2006:75). W wiejskim gospodarstwie włoska Żydówka dostrzegła leżący na podłodze notes i kawałek ołówka, który po latach wysłała w prezencie Primo Leviemu. Autor *Czy to jest człowiek?* kilka miesięcy później w liście zaadresowanym do Liany napisał: „Droga przyjaciółko, otrzymałem dziwny, ale zarazem cenny dar, którego wartość od razu doceniłem. Zachowam go” (Millu, 1999: 77).

Okładka pamiętnika została ozdobiona przez adresatów zapisków słowem *Tagebuch*. Natomiast była więźniarka lagru ponumerowała kartki, których było sto siedem. Większość z nich skrupulatnie zapisała.

W miejscu tym warto zapytać, dla kogo Millu pisała, kim był adresat pamiętnika? Pytanie do dziś pozostało bez odpowiedzi, ponieważ sama autorka na stronach pamiętnika zastanawiała się „chcę pisać, ale zadaję sobie pytanie: dla kogo to robię? dla mnie czy dla Ciebie?” (Millu, 2006: 83). Po prostu pisarka uznała, że *Tagebuch* nikogo nie zacieka, dlatego nigdy nie myślała, aby go opublikować. Ale nie mogła o nim zapomnieć. Po latach zdecydowała się przekazać pamiętnik swojemu przyjacielowi, Pierowi Stefani, który w przedmowie do książki wyznał: „Była to najcenniejsza rzecz

³ Wywiad przeprowadzony przez Lehrerin Journalistin Feministion Schriftstellerin Zeitzeugin, Progetto Austriaco sulla Memoria 2002, Testimonianza di Liana Millu.

w moim domu” (*ibidem*: 17). Liana powierzając rękopis notatnika, poprosiła, żeby Stefani przeczytał go, ale dopiero po jej śmierci. Przyjaciel dotrzymał słowa i po pogrzebie (Liana zmarła 6 lutego 2005, w wieku 90 lat, w szpitalu San Martino w Genui) przeczytał dokument. W dniu 16 stycznia 2013 roku, Stefani w naszej prywatnej rozmowie wyznał mi, że nie czuł się komfortowo, czytając zapiski genuenki. Po długich rozmowach z żoną Marią Luizą, zdecydował, że wyda notatki w niewielkim wydawnictwie „Giuntina”. Do rąk czytelników trafiła więc książka, która zaskakuje swą wyjątkowością, ale pamiętać trzeba, że nie jest to łatwa lektura, bowiem odbiorca musi mieć, po pierwsze, przygotowanie merytoryczne, czyli wiedzę na temat obozów koncentracyjnych, a po drugie, powinien znać przeszłość autorki zapisków. W innym przypadku *Tagebuch* będzie książką niezrozumiałą.

Ilustracja 1. Strona 1 i 2 w rękopisie: Millu Liana, *Tagebuch. Il diario del ritorno dal Lager*



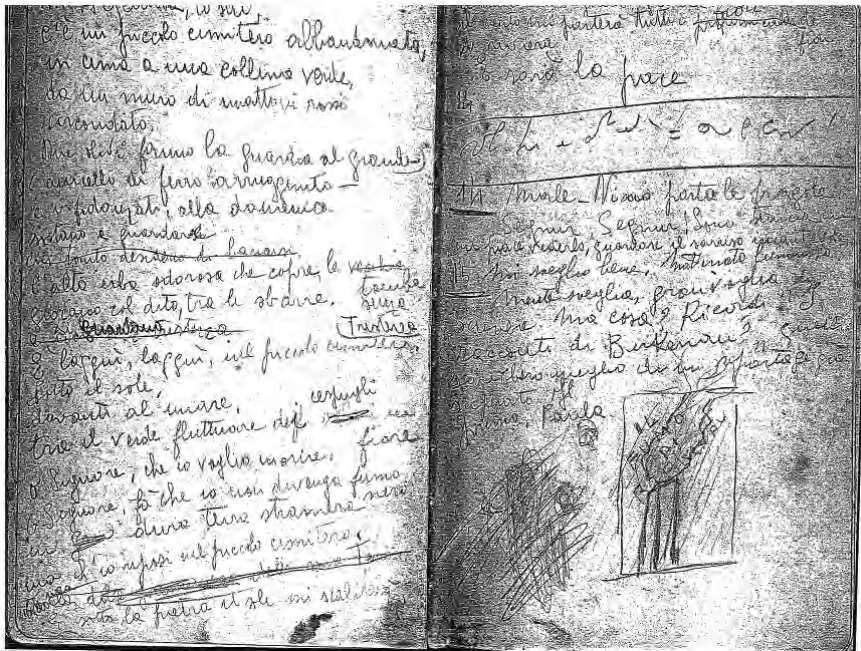
Źródło: kopia rękopisu w posiadaniu autorki

Publikacja książkowa nieznacznie różni się od rękopisu, którego kopię otrzymałam od Mariny Sartorio (kolejnej przyjaciółki włoskiej pisarki)⁴, uważam jednak, że pominięcie przez redaktorów niektórych partii notatek

⁴ Z Mariną Sartorio spotkałam się 1 marca 2014 roku w Genui.

(jak rysunki czy sam układ zapisywania zastosowany przez Millu) zubaża opublikowaną wersję książki. Liana pisała już na okładce, po lewej stronie. Prawdopodobnie dlatego, iż chciała zrobić użytek z ograniczonego miejsca. Na górze, z lewej strony, Millu narysowała dwie skośne linie, które swoją formą przypominają szlaczek. Nad nim diarystka zapisała swoje imię, ale tym razem skorzystała z jednego ze swoich pseudonimów, Lim. W szlaczku znajdują się trzy łacińskie słowa: „Una comes solitudo”, czyli „będąc w samotności”. Poniżej wyzwolona więźniarka lagru podała datę: 10 maja 1945. Trzy czwarte strony na lewej okładce zajmuje wiersz, który nie został podpisany. Przypuszczać tu można, że jego autorką jest sama Millu.

Ilustracja 2. Strona 28 i 29 w rękopisie: Millu Liana, *Tagebuch. Il diario del ritorno dal Lager*



Źródło: kopia rękopisu w posiadaniu autorki

Na następnej stronie włoska pisarka ponownie narysowała dwie linie, pomiędzy którymi ponownie umieściła napis: „będąc w samotności”. I znowu podkreśliła swoje przybrane imię Lim. Pod imieniem napisała wielkimi literami: „Scheis igal!” oraz przytoczyła dwa cytaty: „Ludzkość w połowie składa się z idiotów i z drani. Reasumując, wszyscy są świniami!” i kolejny, zawierający słowa zaczerpnięte z Biblii „każdy dzień ma dość swojej biedy” (*ibidem*: 30).

Czytając dalej pamiętnik, można dojść do wniosku, że właśnie wtedy Millu dowiedziała się, że jej narzeczony Vincenzo Cardinale zostawił ją dla innej kobiety. Rozczarowanie to fatalnie wpłynęło na jej, już i tak zły, stan zdrowia. Na kolejnych stronach pamiętnika Millu notowała dzień po dniu, opisując stan swego ducha i ciała; i tak, czytamy:

- 10 m
- 1 maj, wtorek – wyjście
- 2 środa – ucieczka [z „marszu śmierci”, dop. A. Sz. Z.]
- 3 czwartek – gospodarstwo wiejskie
- 4 piątek – Francuzi
- 5 sobota – słońce – ból
- 6 niedziela – kolki
- 7 poniedziałek – idem
- 8 wtorek – źle
- 9 środa – jeszcze gorzej
- 10 czwartek – złe przykłady
- 11 piątek – jest nie do zniesienia
- 13 niedziela – dobre trawienie!
- 14 poniedziałek – słońce. Jutro skończy się gęś. To jest zmartwienie.
- 15 wtorek – pracuję w kuchni jak szalona (Millu, 2006: 30).

Jak możemy zauważyć, autorka *Tagebuch, Il diario del ritorno dal Lager* pisała bardzo chaotycznie. Odnosi się wrażenie, iż diarystka nie wiedziała jeszcze, w którą stronę pisarsko chciałyby podążyć. Opinia taka nasuwa się podczas lektury zapisków prowadzonych do wtorku, 15 maja. Dwa dni później, 17 maja Liana opuszcza gospodarstwo i udaje się w stronę mostu Schwerin:

[...] idzie się. Wyruszam w drogę. Wyrzuty sumienia z powodu tej niewdzięcznicy Janet-te. Zmęczenie, ale radość z wolności. Goldberg i te brzydkie twarze. Francuzi. Kochać się. Ból wątroby. Wymarsz (*ibidem*: 31).

W tym momencie, czytelnik może poczuć się trochę zagubiony, ponieważ Liana nie konstruuje poprawnie zdań, rozrywa je, pozwala, aby myśli płynęły jak rwący potok.

Na kartach notesu kobieta przytacza także wspomnienia z obozu koncentracyjnego. Píše dość często o problemach higienicznych, które od razu kojarzyły jej się z lagrem (Millu określa obóz używając zniekształconego niemieckiego wyrażenia „Scheiss egal”, czyli „gówno wszystko”). Wspomnienia przeszłości wyraźnie mieszają się tu z marzeniem o przyszłości, o własnych czterech ścianach i jedzeniu. 3 czerwca Liana Millu dotarła do szpitala o nazwie Hospital De Gaulle, gdzie otrzymała fachową opiekę medyczną; opuściła lager, będąc w stanie skrajnego fizycznego wyczerpania. Prawie „muzułmanka”, została objęta leczeniem, które nie było łatwe, ponieważ wymęczone ciało z wielkim trudem przyjmowało pomoc. W gorączce Liana błagała o śmierć:

Przyszedł lekarz. Powiedział, że nie może mnie przetransportować do Verden, bo mam zbyt słabe serce. Jak ja się tam dostanę? Nie wiem! [...] Moi zmarli przyszedli mi dotrzymać towarzystwa. Teraz mało. Pozwólcie mi odejść. Będą tam wszyscy, bo chcą mnie przywitać: pierwsza przyjdzie babcia, ze swoim słodkim uśmiechem. Będzie ją otaczał rajski blask, który nie pozwoli mi się do niej zbliżyć. I mama, której nie znam, rozłoży swoje ramiona i powie: „Córeczko moja, malutka moja, tak się o ciebie martwiłam. Trzydzieści długich lat moje serce wyrwało się do ciebie. Ale teraz już wystarczy. Przytulę się do niej i powiem: „Mamusiul!” – po raz pierwszy w życiu (*ibidem*: 52),

W trakcie hospitalizacji genuenka wyznała, że ogarnia ją wstyd za swój kraj: „tak naprawdę nie chcę wracać do Włoch wstydzę się mojego kraju, a flaga, którą kiedyś tak kochałam, teraz jest mi obojętna” (*ibidem*: 34) Do zmiany decyzji przekonał ją mężczyzna o imieniu Dino, którego Liana chciała odwiedzić po powrocie do ojczyzny.

Ilustracja 3. Strona 72 i 73 w rękopisie, Millu Liana, *Tagebuch. Il diario del ritorno dal Lager*



Źródło: kopia rękopisu w posiadaniu autorki

Kolejny temat, który pojawia się w pamiętniku Millu, dotyczy jedzenia, które stało się jej obsesją, Liana pisze:

[...] tak mi przykro, gdy pomyślę, że nie będę miała innych zmartwień jak to, że przez resztę życia będę głodna. Ten, kto cierpiał z głodu, będzie czuł niedosyt nawet wtedy, gdy będzie najedzony. Ból wątroby. Kurwa mać! (*ibidem*: 33).

Kwestia pożywienia zaprzętała myśli włoskiej Żydówki: „smażone ziemniaki, mleko z makaronem” i jeszcze: „[...] nie znaleźli jajek. Zielony groszek, o którym tak marzyłam, teraz nie przechodzi mi przez gardło. Chce mi się pić” (*ibidem*: 36).

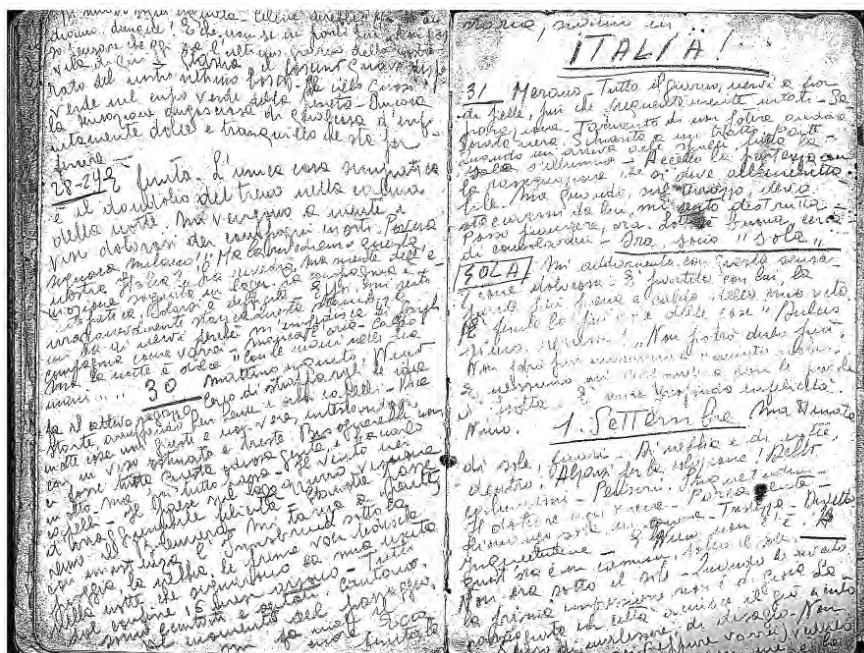
Pacjentka pisze, co zjadła i w jakich ilościach. Opisuje smak potraw i ich zapach. Wspomnienia ze sobą się łączą, mieszają, a słowo „głód” od razu kojarzy się z obozem.

W dalszej części pamiętnika Millu ukazała świat, który podnosił się po wojnie. Dwukrotnie wspomina o meczu futbolowym, w którym brali udział pacjenci szpitala i angielscy żołnierze:

[...] chłopaki grają w piłkę nożną, śmieją się, słyszę krzyki i gwizdy. Leżę w łóżku, w czystej pościeli. Patrzę apatycznie w błękitne niebo, po którym płyną duże, białe chmury. Tak „jasne” niebo zawsze lubiłam (*ibidem*: 31).

Wyznania Liany są bardzo intymne. Zapewne (z początku) Liana pisała dla siebie. Martwiła się o swoją przyszłość, jednak nie wiązała jej z ludźmi: Wyznała: „Dobry Boże, jak ja nienawidzę ludzi!” (*ibidem*: 83) oraz „[...] w końcu jestem sama. Lotti wyjechała. Szczęście” (*ibidem*: 36). Taka potrzeba alienacji nasilała się z dnia na dzień, aż pewnego dnia była więźniarka Auschwitz-Birkenau, zanotowała: „[...] gorączka 37,5, 38, 38,5, 39. Nieźle. Ci ludzie mnie męczą. Gdyby tak mieć pokój tylko dla siebie, pograżony w ciemności!” (*ibidem*: 93).

Ilustracja 4. Strona 106 i 107 w rękopisie, Millu Liana, *Tagebuch. Il diario del ritorno dal Lager*



Źródło: kopia rękopisu w posiadaniu autorki

30 sierpnia Liana przybyła do Włoch: „[...] wszyscy są podekscytowani, ale jednocześnie niepewni. Śpiewają. W momencie, gdy przekraczaliśmy granicę serce mi się ścisnęło. I tak, skończona historia. Jesteśmy we Włoszech!”.

Po powrocie do ojczyzny pierwsze kroki Millu skierowała do Pizy, do swojej ciotki, która po wysłuchaniu jej historii skomentowała ją jednym zdaniem: „nam tu też nie było lekko”⁵. Dlatego Liana postanowiła pojechać do Genui, gdyż miała nadzieję, że na ziemi liguryjskiej działa jeszcze jej oddział. Tak nie było. Zgłosiła się zatem do miejskiego ośrodka pomocy społecznej i przez kilka miesięcy pobierała niewielki zasiłek socjalny, który pozwolił jej na przeżycie. Wróciła do uczenia dzieci. Pomimo stabilizacji finansowej, Liana do końca czuła się niepewnie, cierpiała na zaburzenia nerwicowe, czego skutkiem była nieudana próba samobójcza⁶. W eseju umieszczonym na końcu dziennika Liana opisała chwilę tę następująco:

[...] byłam zdecydowana, chciałam się zabić. Życie na ziemi było dla mnie czymś obrzydliwym. Postanowiłam to zrobić przed Świętami Bożego Narodzenia. Jednak nie wiedziałam jak. Przechodząc obok stacji kolejowej Brignole, usłyszałam gwizd pociągu i takie właśnie rozwiązanie przyszło mi do głowy. Wystarczy ułamek sekundy, spotkanie z żelazem. Pociąg! Nadal tu jestem: uratował mnie deszcz. Deszcz i niepokromiona młodość. Deszcz, a może – jak mi to kiedyś powiedział pewien religioznawca – była to czujna dłoń Boga. Nie wiem (*ibidem*: 101).

Ostatnie zdanie zanotowane w pamiętniku jest niedokończone, jakby autorce zabrakło miejsca. Być może nie starczyło jej siły, by komentować bolesne wydarzenie, jakim było rozstanie z narzeczonym. Millu pisze tam: „Nie chciałabym (albo chciałabym) widzieć go przy sobie, jest to...” (*ibidem*: 94).

Włoska więźniarka Auschwitz-Birkenau przedstawiła w pamiętniku w sposób fragmentaryczny swoje losy. Pisarka wyznała całą prawdę o sobie, była szczerą być może dlatego, że nie tworzyła dla określonego adresata (w tym przypadku, pierwszym odbiorcą dzieła była sama Liana, później jej przyjaciele Piero Stefani i Marina Sortorio, która pomagała Stefanemu odszyfrować pismo Millu, a potem wydawca i w końcu my – czytelnicy). Millu zapisywała na kartce papieru swoje uczucia, doznania i refleksje. Dzieło to stanowi doskonały materiał dla psychoanalityka, który chciałby przeanalizować myśli więźnia obozu koncentracyjnego. Mam nadzieję, że w przyszłości, książka ta trafi w takie ręce.

⁵ Podają za Miryam Kraus, która przeprowadziła wywiad z Lianą Millu dla USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education http://www.shoah.acs.beniculturali.it/index.php?page=View.ObjectContent&id=shoah:43089&media=m_479449 (stan z dnia 11.07.2014, dostęp tylko z upoważnienia).

⁶ O próbie samobójczej Millu piszę szerzej w artykule *Jeżeli istnieje jakaś tajemnica, ja ją poznam* – poszukiwania duchowe w twórczości Liany Millu (zob. Szwarc-Zajac 2015b).

Tagebuch. Il diario dell ritorno dal lager Liane Millu as an example of a description of the reality of the camp

Summary

The text describes traumatic experiences of Italian writer Liana Millu's reconstructed from some materials as manuscript of her diary written after an imprisonment in the Auschwitz-Birkenau camp. The diary is originally a small notebook (12 x 18 cm) and contains recollections rich in traumatic emotions connected to her fortunes and experiences as an prisoner.

The author believes it's a good material for psychoterapist as well as example of exiting from camp reality.

Keywords: diary, manuscript, concentration camp, memories, Italian writer.

Słowa kluczowe: dziennik, rękopis, obóz koncentracyjny, wspomnienia, włoska pisarka.

Bibliografia

- Agostini F., Vandone L. (2010), *Diritti negati. Le leggi razziali dell'Italia fascista*, Milano.
- Gasparotto L. (2007), *Diario di Fossoli*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Millu L. (1999), *Dopo il fumo. Sono il n. A 5384 di Auschwitz-Birkenau*, Morcelliana, Brescia.
- Millu L. (2006), *Tagebuch. Il diario del ritorno dal Lager*, Giuntina, Firenze.
- Morawiec A. (2009), *Literatura w lagrze, lagier w literaturze. Fakt – temat – metafora*, Łódź.
- Ori A.M. (2013), *Il Campo di Fossolo*, Carpi.
- Szmaglewska S. (1979), *Zapowiada się piękny dzień*, Warszawa.
- Szwarc-Zajac A. (2015a), *Chrystus oświęcimski Zofii Posmysz jako forszpan Pasażerki*, „Mia-
steczko Poznań”, nr 3–4.
- Szwarc-Zajac A. (2015b), *Jeżeli istnieje jakaś tajemnica, ja ją poznam” – poszukiwania du-
chowe w twórczości Liany Millu*, [w:] E. Sołtys-Lewandowska (red.), *Ślady, zerwania,
powroty... Metafizyka i religia w literaturze współczesnej*, Kraków, s. 253–277.
- Szwarc-Zajac A. (2016), *I ponti di Schwerin i Tagebuch Liany Millu czytane jako dokumenty
osobiste*, „Literaturoznawstwo”, nr 3.

Netografia

- Kraus M., http://www.shoah.acs.beniculturali.it/index.php?page=View.ObjectContent&id=sho-ah:43089&media=m_479449 (stan z dnia 11.07.2014, dostęp tylko z upoważnienia).

JOANNA PLUTA

UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE

Paradoks tandety – życie i twórczość Eda Wooda jako przykład sukcesu sztuki niskiej

Wprowadzenie

Przeważająca większość dzieł biograficznych, zarówno książkowych jak i filmowych, ma na celu scharakteryzowanie przebiegu życia jednostki, najczęściej wybitnej bądź wyróżniającej się w sposób znaczący na tle innych ludzi. Są także inne właściwości danej osoby, które wpływają na wybór jej życia jako tematu biografii. Należą do nich: kluczowe znaczenie danej osoby dla jakiejś dziedziny sztuki, rozpoznawalność, najczęściej wynikająca z rozpowszechnionych wiadomości o jej osiągnięciach oraz reprezentowanie przez nią jakiegoś ruchu społecznego lub grupy, na przykład walki pewnej mniejszości o równouprawnienie. Wybór osoby może być również podyktowany chęcią wykorzystania jej jako przeciętnego przedstawiciela jakiejś grupy, aby na jej przykładzie pokazać trudności, z jakimi mierzą się członkowie tej zbiorowości (Brownlow et al., 2013). Pisze się także biografie ważnych polityków lub postaci historycznych, których działania odciśnęły piętno na ludziach lub wydarzeniach. Nie bez znaczenia jest również tajemniczość postaci lub jej skomplikowana osobowość (Callan, 2013).

Wśród innych przyczyn wyboru bohatera opisu biograficznego wymienić można nadzieję autora na sukces finansowy (biografia postaci popularnej – celebryty (Callan, Sikov et al., 2013), ale też pragnienie opisanie życia i działalności osoby niepospolitej, przedstawienie jej talentu, a nawet geniuszu (Sardica, 2013), a także świadków ważnego okresu w historii (*ibidem*).

Biorąc pod uwagę wspomniane cechy postaci, zaskakująca wydaje się decyzja Tima Burtona o nakręceniu filmu *Ed Wood* (1994). Bohater tego filmu był reżyserem niskobudżetowych filmów klasy B, głównie gatunków takich jak horror, *science fiction* oraz *fantasy*, później także filmów pornograficznych.

Nazywany jest „najgorszym reżyserem wszechczasów”. Epitet ten po raz pierwszy pojawił się w książce *The Golden Turkey Awards* (1980) autorstwa dwóch krytyków filmowych, braci Michaela i Harry’ego Medvedów. O Woodzie można także powiedzieć, że jest on postacią „sławną z powodu swojej porażki” (Maio, 1995). Do filmu będącego jego biografią zaangażowano znanych aktorów (między innymi Johnny’ego Deppa oraz Sarah Jessicę Parker), zaś sam obraz zarobił \$5,887,457¹. Mimo że nie jest to dużym sukcesem finansowym, to produkcja ta została jednak doceniona przez krytyków oraz przez wielu widzów (Ebert, 1994). Tak więc mamy tu do czynienia z pewnym paradoksem; biografia człowieka, którego życie i twórczość była porażką, przedstawiona została z użyciem artystycznych środków. Te kontrasty wydają się być ciekawe z punktu widzenia analizy biografii twórczej. Celem autorki artykułu jest zatem przedstawienie życia i twórczości Edwarda D. Wooda Jr., próba wyjaśnienia fenomenu oraz popularności tej postaci, analiza biografii reżysera oraz odniesienie jej do filmu *Ed Wood* w reżyserii Tima Burtona, a także próba wskazania przyczyn zainteresowania postacią historyczną, która nie odniosła sukcesu w swojej dziedzinie i powodów jej wyboru jako tematu biografii filmowej.

Biografia twórcza Edwarda D. Wooda Jr.

Ed Wood urodził się jako Edward Davis Wood Jr. 10 października 1924 roku w Poughkeepsie w stanie Nowy Jork. Wśród zajęć dorastającego Eda warto wymienić czytanie komiksów, opowiadań *science fiction* oraz słuchanie i wykonywanie muzyki, zaś największą jego pasją zawsze była scena, aktorstwo oraz filmy. Jego pierwsza praca związana z kinem polegała na kontroli biletów przy wejściu na salę kinową. We wczesnej młodości Wood służył w United States Marine Corps oraz walczył w II wojnie światowej. Co osobliwe, nosił pod mundurem kobiecą bieliznę. Za swoje uczestnictwo w działaniach wojennych otrzymał wiele wyróżnień (między innymi Srebrną i Brązową Gwiazdę). W roku 1947 zamieszkał w Hollywood. Przez rok zajmował się drobnymi pracami w przemyśle filmowym, później zaś napisał scenariusz, a następnie wyreżyserował i wyprodukował swój pierwszy film – półgodzinny western pt. *Crossroads of Loreda*, w którym zagrał także jedną z ról. Film ten nigdy nie był w oficjalnej dystry-

¹ <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=edwood.htm>, stan z dnia 24.03.2016.

bucji. W 1948 roku Wood napisał i samodzielnie zrealizował sztukę pt. *The Casual Company*, która nawiązywała do jego wojennych doświadczeń. Dzieło to otrzymało bardzo złe recenzje i błyskawicznie zostało zdjęte ze sceny. Niezrażony tym reżyser napisał na podstawie tej sztuki – do dziś nieopublikowaną – powieść.

Jedną z najczęściej wspominanych cech Eda Wooda (poza jakością jego filmów) jest jego transwestytyzm, którego genezy ani momentu pierwszego pojawienia się nie znamy. Elementy tych zachowań zawierał autobiograficzny film Wooda z roku 1953 pt. *Glen or Glenda*, który może być odczytywany jako jego prywatny apel o tolerancję wobec męskiego transwestytyzmu. Główną rolę transwestyty Glena zagrał tutaj sam Wood, w swoich ukochanych różowych swetrach z angory i w pończochach². Większość filmu Wood reżyserował w przebraniu Glendy. W obrazie tym, oprócz niego, występowała także jego ówczesna partnerka Dolores Fuller oraz jego idol Bela Lugosi. W tamtym okresie był on już starzejącą się gwiazdą, człowiekiem uzależnionym od narkotyków, który największe sukcesy, takie jak rola Draculi w filmie z 1931 roku, miał za sobą. W omawianym filmie Lugosi wcielił się w postać Boga (we „wszechwiedzącego władcę ludzkich losów”; Lafrance, 2016), pobłażliwego dla transwestytów.

Do późniejszych, ważnych filmów w twórczości Wooda należy *Jailbait* (1954), który miał być dziełem w stylu *noir*, „poważnym”, pozbawionym wampirów i postaci rodem z horroru, oraz *Bride of the Monster* (1955). Ten drugi był typowym niskobudżetowym *science fiction*, z Belą Lugosim w roli szalonego naukowca próbującego przejąć kontrolę nad światem poprzez stworzenie rasy atomowych superbohaterów – potworów. Produkcja filmu była niezwykle trudna ze względu na znacznie ograniczony budżet. Ed musiał wyprzedać znaczną część praw do filmu sponsorom, co później poskutkowało niesatysfakcjonującym go zyskiem. W okresie kręcenia tego filmu Dolores rozstała się z Woodem, co było powodem jego załamania nerwowego. W 1955 roku Wood poznał Kathy O’Harę, swoją długoletnią partnerkę oraz żonę.

Cztery lata później ukazał się *Plan 9 from Outer Space*. Był to obraz obdarzony przez braci Medved w roku 1980 mianem najgorszego filmu wszechczasów. Opinia ta powstała na podstawie licznych uwag nadesłanych przez czytelników ich poprzedniego kompendium najgorszych dzieł filmowych (Patches, 2014). Sama produkcja tego filmu obrosła w wiele legend (Galino, 2016). Opowiada on o kosmitach wskrzeszających zmarłych, którzy zamierzają wyrazić swój sprzeciw wobec powszechnego wykorzystania broni na Ziemi. Jakkolwiek produkcja ta ukazała się po śmierci Beli Lugosiego, to jednak Wood wykorzystał w niej kilka ujęć z udziałem tego

² <http://www.filmweb.pl/film/Glen+czy+Glenda-1953-108604> stan z dnia 24 marca 2016.

aktora, „wpasował” je w tę historię. Rekwizytami w *Plan 9 from Outer Space* były latające spodki na sznurkach oraz kartonowe nagrobki. Podobnie jak w innych produkcjach, Wood często wykorzystywał losowo znalezione przedmioty. Znaczna część scen kręcona była w pojedynczych ujęciach. Aby uzyskać fundusze potrzebne do zrealizowania filmu, Wood przekonał kościół baptystów w Beverly Hills, aby wsparł jego projekt finansowo, zaś warunkiem było ochrzcenie całej ekipy filmowej, na co reżyser oczywiście przystał. Mimo często negatywnie ocenianych wyników jego pracy, Wood wykazywał znaczną pewność siebie i radość z osiągniętych efektów. Bardzo szybko film został uznany za porażkę. Do dziś wielu widzów, oglądając ten film, zwraca szczególną uwagę na błędy w nim występujące. Pełna ich lista, według jednej ze stron internetowych zawiera aż 85 pozycji³. Oto przykłady zaczerpnięte z tego zestawienia:

- w jednym oknie widoczne jest nocne niebo, a w oknie obok niebo popołudniowe;
- w pewnej scenie policjant upadając, kopie nagrobek, który zaczyna się chybotać;
- w jednej ze scen widać cień mikrofonu;
- podczas przemowy jednego z bohaterów „na tle czystego nieba” widać jego cień na materiale udającym niebo;
- błędy w narracji (zmiana czasu przyszłego na przeszły);
- w samolocie całe wyposażenie kabiny to termometr, zasłona kabiny prysznicowej i ster zrobiony z kartonu;
- jeden z bohaterów po śmierci widocznie oddycha i rusza oczami;
- czasem występuje brak synchronizacji między tym, co bohaterowie mówią, a tym, w jaki sposób poruszają ustami;
- spodek kosmiczny zmienia kształt po wylądowaniu z okrągłego na kwadratowy;
- kilkakrotne wykorzystanie tego samego ujęcia Beli Lugosiego.

Powstanie *Planu 9* było jednym z najważniejszych momentów w życiu Wooda ze względu na głośne kontrowersje, które mu towarzyszyły. Kolejny okres jego twórczości określić można jako schyłkowy (Galino, 2016). Późniejsze filmy reżysera to *The Bride and the Beast* (1958), który opowiadał o związku kobiety z gorylem należącym do jej narzeczonego, oraz sequel *Bride of the Monster*, zatytułowany *Night of the Ghouls*. Niestety, po zakończeniu pracy nad drugim z wymienionych filmów reżysera nie stać było na wykupienie zmontowanego materiału.

Pozostałe lata życia Wood spędził na kręceniu niezbyt finezyjnych, marnych filmów oraz pisaniu powieści. W tym czasie coraz rzadziej angażowany był jako reżyser, pogłębiało się jego uzależnienie od alkoholu. Czasem zatrudniano go w roli pomocnika innych reżyserów, a w latach

³ <http://www.moviemistakes.com/film2839> stan z dnia 13 lutego 2016.

sześćdziesiątych pisał scenariusze i reżyserował filmy na polecenie rządu. W tym samym okresie napisał aż 75 powieści (w większości typu *pulp*), nie stroniąc przy tym od whiskey i papierosów. W latach siedemdziesiątych alkoholizm Wooda pogłębił się, a sam reżyser ze względu na swoją trudną sytuację materialną zdecydował się rozpocząć kręcenie filmów pornograficznych dla firmy Sexx Education Correspondence School. We wspomnianym okresie Wood mieszkał z Kathy w bardzo zaniedbanym mieszkaniu, spędzając czas na awanturach i piciu alkoholu. Ostatecznie zostali wyrzuceni z mieszkania i wprowadzili się do jednego ze swoich przyjaciół aktorów. Ed Wood zmarł dnia 10 grudnia 1978 roku w Hollywood, na skutek ataku serca.

Ed Wood – przeszłość i charakter twórcy

Osobowość Eda Wooda

Po opisanu najważniejszych wydarzeń w życiu Eda Wooda, możliwe jest zarysowanie charakterystycznych cech tej postaci, które mogą budzić zainteresowanie widzów. Historia życia Eda Wooda dostarcza nam informacji na temat jego osobowości. Z pewnością wyróżniał się on entuzjazmem, żywiołowością i znaczną odpornością na krytykę (Lupo, Anderson, 2008). Burton w swoim filmie przedstawił go jako człowieka o wahaniach nastroju; jego energia i optymizm łatwo zmieniały się w załamanie i smutek (Galino, 2016). Niewątpliwie Wood przekonany był o swoim geniuszu, posiadał także niezwykle wizję artystyczną (Ebert, 1994). Był odporny na krytykę, a zarazem niespokojny i bezbronny, choć potrafił trzymać się uparcie swojej wizji (Mellamphy, 2009). Akceptował innych ludzi i był tolerancyjny. Potrafił przyznawać się również do swoich słabości (Mellamphy, 2009). Zdaniem Lafrance (2016), Wood był tak oddany swojej sztuce, że wykazywał bardzo mocne wyparcie dotyczące nieprzyjemnych elementów swojego własnego życia. Jego twórczość określić można mianem twórczości instrumentalnej, stanowiącej środek do osiągnięcia pewnego celu, którym było urzeczywistnienie własnej wizji, zdobycie sławy i pieniędzy (Calek, 2015). Sztuka pełniła dla niego funkcję eskapistyczną, pozwalała mu oderwać się od trudnej rzeczywistości (Lafrance, 2016).

Transwestytyzm Eda Wooda

Jak już zostało wspomniane, ważną cechą Wooda, mającą wpływ na rozwój jego kariery i jego twórczość artystyczną, był jego transwestytyzm. Ubieranie się w damskie stroje sprawiało mu erotyczną przyjemność, nie

chciał jednak stać się kobietą; zależało mu na „pomieszeniu” obu płci, na przekroczeniu granic między płciami. Wood był heteroseksualny, co zostało zaznaczone poprzez wypowiedzi jego postaci w filmie. Zgodnie z opinią Deborah Mellamphy (2009), wizerunek Wooda łączył w sobie cechy charakterystyczne dla obu płci (cechy wyznaczające kobiecość – długie włosy, makijaż, widoczne biodra i damskie ubranie; cechy męskie – wąsy, męski głos i gesty). Takie współwystępowanie u jednej osoby cech charakterystycznych dla obu płci zgodne jest z diagnozą Otto Weiningera dotyczącą seksualnej inwersji (Weininger, 1906: 28). Mellamphy (2009) podkreśla, że w filmie Burtona Depp zdołał stworzyć postać, która, podobnie jak prawdziwy Wood, nie dostosowuje się do ustalonych konwenansów i która obala dotychczasowy, klarowny podział na „męskość – kobiecość”. Wood jest postacią, która udowadnia, że rozmaite formy kobiecości i męskości są możliwe; reprezentuje on trzecią płć (Mellamphy, 2009). Warto także zaznaczyć, że transwestytyzm Wooda staje się szczególnie widoczny w sytuacjach cierpienia psychicznego.

Epifania

Istotnym elementem rozważań biograficznych jest epifania. Rozumiana jest ona jako „wydarzenie znaczące, zwrotne, przełomowe” (Szmidt, 2012: 73), badane zwykle w życiu wybitnych twórców. Jakkolwiek założenie, że w życiu Wooda wydarzenie takie miało miejsce, może wydawać się kontrowersyjne, warto jest przeanalizować jego życie także z tej perspektywy.

Tak więc punktem zwrotnym w życiu Wooda było jego spotkanie oraz znajomość z Belą Lugosim, która pozwoliła na powstanie jego najbardziej znanych filmów. Wood uważał go za swego mistrza, źródło swojej inspiracji i wzór do naśladowania, a także jako powód do zachwytu i uwielbienia (nie dziwi zatem obsadzenie Lugosiego przez Wooda w filmie *Glen or Glenda* jako Boga). Lugosi symbolizował w oczach młodego reżysera horror idealny, o jakiego stworzeniu zawsze marzył Wood. Sam młody artysta okazał się z kolei być ważnym źródłem wsparcia dla starzejącego się oraz uzależnionego od narkotyków aktora (Wood spełniał wszystkie prośby o pomoc oraz przyjeżdżał na każde wezwanie Lugosiego). Z drugiej strony Wood, który pragnął osiągnąć sukces finansowy i marketingowy wywołany popularnością jego filmów oraz aplauz widzów, jako środek do celu wykorzystywał Belę Lugosiego, próbując znów wzbudzić zainteresowanie publiczności tym aktorem. Był tak zdeterminowany, aby wykorzystać Lugosiego do swoich celów, że użył nawet jego ujęcia z jego udziałem w filmie, który ukazał się już po jego śmierci. Poznanie starzejącego się aktora w pewien sposób umożliwiło mu i wskazało dalszą drogę, jak również stanowiło dla

niego natchnienie. Według Krzysztofa Szmidta (2012), spotkanie z „mistrzem”, z pewnym autorytetem, które było udziałem Wooda, można także określić mianem doświadczenia krystalizującego. W omawianym przypadku doświadczenie to miało charakter stopniowy, przyrostowy, ewolucyjny (*ibidem*), nie wiązało się z żadną gwałtowną zmianą, a wpływ Lugosi na jego twórczość można określić jak trwałe.

Biografia Wooda z perspektywy Charlotty Bühler

Badając historię życia danej osoby, nawiązuje się czasem do koncepcji Charlotty Bühler. Istotnym elementem jest tu analiza przebiegu życia bohatera. Sens życia rozumiany jest jako samodzielne odkrywanie, że życie jest dane w określonym celu, po to by coś zrobić/wypełnić dla innych (Rzepa, 2005). Nie ulega wątpliwości, że sensem życia Eda Wooda było doprowadzenie do realizacji jego wizji artystycznej, stworzenie filmu idealnego, który odpowiadałby jego spojrzeniu na sztukę, ale także zdobył poklask szerokiej widowni. Tak jak w przypadku innych postaci, stopień realizacji i powodzenie w osiągnięciu celów uzależnione było od „możliwości, uzdolnień, talentów i cenionych wartości” oraz od sposobu rozumienia potrzeby samorealizacji (*ibidem*: 8). Wielu krytyków odmawia Woodowi talentu, ale trzeba też pamiętać o tym, że reżyser ten miał bardzo ograniczone możliwości finansowe i organizacyjne.

Twórczość Wooda a teoria Gardnera (1993)

Dzieła Eda Wooda, podobnie jak innych artystów, można rozpatrywać w kontekście koncepcji twórczości autorstwa Howarda Gardnera (1993). Badacz ten wyróżnia trzy elementy superstruktury, które wyjaśniają aktywność twórczą. Każdy z nich możliwy jest do prześledzenia w przypadku Eda Wooda. W jego życiu mocno zaznaczony był związek między „dzieckiem” a mistrzem (z Belą Lugosim w roli autorytetu i mentora). Drugim elementem jest tu związek między twórcą a jego obszarem działania. Praca Wooda obejmowała nie tylko szeroko rozumiany przemysł filmowy (aktorstwo i reżyserię), ale także pisarstwo. W każdej dziedzinie posługiwał się określonym zestawem symboli, nawiązującym do gatunku, w którym tworzył. Widoczny jest również związek między jednostką a innymi osobami w jej otoczeniu; związki z kolejnymi kobietami w jego życiu miały kluczowe znaczenie dla jego kondycji i samopoczucia psychicznego. Aktorzy i osoby, z którymi współpracował podczas tworzenia, często stawały się jego najbliższymi przyjaciółmi.

Rozpoznawalność Eda Wooda

Ważnym aspektem biografii Eda Wooda jest jego rozpoznawalność. Galindo (2016) wspomina o tym, że w ciągu kilku lat od śmierci reżysera (w latach osiemdziesiątych), wraz z wprowadzeniem na rynek kaset wideo, pojawiła się moda na oglądanie i kolekcjonowanie bardzo słabych jakościowo filmów klasy B i klas niższych. Moda ta miała związek z wydaniem *The Golden Turkey Awards* i z programem telewizyjnym *It Came from Hollywood* (program ten stanowił kompilację złych jakościowo filmów). Autor ten podkreśla, że głównym powodem, dla którego wciąż pamiętamy o Edzie Woodzie, jest uznanie go za najgorszego reżysera świata (ten wizerunek powinien jednak zostać uzupełniony przez inny, również prawdziwy obraz tego człowieka – postaci energicznej, oryginalnej, znoszącej cierpienia dla swojej sztuki). Ponadto, film *Plan 9 from Outer Space* oraz inne dzieła reżysera były i są pokazywane na różnych festiwalach filmowych jako ciekawostki. Rozwinął się przemysł produkujący gadżety dla fanów Wooda (na przykład koszulki). W 1994 roku Rudolph Grey wydał biografię Eda pt. *Ed Wood: Nightmare of Ecstasy (The Life and Art of Edward D. Wood, Jr.)*, która miała towarzyszyć filmowi Tima Burtona. Grey (1994) opisuje sztukę Wooda jako „mutację kulturową”. W 2009 roku opublikowana została książka Roba Craiga pod tytułem *Ed Wood, Mad Genius: A Critical Study of the Films*. Popularności tego reżysera dowodzi także fakt, iż został on wybrany na bohatera filmu biograficznego, choć, zdaniem Jonathana Lupo i Carolyn Anderson (2008), pewną ironią jest to, że największym osiągnięciem Eda Wooda stało się właśnie zainspirowanie Tima Burtona do nakręcenia filmu na podstawie jego biografii.

Film biograficzny *Ed Wood* a życie tytułowej postaci

Film *Ed Wood* miał swoją premierę w 1994 roku. Główną rolę zagrał w nim Johny Depp. Wśród innych znanych aktorów byli Sarah Jessica Parker, Bill Murray, Martin Landau. Film ten został nagrodzony dwoma Oscarami i był wysoko oceniony przez krytyków i filmoznawców (Sternbergh, 2007). Zamiarem Burtona było utrzymanie tego obrazu w klimacie kina z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, zatem cały film jest czarno-biały. Według Sary Higley (2001) strona wizualna filmu jest satyrą na niskobudżetowe dzieła Wooda. Lupo i Anderson (2008) określają tę produkcję jako pewną wskazówkę dla wszystkich artystów, gdyż ukazuje ona wagę wizji reżysera, nawet mimo braku sukcesu jego filmów. Podejście Burtona do biografii Eda Wooda było kpiarskie i żartobliwe, ale nie bezlitosne, satyryczne czy protekcyjne (Trawers, 1994). Mimo ironicznego wydźwięku filmu, dzieło to jest w istocie hołdem dla przejawianej przez Wooda potrzeby two-

zenia sztuki i iluzji (Higley, 2001). Evan Williams (2011) twierdzi natomiast, że poprzez ten film Tim Burton pokazuje swoje współczucie i akceptację dla osób zwykle marginalizowanych. Obraz ten może zostać uznany za podjętą przez Burtona próbę znalezienia autentyczności i usankcjonowania w „śmieciowej” biografii Eda Wooda (Pye, 2010).

Należy zaznaczyć, że film ten nie jest w pełni wierną opowieścią o życiu reżysera. Po pierwsze, obraz obejmuje tylko sześćioletni okres w jego życiu (1953–1959) – w którym miała miejsce premiera filmu *Plan 9 from Outer Space*. Jest to z pewnością interesujący okres w biografii Wooda, gdyż właśnie wtedy jego transwestytyzm stał się jawny (Mellamphy, 2009). Także wówczas powstały filmy najbardziej zapamiętane przez opinię publiczną (oczywiście, głównie ze względu na ich jakość). W filmie *Ed Wood* ukazano niektóre wydarzenia w całkiem inny sposób, niż miały one miejsce naprawdę (na przykład Wood poznał Kathy O’Harę w innych okolicznościach niż prezentowane w filmie – w barze, a nie w poczekalni na oddziale odwykowym; inaczej także wyglądało jego pierwsze spotkanie z Belą Lugosim – stary aktor na początku nie był tak entuzjastycznie nastawiony do współpracy z młodym, nieznanym reżyserem). Dodatkowo, w dziele przedstawiono także dwa wydarzenia, które nigdy nie miały miejsca. Jednym z nich jest scena, w której Wood spotyka swojego idola, Orsona Wellesa oraz rozmawia z nim o trudności tworzenia filmów, a Welles zachęca go do pozostawania wiernym swojej wizji, co dodaje Woodowi otuchy. W rzeczywistości do takiego spotkania nigdy nie doszło. Dodatkowo, historia ukazana w filmie kończy się fikcyjnym triumfem, podczas którego Wood oraz jego współpracownicy świętują premierę *Plan 9 from Outer Space* w Pantages Theatre, przy aplauzie zachwyconej widowni. Scena jest całkowicie fikcyjna, a wprowadzenie jej do filmu miało na celu okazanie Woodowi uznania, którego nigdy w życiu nie doświadczył. Poza tym jednak większość cech osobowości, które zasygnalizowano w filmie, w dużej mierze zgadza się z prawdziwymi. David Ansen (1999) twierdzi, że Ed Wood jako bohater filmu jest bardziej postacią metaforyczną niż zwykłym człowiekiem.

Lupo i Anderson (2008) zaznaczają, że powodem, dla którego Ed Wood został wybrany jako bohater filmu biograficznego nie są jego artystyczne osiągnięcia, ale jego niesłabnąca wiara w swoją wizję artystyczną, co prawdopodobnie nie jest obce samemu Burtonowi. Można także powiedzieć, że Ed Wood był oddany swojej sztuce, traktował kino jako sposób na ucieczkę od trudnej rzeczywistości, a takie odczucia są także bardzo bliskie jego filmowemu biografowi (Lafrance, 2016). Tenże krytyk dowodzi nawet, że nikt nie mógł zrozumieć lepiej niż Burton poświęcenia się swojej sztuce, któremu dawał wyraz Wood. Co więcej, relacja Beli Lugosiego i Eda Wooda ma swoje odzwierciedlenie w innej, jaka łączyła Tima Burtona z mistrzem horroru, Vincentem Price’em. Podobnie jak Wood, Burton

inspirował się twórczością Price'a, zaś jedno z pierwszych jego dzieł to sześciominutowy, anonimowany film pt. *Vincent* z 1982 roku. Dzieło to opowiada o małym chłopcu czytającym utwory Edgara Allana Poe i identyfikującym się z Price'm, swego czasu wielką gwiazdą horroru. Narratorem w filmie jest sam Price (Frierson, 1996). Lupo i Anderson (2008) wskazują także na film Burтона *Edward Scissorhands*, który był ostatnim, w którym zagrał Vincent Price. Burton był tak samo opiekuńczy wobec Price'a, jak Wood wobec Lugosiego. Obaj darzyli swoich mistrzów szacunkiem. Burton był, podobnie jak Wood, wychowany na niskobudżetowych horrorach. Wood i Burton mieli u początku swojej drogi zawodowej pewne wsparcie od weteranów kina, którzy stanowili dla nich inspirację. Od strony technicznej, obaj mieli problem z tworzeniem dobrych dialogów (Travers, 1994). Nie ulega wreszcie wątpliwości, że film *Ed Wood* idealnie wpisuje się w styl innych dzieł Burтона (na przykład *Beetlejuice* i *Mars Attack!*), które stanowią hołd dla horrorów i *science fiction* klasy B.

Tim Burton i Ed Wood byli mocno zakorzenieni w kulturze amerykańskiej. Jednym z symboli tej kultury jest mit *American Dream*. Zgodnie z tradycyjnym pojmowaniem tego terminu, w Ameryce każdy może osiągnąć sukces dzięki ciężkiej pracy, indywidualizmowi, niezależności i wierze w swoje siły, niezależnie od miejsca pochodzenia. Samuel J. Umland (2015) twierdzi, że życie i upadek Wooda może służyć jako swego rodzaju zaskakująca odwrotność amerykańskiego mitu o sukcesie. Współczesne postrzeganie życia Eda Wooda można interpretować zatem jako dekonstrukcję tego mitu. Z dzisiejszej perspektywy, życie i twórczość Eda Wooda ośmieszają ten symbol poprzez gloryfikację marnych i często kiczowatych efektów pracy reżysera wbrew jego wcześniejszym staraniom i marzeniom o prawdziwym sukcesie w branży filmowej. Ed Wood, mimo posiadanej wizji, ciężkiej pracy i poświęceniu temu w co wierzył, nie osiągnął konwencjonalnego sukcesu za swojego życia. Doceniony został dopiero po swojej śmierci, a wiele z jego filmów zdołało osiągnąć status dzieł kultowych.

Ed Wood jako postać budząca zainteresowanie W kręgu hipotez

Zainteresowanie Edem Woodem może być wyrazem fascynacji kiczem lub tandetą

D. Ansen (1999) określa popularność filmów Eda Wooda po jego śmierci jako wyraz zainteresowania przejawiany przez miłośników kiczu. Kicz odnosi się do rzeczy oczywistych, znajomych i nam bliskich (Kostera, 1997). Kino klasy B, w którym występują wampiry, potwory, groza (poja-

wijące się także w filmach Wooda) podawane jest często jako przykład kiczu „kwaśnego” (Moles, 1978: 74). Twórczość Wooda można postrzegać w kategoriach kiczu, gdyż spełnia ona jedno z założeń Stephena Conwaya (1991), a mianowicie wiąże się z prezentowaniem idealnej (choć niezrealizowanej) wizji. Conway (1991), powołując się na Kunderę, wskazuje na główną funkcję kiczu, którą jest służenie jako swoisty ekran ochronny, jako pewna bariera, która odgranicza od śmierci, smutku i trudnej codzienności. Taką funkcję ma niewątpliwie sztuka Wooda – pokazywanie absolutnie niestrasznych i nieprzekonujących obrazów śmierci bądź cierpienia ma wydźwięk komiczny, a przez to pomagający radzić sobie z trudnymi tematami egzystencjalnymi. Ta właściwość może być atrakcyjna dla widzów. Skłania to także do refleksji, zgodnie z którą Ed Wood sam wykorzystywał kicz, aby odgrodzić się od szarości i przeciętności swojego życia. Być może jego sztuka była dla niego szczególnie ważna, dodawała sił w ciężkich chwilach. Co więcej, twórczość Wooda spełnia cztery z pięciu zasad wymienianych przez Abrahama Molesa (1978: 76–80) jako wyznaczniki kiczu: zasadę niedostosowania, zasadę synestezyjnej percepcji, zasadę przeciętności oraz zasadę komfortu. Należy jednak zaznaczyć, że interpretacja dzieł jako przejawu kiczu wynika przede wszystkim z określonego stosunku jednostki wobec danej rzeczy (Moles, 1978). Ponadto autor ten zwraca uwagę także na inny fakt, możliwy do prześledzenia w przypadku sztuki Wooda: mianowicie autentyczność, rozumiana jako nieintencjonalny sposób powstania kiczu, jest jego ważną cechą. Filmy Wooda reprezentują pewną modę oraz estetykę, która została spopularyzowana w latach osiemdziesiątych, wraz z wprowadzeniem na rynek kaset wideo. Dotyczyła ona oglądania i kolekcjonowania bardzo słabych jakościowo filmów klasy B i klas niższych. Zgodnie z tą estetyką im coś jest gorsze jakościowo, tym – paradoksalnie – lepsze, a im więcej oczywistych błędów zawiera dany film, tym lepiej. Filmy Wooda i im podobne tworzą zatem pewną swoją własną jakość, zgodnie z którą kicz jest czymś oczekiwanym i wymaganym, a nie efektem ubocznym. Zainteresowanie dziełami Wooda odpowiada zatem tezie Andrzeja Osęki (1978), zgodnie z którą kicz jest często traktowany z szacunkiem jako zjawisko cechujące się oryginalnością i innością.

Oglądanie filmów i poznawanie historii życia Wooda pozwala na dokonywanie porównań w dół

Zainteresowanie filmami i życiem Wooda można wyjaśnić teorią porównań społecznych Leona Festingera (Aronson, 1997). Dzięki dokonywaniu porównań społecznych w dół, a więc dzięki porównywaniu siebie z osobami mającymi niższe „wskaźniki” określonych cech lub właściwości, ludzie doświadczają większego poczucia zadowolenia z siebie. Patrząc

na filmy Eda Wooda można doświadczyć emocji, które symbolicznie mogą być wyrażone w twierdzeniu: „gdybym robił filmy, to na pewno nie byłyby tak złe”. Porównania te służą utrzymaniu poczucia własnej wartości, gdyż najczęściej nie są one obiektywnie weryfikowalne. Oglądając filmy Wooda niektórzy mogą pomyśleć: „może nie jestem najzdolniejszy/najlepszy w pracy (lub w innej dziedzinie życia), jednak z pewnością jestem lepszy niż ten reżyser”.

Filmy i życie Eda Wooda jako inspiracja

Analiza biografii Eda Wooda wskazuje na trudności i brak sprzyjających okoliczności do skutecznego działania, jakich doświadczał (szczególnie dotyczyły one materialnej strony życia). Fakt, że reżyser ten w wielu przypadkach jednak potrafił zainteresować swoimi filmami publiczność wskazuje na jego determinację i wytrwałość, co dowodzi roli tych cech w działalności twórczej. Można też przyjąć, że skoro jego filmy oraz on sam są do dziś pamiętane, mimo że jest to sztuka niskiej jakości, to przykład ten może zachęcać do wyrażania swojej wizji artystycznej oraz do nieporzucania swoich wysiłków bez względu na ich obiektywną wartość czy społeczny odbiór.

Podsumowanie

Kończąc rozważania na temat popularności Eda Wooda, warto przytoczyć komentarz Lupo i Anderson (2008), których zdaniem film Burtona nie jest opowieścią o porażce, ale historią biograficzną o osobistym sukcesie pomimo zawodowej porażki. Burton w swoim filmie przedstawił sprzeczność między brakiem prawdziwego talentu i sukcesu, a byciem osobą szczerą, otwartą i ciepłą w kontaktach międzyludzkich. Zabieg ten jest w pewnym sensie odwróceniem typowego stylu przedstawiania biografii, których bohaterami są wybitni artyści lub uczeni z trudem układający swoje życie prywatne (*ibidem*).

Postać Eda Wooda, tworzącego sztukę niską, przez wielu uznawaną za kicz, jednak rozpoznawalną i czyniącą go popularnym, wskazuje na pewną lukę w badaniach psychologicznych – większość badaczy pisze albo o twórcach wybitnych (o twórczości elitarnej, przez duże T) albo o twórczości egalitarnej (dostępnej dla wszystkich; np. Nęcka, 2001). Wydaje się jednak, że sztuka Wooda wykracza wyraźnie poza tę dychotomię. Wood i jego twórczość pozwalają na refleksję nad tym, czym jest sztuka, jak powstaje, czemu właściwie służy oraz od czego zależy jej sukces. Ed Wood wydaje się mieć także swego odpowiednika w czasach obecnych

– jest nim reżyser Tommy Wiseau, którego twórczość wzbudza ostatnio ciekawość widzów. Tak więc przypadek Eda Wooda nie jest przypadkiem osamotnionym.

The kitsch paradox – the life and the art of Ed Wood as the example of the success of low culture

Summary

The article aims at the presentation of the biography of Edward D. Wood Jr. And at the exploration of the causes of his popularity. Tim Burton's film *Ed Wood* is the major subject of this analysis. The film mentioned spans six years in the director's life during which his most renown films were created. Ed Wood has been remembered by the public opinion as „The Worst Director of All Time” (Medved, 1978), mainly because of his B-movie *Plan 9 from Outer Space* (1959). The reasons for choosing this person as the subject of Burton's film biography as well as Wood's features which are probably the most attractive for the audience are indicated. Amongst them are: the attainment of success despite the lack of skills and talent, charisma, self-confidence and the creation of films having „less to do with artistic achievement than with [Wood's] unblinking faith in his artistic vision” (Lupo, Anderson, 2008, p. 105). The article contains also the description of Wood's personality and life (both with the traits which distinguish him among the others), as well as of the extra-ordinary features of his biography (such as film-makers' ironic but uncynical attitude towards Ed Wood).

Keywords: Ed Wood, biography, popularity, kitsch, B movies.

Słowa kluczowe: Ed Wood, biografia, popularność, kicz, filmy klasy B.

Bibliografia

- Aronson E., Wilson T.D., Akert R.M. (1997), *Psychologia społeczna. Serce i umysł*, Poznań.
- Calek A. (2015), *Drogi i bezdroża badań nad wybitnymi twórcami*, [w:] C.W. Domański, T. Rzepa (red.), *Na drogach i bezdrożach historii psychologii*, t. 4, Lublin.
- Craig, R. (2009), *Ed Wood, Mad Genius: A Critical Study of the Films*, North Carolina and London.
- Gardner H. (1993), *Creating minds*, New York.
- Grey R. (1994), *Nightmare of Ecstasy (The Life and Art of Edward D. Wood, Jr.)*, Feral House.
- Kostera M. (1997), *The Kitsch-Organisation*, „Studies in Cultures, Organizations and Societies”, vol. 3, s. 163–177.
- Lupo J. Anderson C. (2008), *Off-Hollywood Lives: Irony and Its Discontents in the Contemporary Biopic*, „Journal of Popular Film and Television”, vol. 36(2), 102–112.
- Maio K. (1995), *A flop about a failure*, „Fantasy & Science Fiction”, vol. 88(6).
- Medved H., Medved M. (1980), *The Golden Turkey Awards: The Worst Achievements in Hollywood History*, London.
- Mellamphy D. (2009), *The Paradox of Transvestism in Tim Burton's Ed Wood*, „Wide Screen”, vol. 1(1), s. 1–12.
- Moles A. (1978), *Kicz, czyli sztuka szczęścia*, Warszawa.

- Nęcka E. (2001), *Psychologia twórczości*, Gdańsk.
- Oseka A. (1978), *Słowo wstępne*, [w:] A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia*, Warszawa.
- Pye G. (2010), *Introduction: Trash as Cultural Category*, [w:] G. Pye (ed.), *Trash Culture. Objects and Obsolescence in Cultural Perspective*, Bern.
- Rednour D. (2011), *A peek inside a personal librarian*. „Georgia Library Quarterly”, vol. 48(3), s. 4–5.
- Rzepa T. (2005), *Psychologowie o sztuce życia*, „Roczniki Psychologiczne”, vol. 8(1), 7–21.
- Sardica J.M. (2013), *The content and form of 'conventional' historical biography*, „Rethinking History”, vol. 17 (3), s. 383–400.
- Szmidt K.J. (2012), *Epifania i doświadczenie krystalizujące w biografii twórczej w biografii twórczej – próba zarysowania pola badawczego*, „Terazniejszość – Człowiek – Edukacja”, vol. 4(60), s. 73–86.
- Umland S.J. (2015), *The Tim Burton Encyclopedia*, Lanham, Md.
- Weininger O. (1906), *Sex and Character*, New York.

Netografia

- Ansen D. (1999), *Kitsch as kitch can*, `Newsweek`, 124(15).<http://europe.newsweek.com/kit-schkitsch-can-189406?m=eu> (stan z dnia 24 marca 2016).
- Brownlow K., Beauchamp C., Callan M.F., Eliot M., Leider E.W., McBride J., McGilligan P., Sikov E. (2013), *The Art and Craft of Film Biography: A Critical Symposium*, „Cinèaste”, 38(3), 16–25, <http://www.jstor.org/stable/43500850> (stan z dnia 26 lutego 2018).
- Conway S. (1991), *Kitsch and its Opposition*. www.subverbis.com/essays/kitsch.rtf (stan z dnia 24 marca 2016).
- Ebert R. (1994), *Ed Wood. Movie Review & Film Summary*. <http://www.rogerebert.com/reviews/ed-wood-1994> (stan z dnia 24 marca 2016).
- Frierson M. (1996), *Tim Burton's 'Vincent'--A Matter of Pastiche*, <http://www.awn.com/mag/issue1.9/articles/frierson1.9.html> (stan z dnia 24 marca 2016).
- Galindo S. (2016), *The Life of Edward D. Wood Jr.* <http://www.edwood.org/bio.html> (stan z dnia 24 marca 2016).
- Higley S.L. (2001), *A Taste for Shrinking: Movie Miniatures and the Unreal City*. „Camera Obscura”, 16(2 47), s. 1–35. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=edwood.htm> (stan z dnia 24 marca 2016), <http://www.filmweb.pl/film/Glen+czy+Glenda-1953-108604> (stan z dnia 24 marca 2016), <http://www.moviemistakes.com/film2839> (stan z dnia 13 lutego 2016).
- Lafrance J.D. (2016) *Ed Wood Retrospective*. <http://www.mimarkit.com/ed-wood-retrospective/> (stan z dnia 24 marca 2016).
- Patches M. (2014), *How Plan 9 From Outer Space earned, and lost, the title of worst movie of all time*. <https://thedissolve.com/features/movie-of-the-week/623-how-plan-9-from-outer-space-earned-and-lost-the-ti/> (stan z dnia 14 lutego 2016).
- Sternbergh A. (2007), *Clarification* „New York Magazine”, <http://nymag.com/arts/tv/features/37636/> (stan z dnia 13 lutego 2016).
- Travers P. (1994), *Ed Wood*, „Rolling Stone”, p. 693, <http://www.rollingstone.com/movies/reviews/ed-wood-19940928> (stan z dnia 12 lutego 2016).
- Williams E. (2011), *Burton gets the Wood on Downey's Chaplin*, „The Australian” <http://www.theaustralian.com.au/arts/burton-gets-the-wood-on-downeys-chaplin/story-e6frg8n6-1226094472329> (stan z dnia 13 lutego 2016).

GRAŻYNA MENDECKA

GÓRNOŚLĄSKA WYŻSZA SZKOŁA HANDLOWA
IM. WOJCIECHA KORFANTEGO W KATOWICACH

Biografia naznaczona cierpieniem w narracjach Fridy Kahlo

Wprowadzenie

Życie każdego człowieka stanowi jego indywidualną, niepowtarzalną historię, a opowiedzenie jej przez podmiot wyraża własną interpretację przeżytych zdarzeń, ujawnia osobiste motywy, uczucia i dążenia (Oleś, 2008). Życie przebiega w określonych ramach czasowych, toteż tworzona przez jednostkę narracyjna rzeczywistość to opowiadanie zdarzeń przebiegających w czasie – posiadających swój początek, rozwinięcie i wyraziste zakończenie (Trzebiński, 2002; 2008). Autonarrację podmiot tworzy po to, by nawiązać interakcję z realnym lub wyobrażonym odbiorcą, a podjęta komunikacja służy określonym celom – kształtuje tożsamość narratora, zaspokajając potrzebę samookreślenia, niepowtarzalności i nadawania życiu sensu (Oleś, 2008). Narracja ma również znaczący walor terapeutyczny – opowiedzenie przez człowieka traumatycznego doświadczenia, ukazanie towarzyszących mu emocji, ujawnienie obrazu siebie i swego życia w świetle tych doświadczeń (Trzebiński, 2008) pozwala z pewnej perspektywy ujrzeć te przeżycia i ukazać ich inny, niż tylko destrukcyjny sens.

Idea narracyjności zakłada konstruowanie rzeczywistości za pomocą języka werbalnego. Myśl, że statyczne sztuki plastyczne posiadają warstwę narracyjną jest stosunkowo nowa w psychologii (Waligórska, Dryll, 2008). Ale już Roman Ingarden (1958) przyznawał „własność opowiadania”, czyli

istnienie pierwiastka narracyjnego, obrazom prezentującym wątek literacki lub historyczny.

Człowiek jako osoba jest istotą stającą się, a owo stawanie się przebiega w sposób wysoce zindywidualizowany. Rozwój jest jednostce zadany, pozostaje ona w nieustannej interakcji zarówno z bezpośrednim, jak i dalszym otoczeniem, gromadzi doświadczenia, które prowadzą ją od adaptacji, przez readaptację do transgresji (Dębska, 2005). Ten proces przebiega szczególnie wyraziście w przypadku osób niepełnosprawnych, które muszą walczyć o własną tożsamość, dokonując przewartościowania także narracyjnej struktury przekonań o sobie.

Życie Fridy Kahlo, meksykańskiej plastyczki o światowej sławie, było wyczerpującą walką o przetrwanie i nieustannym zmaganiem się z cierpieniem. W 18. roku życia w wypadku autobusowym metalowa barierka wbiła się w jej ciało gruchocząc kręgosłup, miażdżąc miednicę i łamiąc stopę – cudem uszła z życiem. W wyniku doznanego urazu przeszła udokumentowane 32 operacje kręgosłupa i nogi. Była wielokrotnie hospitalizowana, spędzając unieruchomiona wiele miesięcy w łóżku. Od chwili wypadku nieustannie towarzyszył jej ból, który uśmierzała coraz silniejszymi środkami przeciwbólowymi. Nosila gorsety gipsowe (niektóre eksperymentalnie) i specjalny aparat na prawej stopie.

Jako młoda dziewczyna miała okazję obserwować przy pracy artystę meksykańskiego Diega Riverę, który wykonywał mural w szkole, do której uczęszczała. Zwierzyła się koleżankom z pragnienia posiadania dziecka z Diegiem Riverą, chociaż nie przypuszczała wtedy, że światowej sławy wybitny malarz murali zostanie jej mężem.

Jako żonie nie udało jej się – po kilku poronieniach i aborcjach – zostać matką. Obsesyjnie zakochana w Diegu cierpiała z powodu jego notorycznych zdrad – najbardziej, gdy zdradził ją z jej siostrą Cristiną.

Frida Kahlo prowadziła dziennik oraz ożywioną korespondencję, w której opisywała swój ból, troski i żale. Jednak najbardziej dobitną narrację stanowiły jej obrazy, w których najpełniej wyrażała swe przeżycia i doświadczenia. Szereg dzieł powstawało wtedy, gdy czuła się najbardziej zraniona. Narracyjny charakter jej obrazów podkreśla fakt, że nadawała im tytuły. Jej obrazy stanowią unikalną autonarrację artystki niezwyklej, której życie nie było wolne od traumatycznych przeżyć, ale one nie złamały siły jej charakteru i radości życia.

Droga Fridy do malarstwa

Frida urodziła się szóstego lipca 1907 roku. Matka Fridy była wnuczką hiszpańskiego generała oraz córką fotografa, Indianina z Morelli. Była bogobojną chrześcijanką. Ojciec był z pochodzenia węgierskim Żydem,

urodzonym i wychowanym w Niemczech, był ateistą. Żona namówiła go, by zajął się fotografią, więc ojciec Fridy otworzył studio fotograficzne. W latach 1904 do 1908, wykorzystując precyzyjne niemieckie aparaty, uwiecznił na fotografiach architektoniczne dziedzictwo, które stanowiło ilustracje dla serii publikacji wydanych dla uczczenia setnej rocznicy niepodległości Meksyku. Zyskał za to tytuł „pierwszego oficjalnego fotografika meksykańskiej spuścizny kulturowej” (Herrera, 2003: 18).

Frida zazwyczaj podawała nie 1907, a rok 1910 jako datę swego urodzenia. To przekłamanie roku urodzin nie wynikało z chęci odmłodzenia się, lecz z pragnienia identyfikowania się z Meksykiem, krajem, który kochała ponad wszystko. A w roku 1910 wybuchła meksykańska rewolucja, więc Frida uznała, że ona narodziła się w tym samym czasie, co nowoczesny Meksyk (Herrera, 2003). W ostatniej dekadzie życia Frida prowadziła dziennik, w którym wspominała, jak jako pięcioletnia dziewczynka na własne oczy widziała bitwę chłopów Zapaty z carrancistami. Matka udostępniła swój dom rannym i głodnym i starała się w miarę swoich możliwości wspierać zapatystów.

Rewolucja, z której Frida była dumna, była nieszczęściem dla jej rodziców. Skończyły się dla ojca Fridy Guillermo Kahlo zlecenia rządowe, dzięki którym wybudował dla rodziny wygodny dom w modnej dzielnicy Coyoacán. Dziesięcioletnia wojna domowa poprzedzona upadkiem rządu doprowadziła Meksyk do nędzy. Ojciec Fridy nie miał zleceń, rodzina z trudem mogła się utrzymać. Matka robiła co mogła, aby rodzinie starczyło środków do życia. Frida Kahlo stwierdziła, że jej matka nie potrafiła czytać ani pisać, ale potrafiła liczyć pieniądze.

Ojciec Fridy Kahlo miał sześć córek i bardzo ubolewał, że nie posiada męskiego potomka. Frida, która została asystentką ojca, zastępowała mu syna, zaś ojciec, który uczył ją rzemiosła, stał się dla niej pierwszym mistrzem i mentorem. Wychowywał Fridę w duchu niezależności i samodzielności. Jego niekonwencjonalny sposób wychowania, zupełnie niepodobny do wychowywania meksykańskich dziewcząt, sprawił, że wyrosła na osobę ciekawą świata, zainteresowaną sztuką i nowymi ideami (Souter, 2007).

Gdy Frida miała pięć lat zapadła na paraliż dziecięcy i przez dziewięć miesięcy leżała przykuta do łóżka w swoim pokoju. Gdy wreszcie znowu mogła chodzić, lekarz zalecił program ćwiczeń fizycznych, które miały rozwinać zanikłe wskutek choroby mięśnie w prawej nodze. Troskliwy ojciec pilnował, by uprawiała różne sporty, uważane w Meksyku za nieodpowiednie dla dziewczyny, a więc grała w piłkę nożną, uprawiała boks, zapasy i została znakomitą pływaką. Twierdziła, że zabawki miała chłopięce – rowery, łyżwy. Długa nieobecność w szkole, niekonwencjonalne zachowanie i kalectwo, które pozostało jej po polio (cienka i krótsza noga, na którą utykała, ortopedyczne buty), sprawiły, że stała się obiektem drwin koleżanek i kolegów i bardzo samotnym dzieckiem. Cierpienie spowodowane

zmianami zwyrodnieniowymi lewej nogi i poczucie wyobcowania już w dzieciństwie ukształtowało psychikę artystki. Jednak wtedy jeszcze nie myślała o malarstwie.

W roku 1922 Frida została przez rodziców wysłana do Escuela Nacional Preparatoria w San Ildefonso, która miała ją przygotować do studiów uniwersyteckich. Należała wtedy do wielu młodzieżowych organizacji, była pełna energii i przeżyła swoją pierwszą miłość. Jej wybrankiem był Alejandro, student prawa, przywódca i inspirator grupy młodzieży dyskutującej przede wszystkim na tematy związane z literaturą. Pisała do niego listy w tonie czasem żartobliwym, a czasem namiętnym. Proponowała mu ucieczkę z domu i wspólny wyjazd do Stanów Zjednoczonych.

Z Alejandrem 17 sierpnia 1925 roku Frida wsiadła do autobusu, który zderzył się z trolejbusem. Szarpnięcie rzuciło pasażerów do przodu, a jedna z poręczy autobusu przeszła ciało niespełna osiemnastoletniej Fridy tak, jak szpada toreadora przebija byka. Skutki wypadku były tragiczne. Badający Fridę lekarze nie mogli zrozumieć, jak zdołała przeżyć wobec liczby doznanych urazów. Jej kręgosłup na odcinku lędźwiowym był złamany w trzech miejscach, złamana szyjka kości udowej, połamane miała żebra, lewa noga złamana w jedenastu miejscach, kości lewej stopy zmiażdżone i przemieszczone, kość biodrowa rozpadła się na trzy kawałki. Poręcz autobusu przebiła brzuch od lewego boku i przeszła przez pochwę (Le Clezio, 2009). Fridę poinformowano, że nigdy nie będzie miała dzieci. Aż trudno uwierzyć, że lekarzom udało się przywrócić organizm Fridy do normalnego funkcjonowania. W dodatku okazała się pacjentką żywotną i wytrzymałą, chociaż przeżywała chwile załamania. W miesiąc po wypadku pisała do Alejandra, że zaczęła rozumieć sens wyrażenia „znosić ból”. W liście z 5 grudnia 1925 pisała: „Jedno, co dobre, to to, że zaczynam się przyzwyczajać do cierpienia” (za: Le Clèzio, 2009: 57). Z tym cierpieniem fizycznym pozostanie do końca życia.

Po powrocie ze szpitala Czerwonego Krzyża Frida wróciła do domu, gdzie nadal pozostawała przykuta do łóżka. Wtedy postanowiła, że będzie malować. To postanowienie zrodziło się z cierpienia i samotności. Matka zainstalowała nad jej łóżkiem lustro, by Frida mogła być dla siebie modelem. Łóżko i lustro stały się od tego czasu do końca życia towarzyszami życia Fridy.

Listy do Alejandra były dla Fridy pomostem między nią a światem zewnętrznym. Pierwszym jej prawdziwym, dużym dopracowanym obrazem był namalowany w roku 1926 w stylu Botticielego autoportret, prezent dla Alejandra. Chciała go w ten sposób zatrzymać, bo wiedziała że Alejandro wybiera się w podróż do Europy. Swoim zwyczajem u dołu portretu sformułowała w języku niemieckim przesłanie: „Heute ist Immer Noch” (Dzisiaj niech trwa zawsze). Prosiła kochanego, by umieścił obraz nisko, tak żeby miał wrażenie, że są blisko. Ten dar stanowił początek zwyczaju Fridy, która obdarowywała swymi autoportretami osoby, które darzyła sympatią.

Miłość Alejandra i Fridy nie przetrwała, młodego człowieka nie pociągało dotrzymywanie towarzystwa cierpiącej dziewczynie, która poszukiwała swego miejsca w życiu. A Frida zastanawiała się, czy mogłaby się utrzymać z malowania. Chciała w tej sprawie zasięgnąć opinii poważnego autorytetu. Był nim bez wątplenia uznany i powszechnie podziwiany malarz murali Diego Rivera. Dziewczyna szczerze podziwiała jego sztukę. Diego w swej autobiografii *Moja sztuka, moje życie* dokładnie opisał swoje pierwsze ważne spotkanie z Fridą. Kiedy pracował na rusztowaniu nad jednym z najwyższych umiejscowionych fresków w budynku Ministerstwa Oświaty usłyszał dobiegający z dołu głos dziewczyny, która domagała się od niego, by zszedł na dół, bo ma do niego bardzo ważną sprawę.

Tą dziewczyną była Frida. Pokazała mu trzy swoje obrazy z prośbą o uczciwą ocenę. Gdy zauważyła zadowolenie na jego twarzy, uprzedziła jego wypowiedź słowami:

Nie przyszłam tu wysłuchiwać komplementów. Zależy mi na krytycznym osądzie poważnego człowieka. Nie jestem miłośniczką sztuki ani amatorką. Chcę tylko wiedzieć, czy dam radę w ten sposób zarobić na życie (za: Herrera, 2003: 83).

Zaprezentowane płótna zrobiły na Diegu duże wrażenie. Nie było w nich żadnej manieri, silenia się na oryginalność czy pretensjonalności, co często zdarza się u początkujących malarzy. Wyrażały plastyczną uczciwość, szczerłość i niezależną osobowość artystyczną. Obiecał jej po tym pierwszym spotkaniu, że odwiedzi ją w domu i zobaczy inne prace. Gdy dotarł do leżącego na przedmieściach domu jej rodziców, zastał Fridę na drzewie gwizdającą międzynarodówkę, jako że i ona i on byli zaangażowanymi członkami komunistycznej partii. Zobaczył resztę obrazów i stwierdził autorytatywnie, że Frida ma duży talent.

Małżeństwo z Diegiem

Gdy Diego Rivera skończył prace na budynku Ministerstwa Oświaty, zaczął się do niej zalecać. Frida miała zaledwie dwadzieścia jeden lat, on był od niej dwa razy starszy, mimo to znakomicie się ze sobą rozumieli.

Diego, mimo zwalistej figury i bezsprzecznie brzydkiej twarzy, potrafił być miły i czuły, przy tym był człowiekiem pełnym humoru, żywotności i urodzonym gawędziarzem. Od jego zwalistej postaci emanowała niezwykła zmysłowość, był przy tym podziwianym i sławnym malarzem, toteż z łatwością podbijał kolejne kobiece serca. Zarówno Meksykanki, jak i cudzoziemki Ignęły do niego, dlatego że lubił i podziwiał kobiety, a podziw artysty bywa zwykle atrakcją dla wybranej przez niego kobiety (Mendecka, 2007). Gdy zaczął bywać u Fridy, był już dwukrotnie rozwiedziony. Pierwszą jego żoną była Rosjanka, malarka Angelina Beloff, z którą miał synka, jednak

chłopczyk wcześniej zmarł. Drugą żoną była pisarka Lupe Martin, z którą miał dwie córki. Frida Kahlo była jego trzecią żoną.

Diego uległ sile przyciągania Fridy, uwiodła go nie tylko miłość, jaką czytał w jej oczach oraz podziw, jakim go darzyła. Potrafiła także traktować tego geniusza z poufałością i ironią. Diego nie spotkał wcześniej tak wyjątkowej kobiety. Potężny niczym zapaśnik sumo Rivera darzył liczącą zaledwie 158 cm Fridę mieszanką uczuć – zdziwienia, pożądania, czułości, podziwu i szacunku. Intrygowała go, bo była kimś więcej niż rozpieszczoną panną z dobrego domu. Była pełna temperamentu i potrafiła odważnie wypowiadać nawet bardzo kontrowersyjne opinie. Początkowe oczarowanie jej młodością, intelektem i zadziornością ustąpiło uczuciu szacunku dla niej jako koleżanki po fachu. Rozumieli się doskonale nie tylko w kwestiach związanych ze sztuką, ale także przekonań politycznych. Byli żarliwymi komunistami.

Ślub Fridy i Diega odbył się 21 sierpnia 1929 roku. Ojciec zdawał sobie sprawę, że jego schorowana i wymagająca częstej opieki lekarskiej córka będzie bezpieczna u boku bogatego i hojnego męża. Matka natomiast nie mogła pogodzić się z myślą, że mężem jej córki ma zostać brzydki i tłusty, rozwiązyły dwukrotny rozwodnik, komunista i ateista. Dysproporcja ich sylwetek spowodowała, że matka uznała ich za parę stworzoną przez słońca i gołębicę.

Po ślubie zaczęło się życie Fridy u boku geniusza. Miał wtedy bardzo dużo zleceń na murale dużych i prestiżowych budynków w Meksyku. Pracował bez wytchnienia nieraz po osiemnaście godzin. Frida starała się być dobrą żoną. Gotowała i zanosila mężowi obiady, mało wtedy malowała. Po zawarciu ślubu Rivera otrzymał zlecenie ozdobienia muralami między innymi pałacu Cortésa w Cuernavace. W tym muralu Diego miał okazję wyrazić swój podziw dla meksykańskiej kultury ludowej. Obrazy muralu przepojone są religijnymi treściami, które związane są z pogańskimi wierzeniami rdzennych mieszkańców Meksyku. Frida podzielała zachwyt Diega dla wierzeń i kultury ludu meksykańskiego.

Pobył z mężem w Cuernavace był dla Fridy szczęśliwym okresem ich małżeństwa. Miasteczko to było czyste i wytworne, a mimo to unosił się nad nim duch rewolucjonisty Zapaty. Frida, która po raz pierwszy opuściła stolicę, po raz pierwszy również spotkała się z prawdziwą meksykańską, indiańską prowincją, z której wyszła rewolucja. Piękno prowincjonalnego życia, ogrody pełne kwiatów i ptaków, żywiołowa uroda targowisk i piękno męzowskiej sztuki napełniały Fridę radością.

Ten okres tak płodny dla męża, dla niej był okresem milczenia. Nie była już kaleką, uwolniła się od łóżka i swego odbicia w lustrze. Towarzyszyła wszędzie mężowi i to była nowość w jego zachowaniu, zazwyczaj uciekał od swoich żon. Frida pozostająca w cieniu męża czuła się osobą skąpaną w jego blasku wielkiego artysty, którego podziwiała. W tym okresie nama-

lowała zaledwie kilka obrazów. Był to ich portret ślubny oraz portret drugiej żony Diega, Lupe Marin, który jej podarowała. Tym darem Frida chciała prawdopodobnie zagłuszyć lęk, jaki przed nią czuła. Płótno to dziś uważa się za zaginione.

Pod wpływem nowego otoczenia i po to, by podobać się mężowi, Frida zmieniła swój styl ubierania. Zamiast surowego stylu rewolucyjnej działaczki ubranej w prostą spódnicę, koszulę ściągniętą paskiem i w krawat, oraz noszącą gładką fryzurę z przedziałkiem i koczek, zaczęła nosić stroje indiańskich kobiet, długie spódnice, haftowane bluzki, dużo ceramicznej biżuterii i wymyślne, wspaniałe fryzury. Tradycyjny indiański strój, który zaczęła nosić, uczynił z niej atrakcyjną kobietę, która wyglądała tak, jakby wyszła z obrazów Diega, artysty który aktywnie uczestniczył w ruchu folklorystycznym i pisał artykuły dotyczące sztuki ludowej. Frida, która przestała malować, całą swą uwagę skupiła na nowej prezentacji siebie. Jej nowy wizerunek stał się jej drugą skórą, a tehuański strój stał się dla niej tak ważną częścią osobowości, że czasem malowała sam strój, zamiast siebie.

Strój, który jest formą społecznej komunikacji, stał się dla Fridy nie tylko maską po to, żeby ukryć blizny po licznych operacjach i utykanie. Wygląd odciągał uwagę od jej wiecznego bólu, który ją dręczył. Nawet pod koniec życia, gdy była bardzo chora i niewiele osób ją odwiedzało, codziennie ubierała się tak, jakby wychodziła na przyjęcie. Wstążki, kwiaty, klejnoty i szarfy stawały się tym wystawniejsze, im bardziej upadała na zdrowiu. „Kunsztowna oprawa miała wynagrodzić cielesne niedostatki, uczucie rozpadu, zaniechania i niechybnej śmierci” (Herrera, 2003: 104).

Frida wbrew zaleceniom lekarzy, jeszcze będąc w Cuernavace, zaszła w ciążę, bo jeszcze jako podłotek wyraziła pragnienie urodzenia syna Diega. Oczywiście jej słaby organizm nie był w stanie donosić ciąży, poroniła, co gorsza naruszyła względną stabilność swego zdrowia. Ból kręgosłupa i nóg wrócił, brała morfinę, żeby załagodzić cierpienie, wpadła w depresję z rozpaczą po utraconej ciąży.

Podczas pobytu z Diegiem w Ameryce, Frida po raz kolejny zaszła w ciążę. Jej mąż malował murale na zamówienie Forda i Rockefellerera. Frida, która towarzyszyła mu w Detroit przeżywała swą tragedię, gdyż po raz trzeci poroniła i przestała wierzyć w możliwość donoszenia ciąży. Czuła się jałową kobietą bez wartości. Po każdym poronieniu przeżywała depresję. Powracał ból w pogruchootanych kościach. Prowadzący ją lekarz zauważył, że wszystkie objawy chorobowe u Fridy nasilały się, gdy w małżeństwie działo się źle. Diego, który był seksoholikiem, zdradzał ją nagminnie, nie widząc w tym niczego złego. Frida ratowała się jak mogła. Brała morfinę dla uśmierzania bólu, piła dla zagłuszenia rozpacz, wdawała się w romanse z mężczyznami i kobietami (była biseksualna), by odplącić mężowi pięknym za nadobne. Miała nawet romans z Lwem Trockim, któremu z mężem

udzieliłi azylu po jego ucieczce ze Związku Radzieckiego. Frida podarowała mu swój autoportret.

Frida godziła się jednak z licznymi zdradami męża, dopóki nie zdradził jej z najbliższą jej siostrą Cristiną i to w ich domu. Nie mogła znieść tej podwójnej zdrady. Ponieważ mąż porzucił Cristinę z dwójką dzieci, Frida sama poprosiła Diega, by pozwolił jej, a także jej dzieciom pozować i w ten sposób zarabiać. Frida miała ciekawą, ale raczej androgyniczną urodę, Cristina miała delikatniejsze i bardziej kobiece rysy oraz sylwetkę. Fridzie trudno było pogodzić się z tym, że na muralach męża ona była wojującą rewolucjonistką rozdającą broń, a Cristina była przedstawiana jako postać delikatna i kobieca.

Ta bolesna zdrada spowodowała, że Frida wniosła pozew o rozwód. Diego też nie był zainteresowany dalszym trwaniem małżeństwa. Przy obopólnej zgodzie szybko uzyskali rozwód w listopadzie 1939 roku, po dziesięciu latach trwania związku. Frida zaczęła układać sobie życie niezależnej kobiety, Diego kontynuował swe romanse. Okazało się jednak, że rozwód dla żadnego z nich nie jest dobrym rozwiązaniem. Diego zaczął tęsknić do małżeństwa z Fridą, a ona podupadała coraz bardziej na zdrowiu. Na interwencję lekarza, przyjaciela obojga, powrócili do siebie i w sierpniu 1940 roku wzięli powtórnie ślub, by pozostać z sobą aż do śmierci Fridy.

Od momentu rozvodu Frida zaczęła bardzo intensywnie malować. Stawała się dojrzałą i coraz bardziej znaną artystką. Jej artystyczny rozwój szedł w parze z postępującą degradacją ciała: przechodziła kolejne operacje kręgosłupa, amputację nogi, tygodniami dochodziła do siebie. Z ropiejącymi odleżynami, w gorsetach ze stalowymi wzmocnieniami do końca starała się malować. Za życia doczekała się jedynej własnej wystawy retrospektywnej. Była już wtedy bardzo chora i Diego zastrzegął, że ze względu na stan zdrowia autorki nie będzie na wernisażu. Żona jeszcze raz go zaskoczyła. Naszpikowana potężną dawką morfiny, z policyjną eskortą, wjechała w łóżku do sali wystawowej, by tam przyjmować gratulacje i cieszyć się obecnością przyjaciół.

Okres po wystawie był tragiczny. Artystka kilka miesięcy później znalazła się w szpitalu, by z powodu gangreny poddać się amputacji do kolana drugiej, prawej nogi. Do tej sytuacji Frida podeszła z właściwym sobie męstwem, rysując amputowaną nogę i opatrując rysunek komentarzem: „Dlaczego to miałabym potrzebować nóg, skoro mam skrzydła do latania?” (Le Clézio, 2009: 244). Jednak od tego momentu malowanie przychodziło jej z największym trudem. Na zastrzyki z morfiny nie było już prawie miejsca na ciele. Umarła 13 lipca 1954 roku w wieku 47 lat.

Diego był z nią do końca życia, otaczając czułością i opieką. W swojej autobiografii przyznał: „zbyt późno zdałem sobie sprawę, że najwspanialszą częścią mego życia była miłość do Fridy” (za: Souter, 2007: 246).

Obraz jako forma narracji – prezentacja metody

Istotą podmiotowej egzystencji człowieka jest jej niepowtarzalność i otwartość polegająca na nieustannym stawianiu się w czasie. Dlatego też:

Jednym z najpewniejszych źródeł wiedzy o człowieku jest jego własne, bezpośrednie, potoczne doświadczenie... (Straś-Romanowska, 1995: 21).

Zastosowanie narracji jako metody badania psychologicznego powoduje, że wypowiedź osoby badanej traktowana jest nie tylko jako informacja o konkretnych faktach, ale jako fakt sam w sobie (Dryll, 2000). Aprobując istnienie subiektywnej prawdy psychologicznej, trzeba uznać narrację za przejaw tej prawdy, dlatego funkcja ekspresyjna wypowiedzi jest cenniejsza od informacyjnej. Analiza narracji stanowi metodę poznania człowieka jako indywidualności, pozwala empatycznie wnikać w świat znaczeń nadawanych przez jednostkę swoim własnym doświadczeniom. Reinterpretacja narracji powinna możliwie ściśle przylegać do świata znaczeń nadanych jej przez opowiadającą osobę (Denzin, 1990).

Stwierdzenie istnienia narracji w wypowiedziach plastycznych jest ideą stosunkowo nową (Waligórska, Dryll, 2008). Ponieważ narracja wymaga zaprezentowania zdarzenia trwającego w czasie, uważano, że nie można tej cechy przypisać statycznym sztukom takim jak malarstwo czy fotografia. Za narrację wizualną uznawano prezentujący przebieg zdarzeń w czasie scenariusz filmu, ewentualnie wspierany słowem komiks. Historycy i teoretycy sztuki (np. Poprzęcka, 1986; Białostocki, 1987; Okoń, 1992; Kudelska, 1995; Scott, 1999) przywołują pojęcie obrazu narracyjnego, który dzięki określonym zabiegom kompozycyjnym prowokował widzów do rozwijania w procesie percepcji opowieści związanej z namalowanym wydarzeniem. Niektóre cechy formalne obrazów nazywanych w teorii sztuki narracyjnymi mogą służyć do rekonstrukcji nieznanego wydarzenia, jeżeli jego emocjonalna lub społeczna treść była bliska doświadczeniom odbiorcy.

Kompozycja obrazu może mieć narracyjny charakter przez budowanie wokół statycznego obiektu szeregu znaczeń i nadaniu im charakteru opowiadania wyrażonego werbalnie. Anna Waligórska i Elżbieta Dryll (2008: 213) podają kryteria, które powinny spełniać obrazy, by interakcja „obraz – widz” nabrała charakteru narracyjnego. Tematem obrazu powinno być jedno wydarzenie posiadające swego bohatera lub bohaterów. Kompozycja winna przedstawiać wyjątkową, niepowtarzalną sytuację. Obraz powinien być nacechowany silnymi emocjami, o istotnych konsekwencjach, co ułatwia empatię i prowadzi do próby przedstawienia dalszego ciągu. Prezentowany temat poprzez to, że jest „niepełny”, powinien poprzedzać kulminację, co prowokuje odbiorcę do „dopowiedzenia” dalszych treści. Obraz powinien zawierać sugestię rozwiązania zgodną z zamysłem

autora. W tym miejscu warto dodać, że tytuł dzieła ułatwia skierowanie percepcji odbiorcy na tory zgodne z zamysłem autora. Ważnym kryterium jest również i to, by obraz miał zrozumiałą, uwarunkowaną kulturowo symbolikę. Dzieła Fridy Kahlo spełniają wymienione kryteria i mają zdecydowanie narracyjny charakter. Narracja zawarta w obrazach Fridy ma epizodyczny charakter. Wydawać by się mogło, że fakt jest czymś obiektywnym i nie podlega dyskusji. Ale Aleksander Wilkoń (2002) uważa, że w narracji nie ma faktów, tylko są zdarzenia, które są kategorią subiektywną. Elżbieta Dryll (2008: 125) stwierdza:

To nie fakty są przykre, bolesne czy przysparzające radości. Czyni je takimi ustosunkowanie – relacja pomiędzy zdarzeniem a doświadczającym podmiotem.

Epizody zaprezentowane w obrazach Fridy Kahlo stanowiły narracje odnoszące się do ważnych epizodów jej życia.

Narracje w obrazach Fridy Kahlo

Jak zaznaczono w opisie metody, dzieło twórcze stanowi komunikat wysłany przez autora, zawierający treści dla niego ważne, istotne i doniosłe. Frida przykuta do łóżka pochłonięta walką o przetrwanie oddawała się jedynej możliwej aktywności – malowaniu.

Ulubionym tematem jej malowania była ona sama – wśród spuścizny zawierającej ponad 200 obrazów większość stanowią autoportrety. „Była osobą zatopioną w sobie, miała wręcz obsesję na swoim punkcie” (Herrera, 2003 :11). Tłumacząc się z tego, że ciągle maluje siebie stwierdzała: „Maluję siebie bo często jestem sama, bo na swój temat wiem najwięcej” (Frida Kahlo, za Herrera, 2003: 71). Narracyjność jej obrazów podkreślał fakt, że nie tylko nadawała obrazom tytuły, lecz na wielu z nich zamieszczała tekst, który objaśniał kontekst powstania dzieła.

Chociaż Frida, zgodnie z tradycją meksykańską, często malowała śmierć, nie była w stanie narysować wypadku, któremu uległa, co dobitnie wskazuje, jak wielką był dla niej traumą. W rysunku traktowanym jako projekcyjny pomijamy zazwyczaj to, czego się boimy (Braun-Gałkowska, 1985, 2012). W dorobku Fridy znaleziono co prawda niedatowany rysunek wypadku, ale jego wykonanie jest sztywne i surowe, autorka wyraźnie nie panowała nad kreską (Herrera, 2003) i ten fakt najlepiej wskazuje, jak bardzo temat wypadku ją przygnębiał. Rysunek jest dlatego diagnostyczną metodą, ponieważ – obok treści – informacji dostarcza grafika (jakość kreski), kompozycja oraz kolorystyka obrazu (Braun-Gałkowska 1985). W rysunku wypadku Frida narysowała dwa pojazdy, które się zderzyły, oraz dużo porzucanych ciał. Na rysunku uwidoczniła również dom rodziców, a na pierwszym planie umieściła siebie w dwóch ujęciach, jako osobę w gorse-

cie leżącą na noszach i jako dziecinną główkę. To drugie ujęcie, w którym Frida pozbawiła się ciała, a swojej twarzy nadała wygląd dziecka, świadczy dobitnie, że nie akceptuje siebie w obecnej postaci (dewaloryzacja przez pozbawienie ciała) i że wołałaby być dzieckiem. Obraz wypadku nie został przez nią nigdy namalowany.

Namalowała natomiast następstwa fizyczne tego wypadku, który narobił tak wiele szkody. Uwidoczniała to w obrazie zatytułowanym *Strzaskana kolumna* z roku 1944, namalowanym po kolejnej, skomplikowanej operacji, która na nowo ją unieruchomiła i spętała wymyślnym gorsetem. Po upływie 19 lat od chwili wypadku Frida miała pełną świadomość, jak bardzo została w nim poszkodowana. Na obrazie postać Fridy jest wyprostowana, wyraz twarzy nie zdradza oznak rozpacz, od postaci bije spokój i opanowanie. Ma obnażony korpus, łono zakrywa białe prześcieradło, niczym całun na wizerunkach Chrystusa. Jej ciało z kształtnym i jędrnym biustem dosłownie rozorała na dwie części kolumna zwieńczona podobnie jak kolumny greckie przez dwie ślimacznice. Zwieńczenie to kończy się tuż pod podbródkiem. Ciało skrępowane jest czterema szerokimi taśmami i przesyte mnóstwem drobnych gwoździ, które ranią jej całe ciało i twarz. Biały kolor pasków podtrzymujących gorset i biały całun z wdziękiem podtrzymywany przez Fridę podkreślają delikatność jej ciała. Po twarzy Fridy bezgłośnie spływają białe łzy, jedyny dowód straszliwego cierpienia. Jej piękne włosy nie są uczesane w żaden wymyślny sposób, tylko spływają po plecach.

Tłem postaci jest pustynia, podobnie jak ciało Fridy posiada szereg rozpadlin. W oddali widać morze. Pustynia, której rozpadliny przypominają uszkodzone ciało Fridy i która jest miejscem jałowym, bez życia, świadczy o tym, że Frida straciła już nadzieję na macierzyństwo. Na horyzoncie morze, które w rysunku drzewa genealogicznego symbolizowało fakt, że przodkowie ze strony ojca pochodzili „zza wody”, z Europy. Morze symbolizuje również potęgę, siłę i zmienność tak jak silny był charakter Fridy i zmienność jej kondycji fizycznej.

Zanim jednak Frida namalowała *Strzaskaną kolumnę*, po wypadku namalowała pierwszy swój autoportret naśladując styl Boticcelego. Był to pierwszy jej poważny obraz, wykonany w domu rodziców w Coyoacán, gdy ponownie zachorowała i nie mogła wychodzić z domu. Był darem dla Alejandra, w którym była bardzo zakochana. Przedstawiła siebie jako delikatną i kruchą, piękną kobietę. Ubrana w romantyczną sukienkę koloru wina, ozdobioną ornamentami na kołnierzu i mankietach, ma głęboki podłużny dekolt podkreślający smukłość szyi i błądźliwość skóry. Głęboki dekolt i delikatnie zaznaczone biust są zmysłowe i kuszące, ale wyraz twarzy o delikatnych rysach jest chłodny i pewien rezerwy.

Na tle ciemnej sukni Frida pięknie odmalowała swą smukłą, delikatną dłoń, jakby chciała, by ktoś ją ujął. Portret nie wypełnił całego obrazu, pozostawiając sporo miejsca na bokach, które wypełniło tło – ciemne niebo

i ornamentem zaznaczone ciemne fale oceanu. Tło potęguje jeszcze wrażenie delikatności i samotności sportretowanej dziewczyny. Z tyłu obrazu napisała: „Frida Kahlo w wieku siedemnastu lat we wrześniu 1926, Coyoacán” i po niemiecku „Heute ist Immer Nach”. Autorka była zadowolona ze swego dzieła, bo mówiła o nim do Alejandra „twój Botticeli” i w istocie był w tym stylu malowany.

W autoportretach namalowanych już po ślubie z Diego w roku 1929 przedstawia siebie nie jako wytworną, kruchą kobietę, lecz jako kobietę z ludu, Metyskę, ostentacyjnie podkreślającą swój meksykański rodowód. Ma na sobie zwykłą, białą bluzkę, taką, jaką Meksykanki kupowały na każdym targu, meksykańską biżuterię, kolczyki w stylu kolonialnym i prekolumbijskie paciorki z jadeitu. Rysy twarzy nie są tak subtelne jak w portrecie w stylu Boticellego. Frida już nie jest delikatną panienką, lecz kobietą, mężatką, twardo stąpającą po ziemi Meksykanką.

Swoje relacje z mężem Frida przedstawiła w ich portrecie ślubnym, który namalowała dopiero w roku 1931, w dwa lata po ślubie. Na obrazie widać potężnego mężczyznę w garniturze i solidnych butach, pewnie stojącego na ziemi w lekkim rozkroku, z czubkami butów rozwartymi na zewnątrz „jakby chciał objąć cały świat” tak skomentowała ten wizerunek Frida (Herrera, 2003: 113). Mężczyzna trzyma w prawej ręce paletę i kilka pędzli. Nie patrzy na stojącą obok kobietę, lecz prosto przed siebie. Ręce ma opuszczone wzdłuż ciała, ale w lewej dłoni trzyma dłoń Fridy i ten widoczny w centrum obrazu uścisk ich dłoni świadczy o bliskiej więzi małżonków. Postać Fridy zgodnie z rzeczywistością jest drobna, ubrana w długą zieloną suknię z dużą falbaną u dołu. Na szyi ma zielone, zapewne regionalne korale. Sylwetkę okrywa duży, czerwony szal również o etnicznym charakterze. Spod falbany wystają drobne stopy Fridy obute w delikatne buty, Frida wygląda tak, jakby nie dotykała ziemi, tylko lekko unosiła się w powietrzu. Jej głowa przechylona jest w stronę Diego i to ona wyciągnęła do niego dłoń, lecz podobnie jak jej mąż na nią, ona nie patrzy na niego. Jednak z jej całej postaci bije duma z posiadania tego silnego mężczyzny.

Na wykonanym portrecie nad głowami pary Frida namalowała różowego gołąbka z szarfą w dziobie, na której napisała przesłanie pasujące do nieco folklorystycznego stylu obrazu:

Oto widzicie nas, mnie Fridę Kahlo i mojego ukochanego męża Diega Riverę. Namalowałam te portrety w pięknym mieście San Francisco w Kalifornii dla naszego przyjaciela Alberta Bendera, a było to w kwietniu 1931 roku (za: Herrera, 2003: 112).

To co było dla Fridy najbardziej bolesne, to fakt, że mimo trzykrotnego (potwierzonego) zajścia w ciążę, nie udało się jej urodzić dziecka, małego Diega, za którym tęskniła. Jej obrazy wyrażały fascynację prokreacją, a swój ból i rozpacz z powodu porażki macierzyństwa uwidoczniła na kilku obrazach. Jeden z nich to „Szpital Henry’ego Forda”, który nawiązuje do

autentycznego zdarzenia, kiedy Frida przebywając z mężem w USA w Detroit w lipcu 1932 roku poroniła w trzecim miesiącu ciąży. Namalowany obraz jest drastyczny i prezentuje jeden z najbardziej bezkompromisowych portretów Fridy. Na tle przemysłowego pejzażu pokazanego w oddali Detroit, jakby obojętnego wobec przedstawionego dramatu, na pustej przestrzeni umieściła żelazne łóżko, w którym leży naga Frida w kałuży krwi. Z jej obrzmiałego brzucha rozchodzi się sześć czerwonych wstążek, które prowadzą do sześciu symboli umieszczonych wokół łóżka. Jedna z nich prowadzi oczywiście do utraconego płodu, inna do strzaskanej miednicy, którą starannie odrysowała z książki medycznej. Uwidoczniała również naczynie z przyrządami chirurgicznymi. Ślimak, którego również umieściła wśród symboli miał prezentować poronienie, które według słów Fridy było „miękkie, skryte a zarazem otwarte” (za Herrera, 2003: 128). Na ramie żelaznego łóżka umieściła krótki napis z datą: lipiec, 1932.

Rivera zauważył, że prace, które stworzyła Frida po poronieniu, wyróżniały się dojrzałością. Stwierdził, że Frida w Detroit:

Zaczęła pracę nad serią arcydzieł, nie mających precedensu w historii sztuki – obrazów podnoszących takie cechy kobiece, jak umiejętność spojrzenia prawdzie w oczy i cierpliwe jej znoszenie, poczucie rzeczywistości, wytrzymałość wobec okrucieństwa i cierpienia. Nigdy jeszcze kobieta nie rzuciła na płótno tak udręczonej poezji...

Również z tego okresu, z roku 1932 pochodzi obraz zatytułowany *Moje narodziny*, który przeraża pustką i bezruchem niepasującym do sytuacji, którą prezentuje. Narodziny dziecka odbywają się zwykle przy obecności innych osób, jest to zdarzenie pełne dynamiki. Tymczasem Frida przedstawiła dramaturgię tego momentu poprzez pozbawienie go tych cech. Na środku pustego pokoju o szarych, gładkich ścianach stoi szerokie małżeńskie łóżko zaścielone na biało. W łóżku leży położnica, lecz twarz ma zakrytą białym całunem, tak jakby leżała tam z powodu śmierci, a nie narodzin. Od połowy w dół postać jest odkryta, ma szeroko rozłożone, zgięte w kolanach nogi, spomiędzy których wylania się duża główka niemowlęcia ze zrośniętymi brwiami, tak bardzo charakterystycznych dla Fridy. Główka dziecka bezwładnie opada, tak jakby dziecko pozbawione było życia. Pod główką na pościeli widnieje krew. Nad łóżkiem wisi obraz Matki Boskiej Bolesnej, która jakby stanowiła podsumowanie tragicznej sceny narodzin, jednak Frida podkreślała, że w tej scenie wizerunek Matki Boskiej nie ma charakteru symbolicznego, lecz jest po prostu autentyczną częścią wyposażenia sypialni jej rodziców, tak jak to zapamiętała z dzieciństwa. Przez martwy bezruch sceny przy równoczesnym naturalistycznie ujętym widoku wylaniającej się główki rodzącego się dziecka obraz stanowi przerażający widok porodu, któremu Frida również odważnie stawiała czoła. Chociaż na obrazie przedstawiła swoje narodziny, zważywszy na rok jego powstania trudno oprzeć się wrażeniu, że miała na myśli śmierć swego niedawno nie-narodzonego dziecka.

W roku 1937 Frida raz jeszcze przedstawiła swoją rozpacz z powodu braku możliwości prokreacyjnych, prawdopodobnie w związku z kolejnym poronieniem, mianowicie autoportret zatytułowany *Moja lalka i ja*. Obraz ten nie jest już tak dramatyczny jak te, które tu opisano, ale przez to jest jeszcze bardziej smutny. Ukazuje Fridę siedzącą na dzieciennym łóżku z siedzącą obok gołą lalką dość sporych rozmiarów, która ma wyglądać jak niemowlę. Obie siedzą tak, jakby pozowały do rodzinnego zdjęcia. Frida w spódnicy i bluzce pali papierosa, lecz nie akceptuje swojej osoby tak, jak to zwykła robić, ponieważ pozbawiła swój portret jakiegokolwiek biżuterii, również uczesana jest gładko bez żadnych ozdób we włosach. Frida zwykle malowała swoje portrety na bogatym tle, na przykład bujnej roślinności, tutaj tło stanowi gładka ściana pokoju. Posadziła obok siebie lalkę, ale nie ubrała jej do tego portretu. Lalka z dokładnie namalowanymi rękami nie ma dłoni, co świadczy o tym, że nie może być bliskiej więzi między portretowanymi obiektami. Zresztą autorka nie zwraca uwagi na posadzony obok siebie obiekt, patrzy wprost przed siebie. Obraz poprzez pustkę i samotność portretowanej osoby wywołuje u widza smutek i niepokój.

Prawie od samego początku ich małżeństwa Diego zdradzał Fridę z każdą kobietą, gdy tylko nadarzyła się po temu sposobność. Gdy miała o to żal, mąż nie rozumiał jej pretensji i tłumaczył, że te seksualne przygody są epizodami bez znaczenia i zaspokajają tylko jego potrzeby fizjologiczne. Nie pojmowała tego rodzaju argumentacji. W nawiązaniu do artykułu prasowego Frida w roku 1935 namalowała obraz, który zatytułowała *Ledwie ją drasnąłem*. W centralnej części obrazu na łóżku leży naga kobieta w jednym bucie na nodze w kałuży krwi. Wokół łóżka także jest dużo krwi, która spływa nawet na ramę obrazu. Nad kobietą stoi nieruchomo mężczyzna w czarnym kapeluszu, ma białą koszulę całą zachlapaną krwią, z jego prawej dłoni wypadł na łóżko nóż. Nad jego głową dwa gołębie, czarny i biały dźwigają w dziobach szarfę z napisem: „to zaledwie parę ukłuć”. Dla Fridy to opisane w gazecie prawdziwe zdarzenie stało się pretekstem dla pokazania sposobów argumentacji ze względu na płęć. Śmiertelne rany zadane przez męża żonie dla niego to było zaledwie parę ukłuć. Malując ten obraz Frida dobitnie ukazała, jak męski ogląd świata różni się od kobiecego.

Frida wybaczała Diego wiele zrad, ale najboleśniej dotknęła ją zdrada z jej siostrą Cristiną. Nie mogła im wybaczyć tego całkowitego braku lojalności z obu stron, dlatego zdecydowała się na rozwód. Z roku 1938 i 1940 pochodzą dwa autoportrety, które dowodzą, jak bardzo poczuła się zraniona. Jeden z obrazów zatytułowała *Wspomnienie otwartej rany*. Portret ten znany jest tylko z czarno-białych zdjęć, ponieważ oryginał spłonął w pożarze. Ten autoportret ukazywał całą postać Fridy, która siedzi na krześle z wysoko zadartą spódnicą z lekko rozchylonymi udami. Ukazuje

nogi, z których jedna jest okaleczona. Stopa złożona na stołeczku jest zabandażowana, a wysoko, po wewnętrznej stronie uda widać podłużną ranę, z której krew spływa na białą halkę. Obok długiej rany spoczywa na udzie liściasta roślina, która może oznaczać związek życia wyrażony przez roślinę, z płodnością, której symbolem jest krew. Rana na udzie stanowiła nawiązanie do jej uszkodzonej podczas wypadku macicy. Frida w tym obrazie wykorzystuje fizyczne urazy do ukazania głębokich psychicznych ran.

Inny autoportret Fridy namalowany w czasie rozstania z Diegiem, miesiąc po orzeczeniu rozwodu, to *Autoportret ze świątymi włosami*, którego drażniące kolory świadczą o rozpacz, jaka ogarnęła ją po rozstaniu z mężem. Frida na tym obrazie siedzi na żółtym krzeselku umieszczonym na ziemi, za nią na niebie znajduje się pełno opalizujących chmur, które z powodu swej ciężkości dają odczucie duchoty. Krzesło jest w jaskrawym, żółtym kolorze, ale ponieważ poza nim nie ma żadnych innych przedmiotów, potęguje to poczucie pustki i osamotnienia. Frida ma obcięte krótko włosy, ubrana jest w obszerny męski garnitur, wokół niej na czerwono-brązowej ziemi leżą wszędzie kosmyki czarnych włosów, które również zwisają ze szczebli krzeselka. Frida siedzi jak mężczyzna z rozstawionymi szeroko nogami, pasmo włosów zwisa między jej nogami niczym zamordowane resztki kobiecości. W pobliżu narządów płciowych w nisko opuszczonej ręce trzyma rozwarłe nożyce, które przypominają ginekologiczne narzędzia chirurgiczne, tak jakby zamierzała się wykastrować. W ciężkich butach i męskiej koszuli, bez biżuterii, wygląda jak chłopak, tylko kolczyki w uszach przypominają o jej kobiecości. W tym portrecie brakuje wszystkiego, co tak lubił Diego: i długich włosów, i stroju tehuańskiego. Wielka rozpacz bije z tego portretu, choć sylwetka Fridy jest wyprostowana, a wyraz twarzy spokojny, nawet pogodny.

Autoportrety namalowane po kolejnym ślubie Riverów ukazują Fridę na powrót z długimi włosami, we wspaniałych fryzurach i strojach. Ukazują również jej ozdobną wielką białą kryzę i kwiaty we włosach, a na swoim czole między brwiami umieściła starannie namalowaną główkę Diega. Również w roku 1944, jako prezent dla Diega z okazji rocznicy ślubu, namalowała bardzo osobliwy obraz zatytułowany *Diego i ja*. Przedstawia głowę, której pół twarzy to Diego, a drugie pół to Frida. Poniżej na szyi zamieściła naszyjnik w postaci pnia drzewa, którego kolczaste gałęzie niczym krwioobieg oplatają wspólną szyję małżonków. Dwie połówki twarzy małżonków nie pasują do siebie, mimo że są połączone, różnią się wielkością. To świadectwo braku stabilizacji małżeństwa. Brak liści na gałęziach naszyjnika są symbolem braku potomstwa małżonków. Gałęzie przypominają ciernistą koronę Chrystusa, a więc małżeństwo to też męczeństwo.

Obrazy Fridy zawierały również narracje odnoszące się do jej stanu zdrowia. W roku 1943 namalowała swój portret, który zatytułowała

Rozmyślania o śmierci. Na tle bujnej roślinności przedstawiła siebie z dość skromną fryzurą, bez żadnych ozdób. Nie ma kolczyków ani naszyjnika, nie pokazuje sukni. Na czole ma medalion, w którym znajduje się trupia czaszka i dwie piszczele. Wyraz twarzy spokojny, poważny, nie widać w nim smutku ani przerażenia.

Na obrazie z roku 1945 zatytułowanym *Bez nadziei* widać ustawione w plenerze łóżko i płaczącą Fridę po ramiona nakrytą prześcieradłem. Na prześcieradle umieściła w charakterze wzoru okrągłe małe elementy sprawiające wrażenie jaja czekającego na zapłodnienie lub jaj z jądrem. Wzrok ma skierowany w stronę widza, łóżko stoi na skale wulkanicznej pełnej rozpadlin. Na niebie widać po jednej stronie błądy księżyc, a po drugiej krwistoczerwone słońce. Na łóżku postawiono drewniane sztalugi, na górze których zainstalowano jakiś osobliwy długi lejek w kolorze identycznym, jak organy wewnętrzne. Lejek ten niby róg obfitości pełen jest jedzenia, znalazło się w nim prosię, kiełbaska, ryba, indyk i temu podobne produkty, a na wierzchu cukrowa czaszka z napisem „Frida”. Wszystkie te produkty za pomocą lejka wlewane są do gardła chorej Fridy. Frida w tym obrazie nawiązywała do słów lekarza, który po przebytej operacji pełen optymizmu zapewnił ją „teraz może już pani jeść wszystko” (za: Herrera, 2003: 289). Ponieważ była bardzo wychudzona, zalecił jej, by co dwie godziny spożywała przecierane potrawy. Na odwrocie oprawy obrazu Frida napisała „Nie pozostaje mi ani cień nadziei... wszystko porusza się w czasie wraz z zawartością żołądka” (*ibidem*).

Rok później, w roku 1946 Frida namalowała inny obraz prezentując swe stałe oscylowanie między nadzieją a jej brakiem, zatytułowany tym razem *Drzewo nadziei*. Na obrazie, którego jedna część jest jasna, bo oświetla ją słońce, drugą, zacienioną, oświetla księżyc, widać leżącą w łóżku szpitalnym Fridę odwróconą tyłem do widza. Uwidoczniała tylko gęste włosy, a jej odwrócona tyłem twarz zakryta jest jak całunem zwojami białego prześcieradła. Prześcieradło odsłania natomiast jej plecy rozorane w dwóch miejscach dwoma głębokimi ranami, z których sączy się krew. Fakt, że ten wizerunek nie ukazuje twarzy stanowi poważną dewaloryzację postaci i może oznaczać, że Frida nie akceptuje siebie w tej sytuacji. Ta część obrazu znalazła się po słonecznej, jasnej stronie tak, jakby Frida wierzyła w możliwość wyjścia z nieszczęśliwego położenia. W nogach szpitalnego łóżka Frida umieściła drugi swój wizerunek, kobietę wyprostowaną, we wspaniałym stroju i atrakcyjnym stroiku na głowie. Patrzy śmiało przed siebie, w jednej ręce trzyma zrzucony aparat ortopedyczny z solidną klamrą, w drugiej dzierży proporczyk z zacytowanymi słowami znanej piosenki, którą lubiła: „Drzewo nadziei nie daj się”. Ale ten wizerunek znalazł się po ciemnej stronie obrazu, tak jakby Frida miała świadomość, że jej zwycięstwo nad chorobą nie potrwa długo.

Podsumowanie

W pierwszej połowie XX wieku Diego Rivera był wielkim i uznanym artystą, Frida postrzegana była jako żona uznanego twórcy, pozostająca w jego cieniu. Jednak jego malowane z rozmachem murale nie są dziś tak znane i popularne jak intymne i bardzo osobiste malarstwo Fridy. Malując przede wszystkim własne autoportrety, Frida przez siłę ekspresji, użyte słowne przesłania i bogatą symbolikę potrafiła stworzyć przejmującą narrację dotyczącą swego niezwykłego życia. Jej małżeństwo z Riverą było burzliwe i skazywało Fridę na konieczność pogodzenia się z faktem, że Diego nie tylko był wielkim artystą, ale także człowiekiem zachłannym na wszelkie przyjemności, dużo jadł, pił i uprawiał seks z każdą kobietą, którą nieco bliżej poznał. Frida usiłowała pogodzić się ze zdradami, odpłacać mu tym samym, ale dla niej Diego był zachwycającym artystą, którego chciała mieć wyłącznie dla siebie. Można powiedzieć, że w jakiś sposób to jej udało, bo chociaż Diego był niepoprawnym kobieciarzem a Frida była jego trzecią żoną, to jednak nie potrafił bez niej żyć i po rozwodzie tak bardzo odczuwał jej brak, że ożenił się z nią powtórnie i pozostał z nią aż do końca, do jej śmierci.

Popularność malarstwa Fridy dzisiaj, gdy współczesny człowiek głównie poszukuje przyjemności i rozrywki, wydaje się zaskakująca, jako że tematem jej wypowiedzi najczęściej jest cierpienie. Cierpienie stanowi jednak nieodłączny składnik życia każdego człowieka. Jest ono dla większości osób doświadczeniem nie częstym, ale powszechnie występującym. Każdy w różnych momentach życia i z różnym natężeniem spotyka się z tym doświadczeniem. W *Słowniku psychologii* Krzysztof Krzyżewski zdefiniował cierpienie jako „przeciwieństwo dobrostanu somatycznego, psychicznego bądź duchowego” (Krzyżewski, 2006: 52). Ludzie często traktują ból jako synonim cierpienia. Generalnie, przy obecnym poziomie rozwoju medycyny ból można usunąć, cierpienia nie. Źródeł cierpienia jest wiele, mogą być zewnętrzne i wewnętrzne. Zewnętrzne czynniki to szereg zagrożeń, na jakie narażony jest człowiek – już sam moment narodzin naznaczony jest bólem i cierpieniem.. Choroby i lęk przed zachorowaniem bywają również częstą przyczyną cierpienia.. Człowiek cierpi również wtedy, gdy traci coś dla siebie cennego, nie może zaspokoić swych istotnych potrzeb, osiągać upragnionego celu.. Cierpienie często powoduje bezradność człowieka w tej sytuacji.

Artystka pisała dziennik i prowadziła obfitą korespondencję, jednak najpełniej wyrażała siebie, swój ból i cierpienie poprzez malowane obrazy. Nie wybrała łatwego środka wyrazu. Trzeba pamiętać, że znaczną liczbę obrazów namalowała w łóżku, w którym leżała słaba i obolała, a przecieź malowanie jest ciężką fizyczną pracą. Precyzyjne ruchy, które trzeba wykonać

przy malowaniu detali, a robiła to dokładnie, powodują, że każdy mięsień, także pleców, musi pracować. Ktoś musi pomóc leżącej osobie nakryć się fartuchem, zamontować płótno na sztalugach, ustawić odpowiednio lustro. Trzeba myć i rozrabiać farby, znosząc zapach farb i rozpuszczalników. Każdy obraz wykonany w łóżku wymagał od Fridy nadludzkiego wysiłku, by udało się jej przekroczyć wszystkie własne ograniczenia.

Obrazy Fridy Kahlo miały również wymiar terapeutyczny, nie stroniła od scen drastycznych, ale w swej wypowiedzi była szczerą i prawdziwą. Malując bolesne wydarzenia rzadko się w nich użalała, z jej niewykrzywionej bólem twarzy i wyprostowanej sylwetki biła duma i siła osoby przywiązanej do życia. Frida po mistrzowsku budowała swe narracje – wykorzystując ból fizyczny, nagość i seksualność informowała świat o swych psychicznych cierpieniach z powodu niepełnosprawności, zdrady ze strony najbliższych, porażki macierzyństwa, osamotnienia. Każdy obraz opowiada epizod – przestudiowanie całego dorobku pozwala poznać niezwykłą historię życia artystki, która „żyła umierając” (Henestros, za: Herrera, 2003: 62).

Biography stigmatized with suffering in Frida Kahlo`s narrations

Summary

The text presents biographical deliberations about Mexican artist-Frida Kahlo. Her fortunes and difficult experiences concerning accident, her marriage, and unhappiness in relationships with men are reconstructed from paintings and another works. Frida Kahlo also kept a diary and lively correspondence in which she described her pain, worries and sorrows. But the most obvious narrative were her paintings, including autoportraits, in which she fully expressed herself. Frida masterfully built her narratives – using physical pain, nudity and sexuality to inform the world about her mental sufferings due to disability, betrayal of the closest, motherhood failure and loneliness.

Keywords: suffering, biography, Mexican painter, picture as narration.

Słowa kluczowe: cierpienie, biografia, meksykańska malarka, obraz jako narracja.

Bibliografia

- Białostocki J. (1987), *Sposoby przedstawienia czasu w sztukach wizualnych jako nośniki znaczenia*, [w:] J. Białostocki (red.), *Refleksje i syntezy ze świata sztuki, cykl II*, Warszawa.
- Braun-Gałkowska M. (1985), *Test Rysunku Rodziny*, Lublin.
- Braun-Gałkowska M. (2012), *Rysunek jako projekcja zmian w relacjach rodzinnych*, [w:] B. Kostrubiec-Wojtachnio, E. Trubiłowicz (red.), *Rysunek projekcyjny w badaniach nad rodziną i wychowaniem*, Lublin.

- Denzin N.R. (1990), *Reinterpretacja metody biograficznej w socjologii: znaczenie a metoda w analizie biograficznej*, [w:] J. Włodarek, M. Ziótkowski (red.), *Metoda biograficzna w socjologii*, Warszawa–Poznań, s. 55–69.
- Dębska U. (2005), *Niepełnosprawność – okazja do ujawnienia się głosów*, [w:] E. Chmielnicka-Kuter, M. Puchalska-Wasył (red.), *Polifonia osobowości – aktualne problemy psychologii narracji*, Lublin.
- Dryll E. (2000), *Analiza treści i analiza narracji w badaniach psychologii wychowawczej*, [w:] M. Straś-Romanowska (red.), *Metody jakościowe w psychologii współczesnej*, Wrocław, s. 141–152.
- Dryll E. (2008), *Analiza tekstu narracji autobiograficznej z wykorzystywaniem metod lingwistyki formalnej*, [w:] B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro (red.), *Narracja – teoria i praktyka*, Kraków, s. 117–129.
- Ingarden R. (1958), *O budowie obrazu*, [w:] R. Ingarden (red.) *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa, s. 7–111.
- Herrera H. (2003), *Frida – życie i twórczość Fridy Kahlo*, Warszawa.
- Krzyżewski K. (2006), hasło: *Cierpienie*, [w:] J. Siuta (red.), *Słownik psychologii*, Kraków.
- Kudelska D. (1995), *Narracja w sztukach plastycznych*, [w:] M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka (red.), *Czas i wyobraźnia*, Lublin, s. 61–72.
- Le Clézio J.M.G. (2009), *Diego i Frida*, Warszawa.
- Mendecka G. (2007), *Wybitni artyści w relacjach z kobietami*, [w:] E. Mandal (red.), *W kręgu gender*, Katowice, s. 109–127.
- Okoń W. (1992), *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku*, Wrocław.
- Oleś P.K. (2008), *Autonarracyjna aktywność człowieka*, [w:] B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro (red.), *Narracja – teoria i praktyka*, Kraków, s. 37–52.
- Poprzeczka M. (1986), *Czas wyobrażony*, Warszawa.
- Scott C. (1999), *The spoken image: Photography and language*, London.
- Souter G. (2007), *Kahlo 1907–1954*, Ożarów Mazowiecki.
- Straś-Romanowska M. (1995), *Główne idee teoretyczne i metodologiczne psychologii personalistyczno-egzystencjalnej jako dyscypliny humanistycznej*, [w:] M. Straś-Romanowska (red.), *Na tropach psychologii jako nauki humanistycznej*, Warszawa–Wrocław s. 16–47.
- Trzebiński J. (2002), *Narracja jako sposób rozumienia świata*, Gdańsk
- Trzebiński J. (2008), *Problematyka narracji we współczesnej psychologii*, [w:] B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro. (red.), *Narracja – teoria i praktyka*, Kraków, s. 9–17.
- Waligórska A., Dryll E. (2008), *Rola narracji w odbiorze obrazu*, [w:] B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro (red.), *Narracja – teoria i praktyka*, Kraków, s. 211–239.
- Wilkoń A. (2002), *Spójność i struktura tekstu*, Kraków.

Część trzecia

**Oczywiste i nieoczywiste
w biografjach literackich**

MONIKA GRĄCKA

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

Wspomnienia Nikołaja Złotowratskiego próbą zażegnania kryzysu pisarza narodnika

Zasadniczą przesłanką sprzyjającą narodzinom ruchu narodnickiego, który w szerokim znaczeniu obejmował właściwie wszystkie ideologie demokratyczne, zarówno rewolucyjne, jak i reformistyczne, oraz zmierzał do ochrony interesów chłopów rosyjskich, była reforma uwłaszczeniowa z roku 1861. Okres jej przygotowania i wprowadzenia, określane przez historyków „rosyjską epoką burzy i naporu”, stanowił w dziejach Rosji moment głębokiego ożywienia społecznego i nadziei. Rosnące opozycyjne nastroje postępowej części społeczeństwa oraz upadek Sewastopola (klęska w wojnie krymskiej) przyspieszyły działania rządu Aleksandra II i 19 lutego ogłoszono manifest carski znoszący system pańszczyźniany w kraju. Zawarte w manifestcie postanowienia ujmowano przy tym jako akt wspaniałomyślności obszarników, którzy „dobrowolnie zrzekli się praw dotychczasowych” (Bazyłow, 1970: 221), za co należała im się dożgonna wdzięczność i rekompensata pieniężna. Podkreślano też, że ziemianie, zachowując prawo własności w stosunku do wszystkich gruntów, jakie do nich należą, odstępowali jedynie chłopom do stałego użytkowania w zamian za określone powinności – zagrodę oraz grunty i inne tereny użytkowe, a chłopcy uzyskiwali prawo wykupienia ich na własność tylko wtedy, gdy obszarnicy wyrażali na to zgodę. Do tego czasu pozostawali oni w statusie tzw. „czasowo zobowiązanych”.

Przeżegnaj się znakiem krzyża, ludu prawosławny – głosił manifest – i błagaj razem z nami o błogostawieństwo Boże dla twojej wolnej pracy, która będzie rękojmią twojej pomyślności i dobra społecznego [...] Wszelka dusza niechaj będzie poddana

wyższym zwierzchnościom... Oddawajcie tedy wszystkim, coście powinni: komu podatek, podatek; komu cło, cło; komu bojaźń, bojaźń; komu cześć, cześć (Bazyłow, 1970: 222).

Reforma dała zatem chłopom wolność osobistą, lecz ich sytuacja bytowa niewiele się zmieniła, co wywołało falę żywiołowych wystąpień. Według raportów żandarmerii Rosja w 1861 roku była widownią 1176 buntów chłopskich, przy czym w 337 wypadkach musiano wysłać oddziały wojskowe w celu opanowania zamieszek (*ibidem*: 235). Sytuacja wsi rosyjskiej coraz bardziej absorbowała też postępową inteligencję zarówno pochodzenia raznoczyńskiego, jak i szlacheckiego. Ta ostatnia, pod wpływem rozwijających się ideologii narodnickich (Piotra Ławrowa, Nikołaja Michajłowskiego) zapragnęła spłacić swój dług moralny wobec chłopstwa, dzięki któremu uzyskała ona możliwość kształcenia się, w postaci walki o jego ludzkie prawa. Rodzący się zatem ruch narodnicki rozwinął swoje teorie i wytworzył różne praktyczne formy działania w trosce o dobro chłopca rosyjskiego, którego zamierzał wyrwać z ciężkiej rzeczywistości pouławszczeniowej, roztańczając przed nim perspektywy lepszego życia. Priorytetowym celem nowej ideologii było reprezentowanie jego ideałów, walka o jego interesy, sprawiedliwość społeczną, a także rozwój oświaty i kultury. Daleko mówiące, jak zauważa Marian Broda, były pojęcia, poprzez które narodnicy wyrażali swą tożsamość, takie jak: „przyjaciele ludu”, „miłośnicy ludu”, „ludochwalcy”, „współczujący ludowi”, „dłużnicy ludu” (zob. Broda, 2003: 21).

Teoretycy nurtu byli też przekonani o specyficy i wyjątkowości ludu rosyjskiego polegającej na kultywowaniu przez niego wspólnotowej formy życia społecznego (tzw. *obszcziny*), która w oczach narodników stanowiła załączek przyszłego idealnego ustroju w kraju. Wierzyli oni (jeszcze za Aleksandrem Hercenem), że szansa Rosji i jej wyższość wobec Zachodu polegała na możliwości ominięcia kapitalistycznej fazy rozwoju właśnie dzięki zachowaniu zakorzenionych w tradycji wiejskiej form własności społecznej charakterystycznych dla rosyjskiej wspólnoty gminnej¹ (Walicki, 1972: 329).

Narodnicką ideologię w jej liberalnym odłamie propagował w swojej twórczości Nikołaj Złatorwski (1845–1911) – uznawany za sztandarową postać narodnickiego nurtu literatury rosyjskiej. Zdeklarowany idealista, w myśl propagowanych haseł ruchu, hołdował tradycyjnej obyczajowości wiejskiej i podkreślał potencjał moralny chłopskiego światopoglądu. „Jestem sympatykiem ludu i ideałów wspólnoty gminnej” (Oranskij-Złatorwski

¹ Ideologię narodnicką, pisze Andrzej Walicki, „charakteryzuje szczególne połączenie burżuazyjnego demokratyzmu z tendencją antykapitalistyczną, występującą w postaci tak czy inaczej rozumianego socjalizmu, ale sprzężoną w istocie z tzw. ekonomicznym romantyzmem, tj. z retrospektywną utopią idealizującą gospodarkę przedkapitalistyczną i przedkapitalistyczny typ więzi społecznej”.

skij, 1880: 30) – pisał w programowym artykule redagowanego przez siebie narodnickiego periodyku „Russkoje bogatstwo” (Pypin, 1982: 1–5).

Pierwsze utwory beletrystyczne (*Wspólnota i służba dworska – Ob-szczina i dworowyje ludi*, *Połožna – Powiwalnaja babka*) publikował Złotowratski w piśmie „Iskra”, które według jednego z krytyków epoki: „Pracę chłopca oceniano jako jedynie produktywną, a jego samego uważało za »sól ziemi« i urodzonego socjalistę” (Jampolskij, 1964: 21).

Kontemplacja wysokich walorów moralnych ludu, połączona z idealizacją patriarchalnej wsi, dominowała też w kolejnych utworach pisarza. Wśród sylwetek pozytywnych postaci chłopskich, uosabiających autorski ideał narodnicki, są m.in. bohaterowie opowieści *Chłopi-ławnicy (Kriest’janie-prisjażnyje, 1874–1875)*, cyklu *Złote serca (Zołotyje sierdca, 1877–1878)*, powieści *Fundamenty (Ustoi, 1878–1883)*, czy tzw. „małej trylogii”, w skład której weszły opowiadania: *Abraham (Awraam, 1879)*, *Nieszczęście starego Kabana (Gorie starogo Kabana 1880)* oraz *Wiejski król Lear (Dieriewienskij korol Lir, 1880)*.

Bohaterowie pisarza skutecznie, choć kosztem duchowych rozterek i rodzinnych dramatów, walczyli o tradycyjne oblicze wsi i ideały patriarchalnej wspólnoty. Swój szlachetny znój i trud nierzadko przedkładali nad wygodne życie wiejskiego kułaka, uosabiającego totalne zagrożenie dla gminnego ładu i harmonii; podejmowali wyzwania, jakie stawiali przed nimi ziemianie i urzędnicy carscy; współczuli tym, którzy zerwawszy więzy ze wspólnotą, przyswajali sobie karczemną „cywilizację”.

Jednocześnie w dobie przemian ekonomicznych w kraju dostrzegał pisarz potrzebę modernizacji i uzdrowienia mechanizmów wspólnoty wiejskiej, która traciła, jego zdaniem, dawny autorytet i moc. W cyklu szkiców *Wiejskie dni powszednie (Dieriewienskije budni, Złotowratskij, 1879²)*, w dużej mierze o charakterze publicystyczno-dokumentalnym, z pozycji narratora – obserwatora powłaszczeniowej wsi rosyjskiej z żalem zauważał:

Nie ma już tej jednorodności „wiejskich fundamentów”, która tak często bywała w głuchej, dawnej wsi [...]. W walce starych wiejskich tradycji z nowymi prądami wręcz wyraźniej widać wciąż obecne na wsi umiłowane rdzenne ideały, jak są stateczne i nieustępliwe, i jednocześnie, z jaką siłą inne wpływy powoli sączą śmiertelną truciznę w samo serce wiejskiej wspólnoty (Złotowratskij, 1911–1913: 59–60).

Nierzadko w swoich utworach sugerował pisarz jak, wbrew opiniom teoretyków narodnickich, trudno było wspólnocie sprostać roli panaceum na całe zło. W rosyjskiej wsi panowała bieda i głód, młodzi zmuszeni byli szukać zarobku z dala od domu, zgromadzenia miru (kolektywu, wspólnoty)

² Cykl *Wiejskie dni powszednie (Dieriewienskije budni)* publikował Złotowratski w czasopiśmie „Otieczestwiennyje zapiski” w 1879 roku (nr 3, 4, 6, 8, 10, 12). Przygotowując teksty do zbioru dzieł zebranych, tytuł *Wiejskie dni powszednie* zachował pisarz w podtytule, zaś cykl nazwał *Szkice chłopskiej wspólnoty (Oczerki kriest’janskoj obszcziny)*.

przeradzały się w walkę indywidualnych interesów, a wokół coraz więcej pojawiało się bogatych wyzyskiwaczy. Mimo to Złatorwatski głęboko wierzył w „humanitarne podstawy” ludu, jego świadomość, naturalny instykt i przekonywał, że tylko wspólnota była gwarancją światłej przyszłości, której atrybutem miała pozostać wolność i sprawiedliwość społeczna, równość, wspólne partycypowanie w podziale dorobku, wzajemna poręka, pomoc i braterska solidarność.

Wspólnota daje w formie „własnej zagrody” gwarancję wolności osobistej [pisał w *Wiejskich dniach powszednich*] – po drugie, w formie zebrania gromadzkiego i sądu – gwarancję wyrażania własnej woli w warunkach absolutnej równości, po trzecie, w formie wspólnej pracy, prawo do korzystania w równym stopniu ze wspólnego dorobku i, po czwarte, – pomoc, jako najpełniejszy przejaw kolektywnej obyczajności [...]. Niezwykła elastyczność i żywotność zasady wspólnotowości wśród ludu gwarantuje w przyszłości jej duże znaczenie w postępie społecznym ludzkości (*ibidem*: 96, 196).

Jako miłośnik ludu akceptował również Złatorwatski ławrowską koncepcję „kajającej się szlachty” i ideę długu moralnego wobec chłopstwa, ale na tym polu działania dostrzegał pisarz jeszcze większy dysonans pomiędzy hasłami ruchu narodnickiego a realną sytuacją i nastrojami społecznymi. Podejmowane na kartach jego utworów działania wykształconej młodzieży na rzecz chłopstwa zamiast pożądanego efektu przynosiły jej rozczarowanie, zwątpienie i frustrację (Liza Driekałowa – *Fundamenty*, Kleopatra Pawłowna i Siergiej Rusanow – *Tułacz, Skitalec* 1881–1884). Wielu z oddaniem niosąc pomoc potrzebującym, przegrało własną walkę z głodem i wycieńczeniem (bohaterka opowiadania *Trzeba się spieszyć* – *Nado toropitsia*, 1885, opowieści *Córka dziedzica* – *Barskaja docz'*, 1883, czy *Złote serca* – *Katierina Masłowa*). Uciskane przez wieki chłopstwo rosyjskie, zdaniem pisarza, nie od razu było w stanie w pełni docenić szlachetne zaangażowanie i poświęcenie się inteligencji w imię jego dobra, ale też sama inteligencja nie zdołała wyposażyć siebie w adekwatne środki do wielkiej sprawy, o którą pragnęła walczyć. W swojej publicystyce autor zauważał:

W ostatnich dwóch, trzech latach o ludzie pisało się i pisze teraz tyle, że chyba nigdy wcześniej literatura rosyjska nie oddawała mu takiej chwały... Tak, faktycznie, jaka różnorodność poglądów [...], sympatii i przedsięwzięć!... Lecz [...] – zabrakło jednego, tego, co stanowi „żywą duszę” [w znaczeniu: podstawę, środki – M.G.] każdej dokładnie przemyślanej myśli, każdej zrodzonej sympatii, każdego sprawnego działania (Oranskij-Złatorwatskij, 1880: 29, 48).

Rewizji narodnickiego programu społecznego, jakiej dokonywał Złatorwatski w swojej beletrystyce, sprzyjał ogólny nastrój zwątpienia wśród wyznawców ideologii ruchu, który udzielił im się po krachu masowej akcji „wędrowni w lud” (w latach 1873–1874) oraz po fali represji w kraju w wyniku udanego zamachu na cara Aleksandra II w 1881 roku. „Kiedy zacząłem

nie tylko ze smutkiem przeczuwać, ale i rozumieć wszystko to, co wydarzyło się wokół mnie [...] nastąpił głęboki kryzys” (Złotowratskij, 1911–1913: 320) – konkludował pisarz w swoich wspomnieniach pisanych u kresu drogi twórczej, a opublikowanych w 1910 roku.

Intuicyjnie, zatem dużo wcześniej, przewidywał Złotowratski krach narodnickiej ideologii w jej utopistycznej wizji przyszłości. Coraz trudniej przychodziło mu godzić oczywiste sprzeczności życia i sztuki; doświadczalnej prawdy i poetyckiej wyobraźni. Wszelkie środki walki o szczęście ludu okazywały się w rzeczywistości nieskuteczne, a po aktach terroru sytuacja społeczno-polityczna w kraju pogorszyła się na tyle, że nastąpił kryzys całej ideologii narodnickiej. Od końca lat 80. również Złotowratski pogrążony był jedynie w przeszłości. Potomnym pozostawił serię cytowanych wspomnień, które zatytułował: *Dzieciństwo i młodość (Lata 1845–1864)*. Próbował zrozumieć w nich genezę i uwarunkowania dokonanego przez siebie wyboru ideowego oraz ambiwalencje i sprzeczności własnej walki prowadzonej na polu literatury z pozycji narodnika. Przeżywane rozterki duchowe nie unicestwiły jego idei służenia ludowi, której wciąż pozostawał wierny.

W poszukiwaniu źródeł własnej miłości do ludu powrócił Złotowratski na kartach wspomnień do arkadii lat dziecińczych. Strzępy pierwszych emocji autora wiązały się zwykle z rodzinnym ciepłem panującym w niewielkim domu we Włodzimierzu. Przodkowie pisarza, co z dumą podkreślał, wywodzili się z chłopstwa, a obaj ukochani dziadkowie byli związani ze stanem duchownym. Głęboko religijna matka Nikołaja lubiła gościć w swej kuchni wiejskich biedaków z okolicy, „ludowych romantyków”, jak nazywał ich autor, poszukających duchowej pociechy i wsparcia. To wtedy przyszły pisarz usłyszał pierwsze smutne historie i tragiczne w swej nędzy biografie³ (Złotowratskij, 1911–1913: 74–75).

Faktyczny sens tych opowieści był dla mnie niezrozumiały. Nie ma jednak wątpliwości, że wszystko to, co docierało do mojej świadomości zalegało na dnie duszy mojej, nieodczuwalnie formułując moralny trzon „najświętszych wartości”, które nosi w sobie każda istota ludzka, i z którymi kładą ją do grobu (Złotowratskij, 1911–1913: 90).

Na krótko przed 1861 rokiem kuchnia w domu Złotowratskich stała się wyjątkowo często odwiedzanym przez chłopów miejscem, a to za sprawą ojca Nikołaja, który był wprawdzie skromnym urzędnikiem państwowym, ale brał czynny udział w regionalnych przygotowaniach reformy uwłaszczeniowej. Temperaturę narodowych oczekiwań podgrzewali także przybywający na wakacje do miasta studenci demokratycznych uczelni Moskwy i Petersburga. Był wśród nich między innymi wujek Aleksander – młodszy brat ojca pisarza i przyjaciel szkolny Aleksandra Dobrolubowa (razem

³ Wtedy też mały Złotowratskij był świadkiem pochodu zakutych w kajdany chłopów pędzonych ulicami Włodzimierza, zsyłanych na Syberię przez właścicieli ziemskich z byle powodu, by jeszcze przed reformą zmniejszyć liczbę swoich poddanych, którym po uwłaszczeniu musieliby przydzielić po skrawku ziemi.

studiowali w Petersburskim Instytucie Pedagogicznym). Spotkania młodzieży, na których czytano artykuły „Kołokoła”, beletrystykę „Sowriemiennika” i recytowano poezję Nikołaja Niekrasowa stały się „wrotami uczoności” młodego Złatorwatskiego:

Tajne zapisy nieoficjalnych obrad komitetu... do spraw emancypacji [chłopów] [...] Wiersze Niekrasowa... [...]. To były pierwsze dźwięki „prawdziwej” poezji, które zabrzmiały w moich uszach... Byłem zasłuchany... W mym umyśle rodziło się coś niepojętego (*ibidem*: 59, 60)

– pisał autor wspomnień.

„Chłopcze!... [...] Widzisz ty naszą Rosję, Rosję przyszłą, wielką, potężną, wolną?!” (*ibidem*: 65) – wykrzykiwali studenci, a w świadomości przyszłego pisarza rodziły się legendy: Aleksandra Hercena, Michaiła Sałtykowa-Szczedriny, Aleksandra Dobrolubowa – rosyjskich bojowników na rzecz ludu, których historycy po latach nazywać będą prekursorami ruchu narodnickiego lat 70. We wspomnieniach Złatorwatski podkreślał lokalny koloryt każdej z tych legend, przez co identyfikacja z działalnością jej bohatera stawała się jeszcze bardziej oczywista dla młodego Nikołaja.

Hercen w latach 1838–1840 przebywał we Włodzimierzu na zesłaniu. Z polecenia tamtejszego gubernatora oddelegowany został do redakcji tzw. nieoficjalnego działu gazety „Gubernskije wiadomości”, zajmującego się przygotowaniem i publikacją regionalnych statystyk oraz literackich materiałów historyczno-krajoznawczych. W wolnym czasie czytał książki w pierwszej publicznej bibliotece w mieście, powstałej w 1834 roku, której bogate zbiory, także aktualnej ówczesnej prasy postępowej, propagował wśród mieszkańców w swoich artykułach i zachęcał ich do czytelnictwa⁴. Zastąpił jednak w regionie głównie z uwagi na swój związek z ciotecznią siostrą, którą uprowadził z moskiewskiego domu i wbrew woli rodziców potajemnie poślubił w cerkwi pod Włodzimierzem. W „sekretniej” uroczystości miał ponoć brać udział dziadek Złatorwatskiego (*ibidem*: 65–66).

Sałykow podczas służby urzędniczej w guberni wiackiej przybył do Włodzimierza w charakterze rewizora ministerialnego. Wystraszył on tym samym całą świątek miejskiej administracji, po czym, ku zdumieniu wszystkich, zastąpił jako autor *Szkiców gubernialnych* (1857). Zyskał przydomek gubernatora życia społecznego, a swoje utwory literackie zaczął podpisywać pseudonimem Szczedriny (zob. o tym: *ibidem*: 67). Autor wspomnień życzliwie przedstawił sylwetkę znakomitego satyryka, którego styl starał się sam naśladować we wczesnym etapie twórczości, podkreślając to przybrany wówczas pseudonimem literackim: „Mały Szczedriny” (Złatorwatskij, 1876).

Legenda Dobrolubowa była z kolei nierozzerwalnie związana z sylwetką wujka Aleksandra i ojca pisarza. Pod wpływem charyzmy młodego kryty-

⁴ Swojemu pobytowi we Włodzimierzu poświęcił Hercen trzecią część dzieła *Rzeczy minione i rozmyślenia* (*Byłoje i dumy*) zatytułowaną *Włodzimierz nad Kłazmą* (*Władimir-na-Kłazmie*).

ka zostali oni organizatorami wielu miejskich przedsięwzięć na rzecz ludu. Jednym z nich było założenie w 1859 roku włodzimierskiej biblioteki publicznej, stanowiącej centrum demokratycznej literatury i publicystyki. Miała ona po prawie dwudziestu latach kontynuować światłą tradycję pierwszej biblioteki publicznej we Włodzimierzu⁵ (Złotowratskij, 1859: 3). Daleko zaawansowane były też plany wydawania niezależnej gazety „Włodzimirskij wiestnik”, z którą miał współpracować sam Dobrolubow, a która ostatecznie nie ukazała się wskutek braku zgody władz na założenie wydawnictwa (zob. o tym: Złotowratskij, 1911–1913, t. 1, s. 132). Szesnastoletni wówczas Złotowratski chłonał atmosferę społecznego zaangażowania: przysłuchiwał się gorącym dyskusjom na zebraniach koła społeczników i pomagał w pracy w bibliotece określanej przez siebie „swoją nową świątynią”⁶ (Złotowratskij, 1911–1913: 100–101). Dzięki wujkowi mógł też osobiście poznać Dobrolubowa, gdyż ten latem 1861 roku (na kilka miesięcy przed przedwczesną śmiercią) odwiedził Aleksandra Złotowratskiego we Włodzimierzu. To wtedy, jak napisał Nikołaj we wspomnieniach, zrodziła się w jego świadomości kolejna „legenda” związana z misją służenia ludowi na polu literatury: „Tu po raz pierwszy w duszy mej zasiano ziarna tej »innej legendy« – o doniosłej misji pisarstwa, która nie do końca jeszcze uświadamiana przeze mnie, nęciła już moje wyobrażenie” (*ibidem*: 95, 216)⁷.

Jednak dojrzała młodość pisarza przypadła na trudne lata po reformie naznaczone społecznym rozgoryczeniem i wątpliwościami. Wielu dawnych działaczy na rzecz zniesienia pańszczyzny było represjonowanych. Wkrótce na suchoty zmarł wujek Aleksander. Ojciec pisarza w skutek intryg politycznych po piętnastu latach ciężkiej pracy stracił posadę i rodzina znalazła się na skraju nędzy. Ostatkiem sił próbował jeszcze ratować bibliotekę, przenosząc część zbiorów do własnego domu, po tym jak zamknięto podwoje dla literatury w dotychczasowej siedzibie, ale skapitulował przed nieuchronnym brakiem środków finansowych. Przyszły pisarz dorabiał na dworcu sprzedając gazety. Zapisał się też na wieczorne kursy przygotowujące do zawodu mierniczego gruntów rolnych. To wtedy w ramach odbywanych praktyk na wsi miał okazję zaobserwować rzeczywistą sytuację chłopów po reformie uwłaszczeniowej. We wspomnieniach zapisał:

Niecierpliwie czekałem, kiedy znajdę się w głębi prawdziwego, autentycznego wiejskiego życia, o którym niemal od dzieciństwa dane mi było tak wiele słyszeć i które tak specyficznie spletało się z moim duchowym rozwojem... [...] A tymczasem w chaosie „likwidacji” zupełnie nie mogłem odróżnić „wyzwolonego niewolnika”: gdzież on jest, co

⁵ Ową tradycję podkreślał artykuł w miejscowej gazecie, w którym, w związku z planowanym przez ojca Nikołaja Złotowratskiego otwarciem biblioteki publicznej we Włodzimierzu, przypomniano historię jej poprzedniczki i sugerowano, iż 1839 rok był ostatnim, w którym funkcjonowała biblioteka publiczna we Włodzimierzu; rok 1859 będzie początkiem jej odrodzenia.

⁶ „Nowa świątynia [...], z którą me życie na zawsze połączone zostało intymną więzią” – pisał Złotowratski.

⁷ Na zbiór dzieł Dobrolubowa, który ukazał się po śmierci krytyka, Złotowratski wydał swoje pierwsze honorarium, jakie otrzymał za udzielane korepetycje.

go teraz wyróżnia? I wreszcie, na czym polegają nowe stosunki między nim a jego dawnymi właścicielami? Odpowiedzi nie było: wszystko było mętne i niejasne... Wczorajszy niewolnik nijak nie mógł zrozumieć na czym konkretnie polega jego wolność, prócz tego, że pomimo kancelarii właściciela majątku teraz, by dopilnować swoich spraw musiał dodatkowo zdobyć przychylność naczelnika policji powiatowej oraz stałego członka i rozjemcy ziemskiego... [...] Prawo pańszczyźniane zostało zniesione, lecz pańszczyźniane nawyki panowały dalej w pełnej krasie (*ibidem*: 212, 221–222, 225).

Duchową podporą w ciężkiej sytuacji rodzinnej stały się spotkania Złatorwratskiego z rówieśnikami, dawnymi kolegami, które, jak pisał autor wspomnień, miały charakter konspiracyjny, lecz służyły one przede wszystkim wymianie poglądów kolejnej generacji młodych demokratów stojących u progu własnej działalności na rzecz społeczeństwa i w nowej powłaszczeniowej rzeczywistości:

Nieraz po latach, szczególnie w chwilach duchowego przygnębienia, wyjątkowo ciepło wspominałem te „konspiracyjne” posiedzenia, na których może z dziecinną jeszcze naiwnością, ale niezwykle szczerze rozpracowywane były w młodzieńczych duszach trudne i pełne sprzeczności (pierwsze) „życiowe doświadczenia” (*ibidem*: 195).

Dyskusje nieformalnego stowarzyszenia wciąż oscylowały wokół tematów wolności, równości i sprawiedliwości społecznej podsycanych lekturą nowych, rodzących się w demokratycznych kręgach teorii narodnickich. „Pójdę oświecać lud... zostanę wiejskim nauczycielem...” (*ibidem*: 205) – z zapałem wykrzykiwali młodzi ludzie. Wielu z nich, pisał Złatorwratski, po latach konsekwentnie próbowało zrealizować te plany, nie zważając na trud powziętego zadania i represje polityczne⁸ (Michajłowa, 1969: 137–147; Złatorwratskij 1911–1913: 213–214). On sam swoją misję służenia ludowi utożsamiał wtedy z twórczością literacką:

Poczułem nagłą potrzebę pisania: pisałem wiersze w stylu Kolcowa i Niekrasowa, opowiadania w duchu Turgieniewa i Pomiałowskiego; napisałem nawet sztukę ludową inspirowaną *Burzą* Ostrowskiego, aż wreszcie zacząłem pisać rozprawki niczym Bieliniski i Dobrolubow. [...] Niewątpliwie, dużą rolę odegrały tu te „legendy”, które od najmłodszych lat w różnych wariantach kształtowały moje wyobrażenia, czarowały swoją ideą i owładnęły moją duszą (*ibidem*: 216, 118).

Tak wyjątkowy okres w dziejach walki o wolność człowieka w historii Rosji, jaki przypadł na czas dzieciństwa i młodości Złatorwratskiego, a także atmosfera domu rodzinnego i pochodzenie raznoczyńskie stały się filarem tożsamości pisarza narodnika, który w obliczu kryzysu własnej ideolo-

⁸ Złatorwratski wspomina swoich przyjaciół, których walka w imię ludu przybierała różne formy. Jedni w ciężkich warunkach bytowych próbowali na wsiach służyć chłopom swoim wykształceniem, co często przyplącało życie. Inni, związani z nielegalną działalnością polityczną, pod wpływem nasilonych represji po zamachu na Aleksandra II kierowali swą uwagę ku myśli Lwa Tołstoja, która stała się podstawową w nurcie filozofii rosyjskiej lat 80. XIX wieku. Pisarstwo Złatorwratskiego z tego okresu, twierdzili krytycy, również zbliżyło się do tołstoizmu. Autor wspomnień wyraźnie jednak odcinał się od tych, którzy „chętnie całymi godzinami »filozofowali« [...] razem z L.N. Tołstojem”.

gii widział tylko jeden ratunek – jeszcze raz przypomnieć sobie, od czego wszystko się zaczęło. Ambiwalentna postawa,

[...] a niekiedy nawet polemiczny stosunek Złotowratskiego do poszczególnych kanonów i konstatacji ideologii narodnickiej nie może być traktowany jako apostazja od własnych przekonań ani jako błąd ich wewnętrznej logiki. Jest to raczej rezultatem wrażliwości pisarza na ludzką niedolę, na logikę życia i historii rosyjskiego chłopca powłaszczeniowego (Kupłowski, 1986: 85).

Przy czym twórczość pisarza, jednoznacznie utożsamianego z nurtem narodnickim, rewidowała jednocześnie programy teoretyków ruchu, stanowiąc ilustrację niebezpieczeństw wpisanych w każdą idealizację odnoszącą się do opisu stosunków społecznych.

Memories of Nikolai Zlatovratski's as an attempt to overcome the narodnik-writer's spiritual crisis

Summary

The Narodnik ideology was formed at the end of 1860s. Nikolai Zlatovratski represented its liberal section which was focused on the propagation in the Russian literature the local country community (Russian – *obsczina*) and the fight to improve peasants' fate in the Russian reality after granting them property rights. Like many other Narodnik activists of the 1880s (after the assassination attempt on the tsar Aleksandr II) the writer went through the ideological identity crisis.

The article analyses the work of the N. Zlatovratski including his memories written at the end of his creative path they presented the author's searching for the source of his beliefs and an attempt to define their rightness again.

Keywords: Nikolai Zlatovratski, the Narodnik-writer, the Narodnik ideology.

Słowa kluczowe: Nikołaj Złotowratski, pisarz narodnik, ideologia narodników, kryzys mentalny.

Bibliografia

- Bazyłow L. (1970), *Dzieje Rosji 1801–1917*, Warszawa.
- Broda M. (2003), *Narodnickie ambiwalencje. Między apoteozą ludu a terrorem*, Łódź.
- Cebrikowa M. (1882), *Narod w literaturnych eskizach. Stat'ja wtora*, „Dielo”, nr 8, cz. 2, s. 1–5.
- Jampolskij I. (1964), *Satiryczeskaja żurnalistika 1860-ch godow. Żurnał riewolucionnoj satiry (1859–1873)*, Moskwa.
- Kupłowski M. (1986), *Ideologia narodnicka a literatura rosyjska w latach 1870–1890*, Warszawa–Kraków.
- Michajłowa S. (1969), *N. Złotowratskij i L. Tolstoj (Idiejnyje iskanija N.N. Złotowratskogo w 80-je gody)*, „Russkaja litieratura”, nr 4, s. 137–147.

Oranskij N. (Złatowratskij N.), (1880), *Narodnyj wopros w naszem obszczestwie i litieraturie*, „Russkoje bogatstwo”, nr 3, s. 30.

Pypin A. (1884), *Narodniczestwo. Stat'ja wtora*, „Wiestnik Jewropy” 1884, nr 2, s. 709–746.

Walicki A. (1972), *Rosyjska filozofia i myśl społeczna. Od oświecenia do marksizmu*, Warszawa.

„Władimirskije gubernskije wiadomości” 1859, 6.06.

Złatowratskij N. (1911–1913), *Sobranije soczinienij w 8 tomach*, „Proswieszczenije”, Sankt-Pieterburg, t. 1–8.

KATARZYNA SZMIGIERO

UNIWERSYTET JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH
FILIA W PIOTRKOWIE TRYBUNALSKIM

Narracje o szaleństwie a płęć Różnice między męskim i kobiecym sposobem konstruowania autopatografii w literaturze anglojęzycznej

W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat można zaobserwować w krajach anglojęzycznych znaczny wzrost zainteresowania szeroko rozumianą literaturą biograficzną. Stworzono nawet specjalny termin odnoszący się do tego typu pozycji: *life writing*. Mirosława Buchholtz sugeruje, iż najlepszym polskim odpowiednikiem tego terminu, będącego angielską kalką greckiego *bios* (życie) i *grapho* (pisać), jest „literatura dokumentu osobistego” (Buchholtz, 2011: 21). *Life writing* to nie tylko autobiografie, na co mogłaby wskazywać nazwa, ale także dzienniki, wspomnienia, wyznania, świadectwa, pamiętniki, relacje z podróży, listy czy nawet autobiograficzne eseje. Niektórzy krytycy rozumieją ten termin jeszcze swobodniej, włączając węg także gatunki fikcyjne, jak na przykład biomitografię (autobiografię zawierającą elementy mitologii i historii, termin stworzony przez afroamerkańską pisarkę Audre Lorde) czy powieści typu *roman á clef* i *bildungsroman* (Henke, 2000: xiii). *Life writing* to więc zarówno teksty, które w naturalny sposób powstają w trakcie czyjegoś życia, są skierowane do konkretnego odbiorcy (na przykład listy do matki) i mają wymiar osobisty, jak i teksty *stricte* literackie, od razu pisane z myślą o druku i anonimowym czytelniku.

Sidonie Smith i Julia Watson (2001) wyróżniają i definiują aż pięćdziesiąt dwie odmiany samej autobiografii, wśród nich gatunek zwany autopato-

grafią (od greckiego *pathos* oznaczającego, między innymi, ból i cierpienie). Inni badacze określają ten gatunek po prostu narracją o chorobie (*illness narrative*). Powstanie narracji o chorobie jako podgatunku autobiografii jest ściśle związane z rozwojem współczesnej medycyny. Chociaż pozornie może wydawać się to sprzeczne, im bardziej wiarygodna stała się wiedza medyczna, a oferowane terapie skuteczne i bezpieczne, tym bardziej pogłębił się rozdzwitek między subiektywnym doświadczeniem choroby a jej naukowym opisem. Jak pisze Rita Charon, amerykańska literaturoznawczyni pracująca równocześnie jako lekarz pierwszego kontaktu, „praktyka medyczna i kształcenie przyszłych lekarzy” jest „bezosobowe, fragmentaryczne, chłodne, skupione na sobie i pozbawione wrażliwości społecznej” (Charon, 2006: 10). Skupiając się na dolegliwości i wynikach badań, lekarze często nie dostrzegają osoby, która na daną chorobę cierpi, nie widzą w pacjencie równorzędnego partnera, który ma prawo decydować czy, jak i kiedy chce być leczony. Biurokratyzacja i depersonalizacja opieki medycznej sprawiają, iż wielu pacjentów bardziej boi się hospitalizacji i terapii niż samej choroby. Napisanie historii swojej choroby jest próbą odzyskania własnego doświadczenia, uwolnienia go od zdehumanizowanego dyskursu medycznego i autorytatywnego, hermetycznego, naukowego języka, przywrócenia sobie człowieczeństwa i godności, z której nazbyt często odziera nas interwencja medyczna. Tak jak przedstawiciele ludów dotkniętych kolonializmem opisują odkrycie i podbój ‘Nowego Świata’ przez białego człowieka z własnej perspektywy, tak samo pacjenci pisząc patografię odbierają medycynie wyłączność na interpretację doświadczenia choroby.

Na przykład, opisując depresję, biomedyczna psychiatria skupia się na analizowaniu działania neuroprzekaźników i leków, które mają za zadanie uregulować ich pracę. Jednak dla osoby żyjącej z kliniczną depresją, serotonina czy dopamina to nic nieznaczące terminy. Oni mogliby powiedzieć, cytując Hamleta:

Otóż ostatnio, sam nie wiem czemu, straciłem całą radość życia, zarzuciłem nawet swoje codzienne ćwiczenia. Jestem w tak złym nastroju, że cała barwna sceneria globu wydaje mi się jałowa jak skalisty przylądek. Powietrze, ten cudowny baldachim nad nami [...] w moich oczach jest jedynie nagromadzeniem wstrętnych i niezdrowych wyziewów. A człowiek? Niby wiem, że to arcydzieło – szlachetność rozumu, nieograniczone zdolności, proporcja kształtu, płynność ruchów, w uczynkach równy aniołom, w pojmowaniu równy bogom: najwyższe z żyjących istnień, korona stworzenia! A jednak dla mnie to tylko kwintesencja marnego prochu. Nie cieszy mnie żaden człowiek – ani żaden mężczyzna, ani żadna kobieta (Shakespeare, 199: 75).

Leczący księcia współcześnie psychiatra zanotowałby jedynie w jego karcie choroby, iż „pacjent wykazuje negatywny afekt”, co w żaden sposób nie oddaje samopoczucia Hamleta. Język angielski odróżnia społeczne i medyczne aspekty choroby nazywając je innymi słowami. *Disease* to jednostka chorobowa, niezależna od czynników kulturowych czy historycznych i usunięciem lub złagodzeniem jej objawów zajmuje się medycyna. *Illness*,

z kolei, to społeczno-kulturowa reakcja na chorobę, cierpienie, niewygodę, złość, wstyd i wachlarz innych reakcji, które jej towarzyszą (Kleinman, 1988: 3–6). Doświadczenie choroby jest zawsze subiektywne i indywidualne, zależy od okoliczności życiowych, wieku, płci, klasy społecznej, światopoglądu. Choroba jako jednostka diagnostyczna jest stała i niezmienna.

Ponadto współczesna kultura niechętnie porusza tematykę związaną z cierpieniem, niepełnosprawnością i śmiercią (Kleinman, 1988: 28, 47). Programy telewizyjne i prasa kolorowa przekonują nas, iż możemy długo być atrakcyjni, sprawni i zdrowi, przedstawiając brzydotę i starość jako rezultat niehigienicznego trybu życia i braku aktywności fizycznej, a nawet nieodpowiedniej osobowości. Susan Sontag (1990) doskonale uchwyciła współczesny lęk przed chorobą, opisując konotacje związane z rakiem czy AIDS. Jednak przed wieloma chorobami nie można się ustrzec i obarczanie chorych odpowiedzialnością za swoje dolegliwości jest często niesprawiedliwe i okrutne. Wiele patografii porusza ten temat, przedstawiając utratę zdrowia, ból i śmierć jako naturalną kolej rzeczy.

Chorobom często towarzyszy wstyd i społeczne odrzucenie, jednak bez wątplenia do dolegliwości, które obejmuje największe tabu, można zaliczyć wszystkie choroby psychiczne. Żadne inne zaburzenia nie są przedmiotem tak wielkiego niezrozumienia, stereotypów, uprzedzeń, a nawet dyskryminacji (Thornicroft, 2007). Ponieważ przyjęło się, iż choroba psychiczna dyskredytuje wiarygodność osoby na nią cierpiącej, otwarte przyznanie się do diagnozy psychiatrycznej jest w narracji autobiograficznej problematyczne. Można też zauważyć znaczne różnice między narracjami o szaleństwie pisanymi przez mężczyzn i kobiety. Płęć jako kategoria kulturowa wpływa na nie tylko na percepcję choroby, ale i na konstrukcję całej autobiografii chorobowej.

Po pierwsze, najbardziej oczywistym wnioskiem, który można wyciągnąć, porównując narracje o szaleństwie pisane przez mężczyzn i kobiety, jest występująca między nimi ogromna dysproporcja ilościowa. Kobiety znacznie częściej poruszają ten temat w swoich autobiografiach lub wręcz poświęcają chorobie całą książkę. Mężczyźni są dużo mniej skłonni pisać o swoich problemach psychicznych i jeśli nawet to robią, albo temat marginalizują, albo równoważą go innymi zagadnieniami, przedstawiając swoją osobę w pozytywnym świetle. Najlepszą ilustracją tej tendencji może być fakt, iż takie pozycje jak autobiograficzna powieść Sylvii Plath *Szklany klosz* (1963), *Anioł przy moim stole* (1984) Janet Frame, *Przerwana lekcja muzyki* (1993) Susanny Kaysen czy *Pokolenie P* (1995) Elizabeth Wurtzel są znane masowemu odbiorcy, także z głośnych i nagradzanych adaptacji filmowych. Trudno podać chociażby jeden przykład takiej autobiografii napisanej przez mężczyznę.

Rzecz jasna, można tę dysproporcję ilościową wytłumaczyć faktem, iż pewne choroby psychiczne, zwłaszcza depresję, osobowość typu

borderline czy zaburzenia odżywiania znacznie częściej diagnozuje się u kobiet. Skoro kobiety częściej chorują, brzmiałby ten argument, częściej o tym doświadczeniu piszą. Jednak już wytłumaczenie, dlaczego pewnego typu zaburzenia są medykaliżowane u kobiet, a kryminalizowane u mężczyzn, czemu kobiety częściej szukają pomocy u lekarza psychiatry, a mężczyźni unikają nazwania swoich problemów za pomocą dyskursu medycznego – na te pytania nie ma jednoznacznych i obiektywnych odpowiedzi, gdyż każda próba ich udzielenia łączy się z wyznawaną ideologią (Busfield, 1996; Prior, 1999). Należy pamiętać, iż normy zdrowia psychicznego i choroby są umowne i kulturowo zależne. Tradycyjne role płciowe narzucają na kobiety większą uległość, emocjonalność (na przykład zezwalają na jawne okazywanie smutku poprzez płacz) i zależność, co może czynić je bardziej podatnymi na zaburzenia afektywne. Dlatego analiza porównawcza narracji o szaleństwie pisanych przez obie płcie jest nie tylko problemem badawczym dla literaturoznawców, gdyż historycy psychiatrii, psychologowie, socjologowie i badacze *gender studies* również znajdują w niej wiele istotnych zagadnień. Również terapeuci, pracownicy socjalni, lekarze i studenci medycyny mogą wiele skorzystać z tego typu lektur oferujących „wgląd w bogactwo psychopatologii, tak jak jest ona bezpośrednio przeżywana a nie opisywana przez psychiatrów” (Oyebode, 2009: 25).

Autorki narracji o szaleństwie to z reguły osoby młode, dla których publikacja patografii często jest debiutem literackim. Z racji swojego wieku nie mają one żadnych spektakularnych osiągnięć czy wręcz jakiegokolwiek życia zawodowego czy prywatnego. Choroba uniemożliwia im ukończenie szkoły czy podjęcie pracy, nawiązanie głębszych przyjaźni, realizację jakichkolwiek planów. Dla kontrastu, najbardziej chyba znany tekst anglojęzycznego autora na temat własnego doświadczenia choroby psychicznej to esej Williama Styrona *Dotyk ciemności* (1990), wydany, gdy autor miał 65 lat i był uznanym i nagradzanym wielokrotnie pisarzem, znanym międzynarodowej publiczności z *Wyboru Zofii* (1979, adaptacja filmowa 1982). Styron nie musi nikogo przekonywać o wartości swojego talentu, osiągnięć czy nawet dochodów. Mimochodem wtrąca nazwiska wielkich tego świata, literackie nagrody, europejskie stolice i posiadłość letnią w Martha's Vineyard, gdzie po sąsiedzku wypoczywają rodziny prezydentów USA i hollywoodzcy aktorzy. W podobnym do Styrona wieku był słynny filozof angielski, John Stuart Mill, gdy ukazała się jego autobiografia. Przyznał się w niej do młodzieńczej depresji, jednak na tle niezwykle płodnego intelektualnie życia Milla jest to mało znaczący epizod, który można porównać do choroby młodzieńczego wieku, na którą dorastający w epoce romantycznej młody gentelman cierpiał, leżąc na szezlongu, wzdychając i czytając poezję. Nawet sam sposób opisu wskazuje na deprecjonowanie przez myśliciela dawnych doświadczeń:

Była jesień 1826 roku. Byłem w przyciszonym stanie ducha, na jaki każdy sporadycznie może być narażony, niewrażliwy na przyjemności czy radosne poruszenie, w takim nastroju, w którym to co zwykle wydawać się przyjemne staje się mdłe lub obojętne (Mill, 1876, cyt. za: Oyebode, 2009: 26).

Skoro każdy takiego stanu czasem doświadcza, nie ma tu mowy o poważnej chorobie. Mniej znani autorzy dziewiętnastowieczni, na przykład syn angielskiego premiera John Thomas Perceval, opisuje wprawdzie swój pobyt w szpitalu psychiatrycznym, jednak koncentruje się na swojej działalności społecznej i reformatorskiej. Okrutne traktowanie chorych i fatalne warunki, w jakich byli przetrzymywani, skłoniły go do poświęcenia się walce o poprawę ich losu i zmiany prawne. Podobnie jak Mill, Perceval dożył sędziwego wieku bez jakiegokolwiek nawrotu choroby. Wspomnienia Amerykanina, Clifforda Whittinghama Beersa (1908), to niemalże kopia napisanej kilkadziesiąt lat wcześniej książki Percevala. Beers doświadczył przemocy jako pacjent psychiatryczny i po opuszczeniu szpitala stał się reformatorem i aktywistą. Mimo że ewidentnie był chory, narracja nie skupia się na objawach choroby takich jak urojenia prześladowcze czy mania wielkości, lecz fatalnych warunkach szpitalnych i okrucieństwie personelu. Nawet współczesna pozycja *Dzień, w którym umilkły głosy. Moja walka ze schizofrenią* (2001) Kena Steele'a niewiele się różni od dwóch poprzednich pozycji. Steele ukazuje okropieństwo swojej choroby i jej konsekwencje, takie jak konflikty z prawem i bezdomność, jednak opowieść kończy się optymistycznym akcentem. Po latach udręki autor wreszcie otrzymuje leki, które usuwają objawy choroby i sprawiają, iż z żyjącego na ulicy włóczęgi staje się znanym w całym kraju działaczem na rzecz osób chorych psychicznie. Jego najważniejsze osiągnięcie to udana próba aktywizacji politycznej osób niepełnosprawnych, które zachęcił do brania udziału w wyborach. Dzięki temu politycy dostrzegli w nich potencjalnych wyborców i włączyli ich potrzeby do swoich programów. Mamy tu do czynienia z zupełnie innym umiejscowieniem choroby na tle reszty życia autorów. Perceval, Beers i Steele pomimo choroby osiągają sukces, stają się znanymi i szanowanymi obywatelami.

Mężczyźni piszący o szaleństwie często pochodzą z dobrze sytuowanych rodzin, są dobrze wykształceni i uprzywilejowani, nie tylko ze względu na płeć czy klasę społeczną, ale także i pochodzenie etniczne. Kobiety często, oprócz ograniczeń narzuconych rolami płciowymi, borykają się z wykluczeniem spowodowanym pochodzeniem społecznym czy etnicznym. Frame pochodzi z bardzo biednej, robotniczej rodziny, jako dziecko często jest brudna i źle ubrana, w dorosłym życiu cierpi biedę. Jej ambicje literackie traktowane są jako fanaberia lub wręcz objaw schizofrenii. Wurtzel pochodzi z rozbitej rodziny i jest Żydówką, podobnie jak Kaysen. W ich przypadku przyznanie się do problemów psychiatrycznych dodatkowo je marginalizuje i wyklucza. Rzecz jasna, choroba psychiczna jest tak samo bolesnym doświadczeniem dla człowieka bogatego i biednego, jednak

status ekonomiczny zwykle umożliwia jej szybsze i skuteczniejsze leczenie oraz nie sprowadza na chorego prawdopodobieństwa skrajnego ubóstwa, bezdomności i przemocy. „Smutno mi, Boże!” podczas rejsu o zachodzie słońca u wybrzeży Afryki brzmi mniej przekonująco niż w ustach bezrobotnej afroamerykańskiej matki w slumsach. Ponadto autobiografie Wurtzel czy Maryi Hornbacher (a także autobiograficzne powieści Frame) nie mają retrospektywnego charakteru, tak jak pozycje wyżej wymienionych pisarzy. Są pisane w trakcie choroby lub świeżo po jej ostatnim epizodzie, a nie, tak jak u Milla, Percevala czy Marka Vonneguta, wiele lat później, kiedy już z dużą pewnością można stwierdzić, iż choroba była tylko dawnym wydarzeniem.

Warto również zwrócić uwagę na aspekty formalne autobiografii chorobowych pisanych przez mężczyzn i kobiety. Różnica ta może mieć, rzecz jasna, charakter idiosynkratyczny i odnosić się do stylu danego autora czy autorki, jednak analizując większą liczbę pozycji, można zauważyć pewne prawidłowości. Mężczyźni zwykle tworzą teksty chronologiczne i uporządkowane, skupiające się na jednym, głównym wątku – linearnie opowiedzianej swojej historii. Często pomijają sprawy rodzinne i relacje interpersonalne. Na przykład Steele przyznaje, iż zarabiał na życie świadcząc usługi seksualne w gejowskich barach i był utrzymankiem bogatych mężczyzn. Nigdy jednak nie wspomina, czy był to wyłącznie najprostszy dostępny dla młodego, atrakcyjnego chłopaka z prowincji sposób na zdobycie jedzenia i dachu nad głową, gdyż schizofrenia nie pozwoliła mu utrzymać żadnej pracy, czy też, przy okazji, wyjeżdżając z domu do pełnego atrakcji i seksualnego wyzwolenia Nowego Jorku odkrył swoją orientację seksualną, której przedtem nie był świadomy. Kwestia ta nigdy nie zostaje przez niego wyjaśniona. Styron w ogóle nie wspomina o swoich relacjach rodzinnych. Narracje kobiet, dla kontrastu, są dużo bardziej epizodyczne i dygresyjne. Nawet jeśli opowieść rozwija się zgodnie z chronologią, często mamy do czynienia z anachronią, wybieganiem do przodu lub interpretacją zdarzeń ze współczesnej perspektywy, jak ma to miejsce u Frame. Ich opowieści przeplatają się z informacjami o losach przyjaciół i rodziny, są wielowątkowe i wielopłaszczyznowe. Niekiedy mamy też do czynienia z narracją polifoniczną, kiedy to autorki zapraszają przyjaciół lub członków rodziny to napisania fragmentu tekstu. Twórczość Hornbacher przypomina mozaikę, w której – obok narracji autobiograficznej – roi się od anegdot, teorii psychologicznych czy cytatów z artykułów naukowych. Kaysen, z kolei, zamieszcza fotografie dokumentacji medycznej, z którą nieustannie polemizuje, a Wurtzel teksty muzyki popularnej: Lou Reeda, Bruce’a Springsteena czy Boba Dylana. Kobiety częściej też odwołują się do języka poetyckiego, stosują paradoksy, rozbudowane metafory czy eksperymentują ze stroną graficzną tekstu. Bynajmniej nie obniża to ich wartości artystycznej i nie zniekształca opisu choroby – wprost przeciwnie, pomaga czytelnikom zrozumieć doświadczenia, które trudno opisać obiektywnym językiem.

Istotną różnicą między narracjami o szaleństwie pisаныmi przez kobiety i przez mężczyzn jest też sposób interpretacji choroby psychicznej. Mężczyźni w ogromnej większości przychylają się do biomedycznego modelu psychiatrii i traktują chorobę wyłącznie jako efekt wadliwego funkcjonowania mózgu, który należy zdiagnozować i naprawić. Są oni także zwolennikami leczenia farmakologicznego, równocześnie krytycznie odnosząc się do jakichkolwiek innych form terapii, na przykład arteterapii czy psychoterapii. Najdobitniej widać to w autobiograficznym esejem Styrona, który tłumaczy czytelnikom:

Szaleństwo jest wynikiem nieprzewidzianych procesów biochemicznych [...] powstaje wśród neuroprzekaźników w mózgu, najprawdopodobniej skutkiem ogólnoustrojowego stresu, który z nieznanych przyczyn powoduje spadek takich związków jak norepinefryna i serotonina, i wzrost poziomu kortyzolu (Styron, 2004: 46).

Nieważne, że ani Styron, ani większość jego czytelników, nie rozumie zupełnie nic z tych wyjaśnień. Ważne, że są one naukowe i trudne, więc powinny brzmieć przekonująco i obiektywnie. Pisarz podaje też kolejne, biologiczne, wytłumaczenie swojej depresji. Od lat stosował dużą dawkę leku nasennego, który może, jako skutek uboczny, wywoływać obniżenie nastroju (Styron, 2004: 48). Wspomina także o nadużywaniu alkoholu, jednak nie przedstawia swojej konsumpcji w charakterze uzależnienia, ale raczej stymulanta i atrybutu amerykańskiego pisarza. Alkohol był dla niego „magiczną przepustką do świata fantazji i euforii oraz spotęgowaniem wyobraźni” (Styron, 2004: 39). Nigdy nie tłumaczy, czemu nie mógł spać i większość życia był alkoholikiem, gdyż oznaczałoby to przyznanie się do słabości i wymagało przeanalizowania swoich lęków, obaw czy bolesnych wspomnień. Nic też dziwnego, iż Styron niechętnie wypowiada się o psychoterapii indywidualnej i grupowej, a także terapii sztuką, którą nazywa „zorganizowanym infantylizmem” (Styron, 2004: 74).

Według niektórych badaczy problemy, które u kobiet manifestują się objawami depresyjnymi, u mężczyzn przyjmują formę alkoholizmu (Busfield, 1996; Prior, 1999). Zauważają oni, iż w społecznościach, w których z różnych przyczyn, głównie religijnych, nie pija się alkoholu, liczba kobiet i mężczyzn cierpiących na tę chorobę jest porównywalna. W kulturze Zachodu alkoholizm mężczyzn jest kulturowo akceptowany i nie jest interpretowany jako choroba psychiczna, raczej widziany jest jako problem natury społecznej. Możliwe zatem, iż picie Styrona nie było wcale szukaniem artystycznych wizji, lecz maskowaniem głębiej leżących problemów medycznych. Jednak Styron, podobnie jak omawiany poniżej Steele, woli widzieć w depresji chorobę organiczną, taką jak cukrzyca. Wtedy nie ma ona nic wspólnego z jego osobowością, doświadczeniami życiowymi czy kulturą, w której żyje. Nie trzeba jej w żaden sposób tłumaczyć czy interpretować. Jest to, u zawodowego pisarza słynącego z kreślenia intymnych portretów psychologicznych swoich postaci, bardzo dziwna decyzja.

Podobnie Mark Vonnegut, syn słynnego pisarza *science-fiction* Kurta Vonneguta, w *Expresie do Raju. Moje wspomnienia z okresu szaleństwa* (1975) utrzymuje, iż biomedyczny model schizofrenii jest najprzydatniejszy, gdyż „[...] usuwa, zarówno u ciebie jak i u twoich bliskich, ból i frustrację. Nikt nie jest niczemu winny. Nie potrzeba psychologicznych wyczynów, by było lepiej” (Vonnegut, 2002: 298). Vonnegut utrzymywał, że do zdrowia wrócił dzięki swoistej terapii, łączącej przepisane przez lekarza leki psychotropowe z dużą ilością witamin, chociaż potem stwierdził, iż powrót do zdrowia był samoistny. Biorąc pod uwagę fakt, iż epizod psychotyczny, którego doświadczył mieszkając w srogich warunkach klimatycznych, na pustkowiu, w utopijnej hippisowskiej komunie, był najprawdopodobniej spowodowany skrajnym wysiłkiem fizycznym, niedożywieniem i nadużywaniem substancji psychoaktywnych; regularna dieta, odpoczynek i przede wszystkim detoks mógł rzeczywiście samoistnie usunąć niepożądane objawy. Vonnegut, który później ukończył studia medyczne i został pediatrą, nigdy potem nie doświadczył jakichkolwiek problemów ze zdrowiem psychicznym.

Niemalże identyczne wytłumaczenia można odszukać u Steele'a. Jego przerażające halucynacje słuchowe, głosy mówiące mu ciągle, iż jest złym człowiekiem, nic nie wartym nieudacznikiem, że nikomu na nim nie zależy, są dla niego po prostu nic nieznaczącym objawem choroby – tak jak w wysypce trudno doszukiwać się metafizycznych treści, tak i w treści urojeń nie ma żadnego odniesienia. Fakt, że był traktowanym okrutnie przez swoich rodziców, odrzucony i krytykowany, nie ma, według autora, żadnego związku z głosami, które mu towarzyszyły przez większość życia. Wprawdzie skrupulatnie odnotowuje wszystkie zaniedbania i błędy, których dopuścili się rodzice, zwłaszcza ignorowanie jego choroby i pozbycie się go z domu, gdy tylko osiągnął pełnoletność, by dalej nie zawstydzał ich swoim zachowaniem i nie prowokował plotek wśród sąsiadów, jednak nie łączy w żaden sposób treści swoich halucynacji z postawą rodziców. W jednym tylko miejscu zaznacza: „Gdyby moi rodzice wspierali mnie od samego początku, gdyby przy mnie trwali, kto wie, jaki bieg obrałaby moja choroba” (Steele, 2001: 89). Nie wątpi zatem, że niezależnie od swoich doświadczeń życiowych stałby się schizofrenikiem. Wszyscy z opisanych wyżej autorów powrót do zdrowia, w ich mniemaniu, zawdzięczają wyłącznie lekom i uważają, iż ich choroba ma charakter endogenny, a nie reaktywny.

Kobiety, które doświadczyły choroby psychicznej, zupełnie odmienne tłumaczą okoliczności jej powstania. Bynajmniej nie oznacza to, iż są one radykalnymi przeciwniczkami psychiatrii, farmakologii i terapii i widzą w psychiatrii tylko opresyjne etykietowanie jednostek odmiennych czy buntowniczych. Choroba nie jest tylko i wyłącznie konstruktem społecznym, istnieje naprawdę w całej swojej potworności. Jednak jej objawy nie są tylko i wyłącznie wytworem biologii; kultura, zwłaszcza społeczne oczekiwania

względem kobiet i tradycyjne role płciowe, są za nią w równiej mierze odpowiedzialne. Hornbacher (1998), która przez kilkanaście lat zmagająca się z anoreksją, bulimią i chorobą afektywno-dwubiegunową pisze w *Wyniszczonej. Pamiętnik anoreksji i bulimii*:

Podczas gdy osobowość cierpiącej na zaburzenia żywienia osoby odgrywa ogromną rolę – jesteśmy często ludźmi krańcowymi, lubimy rywalizację, jesteśmy niezmiernie krytyczni względem samych siebie, mamy ogromną determinację w dążeniu do celu, cierpimy na perfekcjonizm i mamy tendencję, by popadać z skrajności w skrajność – i podczas gdy rodziny chorych często również odgrywają istotną rolę w stworzeniu środowiska, w którym zaburzenia żywienia rozwijają się jak kwiatek w szklarni, uważam, że środowisko kulturowe pełni równie ważną, o ile nawet nie ważniejszą, rolę jako winne popularności tej choroby. Miałam dostęp do niezliczonej ilości sposobów samozagłady, wiele ujęć dla mojej ambicji, perfekcjonizmu i determinacji i ogólnej intensywności, milion sposobów, na które mogłam ustosunkować się wobec kultury, która była dla mnie problematyczna. Ale nie wybrałam żadnego z tych sposobów. Nie mogę przestać myśleć, że gdybym żyła w kulturze, w której 'szczupłość' nie jest traktowana jako swoisty stan łaski, mogłabym wybrać inne metody, by tą łaskę osiągnąć, być może takie, które by tak poważnie nie uszkodziły mojego ciała i tak radykalnie nie zniekształciły poczucia tego, kim jestem (Hornbacher, 1998: 6–7).

Pisarka zdaje sobie sprawę, iż uprzedmiotowienie kobiet i ocenianie ich wyłącznie za wygląd wpłynęły na to, że rozwinęła się w niej właśnie anoreksja i bulimia, na którą w przeważającej większości chorują nastolatki i młode kobiety. Kultura Zachodu od wieków ceniła ducha przy równoczesnej podejrzliwości względem ciała. Religijne obsesje widzące w ciele narzędzie pokuszenia zmieniły się w równie opresyjny współczesny kult szczupłej, gibkiej i wiecznie młodej sylwetki. Ciało jest i było przeciwnikiem, którego należy trzymać w ryzach: postem i umartwieniem w przeszłości lub dietą i ćwiczeniami *fitness* obecnie. Hornbacher nie chce nazwać swojej nienawiści do ciała psychozą – wprost przeciwnie, uważa, że jest to „manifestacja historii zachodniej kultury”, z jej utożsamianiem wszystkiego co dobre z abstrakcyjnym 'duchem', a złe z cielesnością (Hornbacher, 1998: 124). Pisarka zwraca uwagę, iż niemal we wszystkich językach ciało jest czymś, co się ma, a nie czym się jest, co dodatkowo może potęgować alienację wobec własnej fizyczności.

Również Plath analizuje powstanie swojej depresji w szerszym kontekście społeczno-kulturowym. W często cytowanym fragmencie porównującym stojące przed nią wybory życiowe do fig, pisze:

Życie moje ukazało mi się w postaci rozgałęzionego drzewa figowego [...]. Na każdej gałęzi wisiła dojrzała fioletowa figa, symbol jednej z czekających mnie w życiu szans. Reprezentowały męża, dom, dzieci, sławę poetki, wybitną karierę profesorską, karierę dziennikarską, Europę, Afrykę i Amerykę Południową, Konstantego, Sokratesa, Attylę i całe zastępy kochanków o dziwnych imionach i niezwykłych zawodach. Jedna z fig reprezentowała złoty medal olimpijski za wioślarstwo. Na drzewie było jeszcze wiele dojrzałych owoców, których symboliki nie zdołałam odszyfrować. Wyobrażałam sobie, że siedzę na tym drzewie i umieram z głodu, ponieważ nie mogę w żaden sposób zdecydować się na to, którą figę zerwać. Miałam ochotę na wszystkie, na absolutnie każdą

z tych fig z osobna, ale zerwanie jednej oznaczało automatycznie rezygnację z pozostałych, więc siedziałam, aż figi zaczęły się marszczyć, czernieć i jedna za drugą spadały na ziemię (Plath, 1989: 122–123).

Trudno się dziwić, iż wchodząca w życie w konserwatywnej Ameryce lat pięćdziesiątych inteligentna i ambitna młoda dziewczyna nie może czuć się pewnie w patriarchalnym środowisku, które narzuca na nią sztywne role płciowe. Może być albo żoną i matką, perfekcyjnie prowadzącą dom na przedmieściu, albo poświęcić się karierze naukowej i zrezygnować z życia prywatnego. Nie może zaspokoić swoich budzących się potrzeb seksualnych, bo oznacza to, że żaden przyzwoity mężczyzna nie zechce jej później za żonę (mimo iż sam pewnie miał niejedną przygodę przed ślubem z dziewczyną z niższej klasy społecznej). Jej depresja jest zrozumiałą reakcją na opresyjny świat, w którym przyszło jej funkcjonować.

Widać wyraźnie, iż pisarki w odmienny sposób rozumieją to, co nieoczywiste i nietypowe w autobiografii, to, co warto zapisać i przekazać czytelnikom. Rzecz jasna, jak napisał Jerome Bruner:

[...] każdy rodzaj epiki to dialektyka pomiędzy tym, czego oczekiwano a tym, co się wydarzyło. Aby powstała opowieść, musi wydarzyć się coś nieprzewidzianego. Opowieści są niezwykle wrażliwe na wszystko, co podaje w wątpliwość nasze rozumienie kanoniczności (Bruner, 2003: 15).

Każda choroba zaburza nasze plany i oczekiwania wobec tego, jak chcemy, żeby potoczyło się nam życie. Dla kobiet samo doświadczenie utraty zdrowia psychicznego (lub otrzymanie diagnozy, gdyż nie wszystkie pisarki utożsamiają się z biomedyczną psychiatrią i jej medykalizacją odmienności) jest wystarczającym powodem, by poświęcić temu tematowi książkę. Nie boją się one analizować rozczarowania, porażki, smutku czy nawet długoletniej hospitalizacji czy prób samobójczych. Dla mężczyzn choroba jest tylko i wyłącznie kolejną przeszkodą do pokonania, mało znaczącym epizodem lub nawet przyczynkiem do stania się reformatorem lub aktywistą. To ich osiągnięcia sprawiają, iż uważają swoje życie za wyjątkowe i warte upamiętnienia, nie choroba jako taka. Zupełnie różne jest tu rozumienie arystotelesowskiej perypetii, czyli nagłego i niespodziewanego zwrotu akcji. Ilustruje to doskonale wstęp do autobiografii Steele'a autorstwa psychiatry Stephena Marka Goldfingera: „Osobowość i osiągnięcia Kena Steele'a są nadzwyczajne, ale sądzę, iż wkrótce jego powrót do zdrowia stanie się mniej niezwykłym aspektem jego historii” (Steele, 2001: xi). Liczy się Ken reformator, Ken aktywista, Ken działacz społeczny i mówca zapraszany na sympozja i polityczne wiece. Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, iż gdyby Ken nie wyzdrowiał, jego historia nie byłaby warta opowiedzenia.

W swoich autobiografiach mężczyźni jawią się jako osoby, które nigdy nie wątpią w swoją sprawczość i możliwość pokierowania swoim losem. Kobiety, dla kontrastu, przyznają, iż choroba była zdarzeniem, na które nie miały wpływu i które podważyło ich wiarę w swoje możliwości czy osiągnię-

cie zamierzonych uprzednio celów. Doskonale ilustruje to tytuł wspomnień Susanny Kaysen, nawiązujący do słynnego obrazu Johanessa Vermeera. W wielu językach znany jest on jako *Przerwana lekcja muzyki* i taki tytuł nosi polskie tłumaczenie książki. Tytuł dzieła w języku angielskim brzmi *Girl Interrupted at her Music*, czyli *Dziewczyna, której przerwano grę*, w dosłownym przekładzie „dziewczyna przerwana przy muzyce”. Kaysen zainspirowała się pierwszą częścią tytułu obrazu i zatytułowała książkę *Girl, Interrupted*, czyli dosłownie, „przerwana dziewczyna”, ponieważ hospitalizacja przerwała jej życie i bezpowrotnie zmieniła jego bieg. Ponadto, autorka dodała w tytule książki przecinek, którego brak w nazwie obrazu, dodatkowo wzmacniając wrażenie pauzy. To, czego doświadczyła w szpitalu, sprawiło, że jej wyobrażenia o świecie, celowości i sensowności życia, autonomii jednostki, uległy rewizji. Tak samo Frame wspomina swój pobyt na oddziale psychiatrycznym:

Te sześć tygodni, które spędziłam w szpitalu Seacliff, w świecie, który nie sądziłam nawet, że istnieje, wśród ludzi, których istnienie uważałam za niemożliwe, stało się dla mnie przyspieszonym kursem okropieństw szaleństwa i miejsca, gdzie mieszkają ci uznani za szalonych. Oddzieliły mnie one na zawsze od uprzednio akceptowanej rzeczywistości i zapewnień codziennego życia. Od pierwszych chwil, które spędziłam w szpitalu wiedziałam, że nie będę mogła nigdy wrócić do swojego dotychczasowego życia i zapomniać o tym, co widziałam (Frame, 2004: 193).

Mężczyźni są dużo mniej skłonni uznać, że są wydarzenia życiowe, na które po prostu nie ma się wpływu i które mogą uniemożliwić dalsze, pomyślne życie. Jest to zgodne z tradycją męskiej autobiografii, która przez wieki opisywała dokonania wielkich i wyjątkowych ludzi, rzecz jasna słowo „ludzie” było dla autorów i krytyków niemalże równoznaczne z osobami płci męskiej. Męska biografia to *res gestae*, wybitne osiągnięcia i czyny bohaterskie. Jeden z pierwszych teoretyków i historyków autobiografii jako gatunku literackiego, Georg Misch, na początku XX wieku twierdził, że cechy gatunkowe i równocześnie wyznaczniki powodzenia utworu zależą od

[...] związku pisarza z areną życia i dyskursu publicznego. Ludzie, których życie toczyło się w sferze publicznej, którzy brali udział w ważnych wydarzeniach historycznych, którzy okryli się sławą, chlubną lub niechlubną, są 'reprezentatywnym' i stosownym tematem dla autobiografii (Smith, Watson, 2001: 114).

Tego typu poglądy są głęboko zakorzenione zwłaszcza wśród pisarzy płci męskiej. Choroba jest rozczarowaniem i klęską, nie jest odpowiednim tematem do opowieści, o ile nie jest przedstawiony ostateczny triumf nad słabością w postaci powrotu do zdrowia i wybitne osiągnięcia w sferze publicznej, które mają potem miejsce. Kobiety, które doświadczyły choroby, zdają sobie sprawę, jak kruche jest zdrowie psychiczne i ludzkie plany i nawet jeśli uda im się chorobę przezwyciężyć, stale są świadome możliwości jej powrotu. „W zasadzie, wszyscy wiemy, że wiele wydarzeń jest przypadkowych, nieprzewidywalnych, niewytłumaczalnych i niepoznanych”, jak

pisze Charon (2006: 49). Nie jest to jednak motyw, który można spotkać w autobiografii pisanej z męskiego punktu widzenia. Kobiety raczej wybierają konfesyjny charakter, nawiązując do autobiografii pisanych w formie wyznań. Jednak ich przyznanie się do niepowodzenia nie jest zrównoważone motywem nawrócenia i poprawy, jak ma to zazwyczaj miejsce w klasycznych autobiografiach pisanych przez mężczyzn, na przykład *Wyznaniach* św. Augustyna.

Dodatkowo, sposób konstruowania autobiografii może być związany z tak zwaną 'tożsamością relacyjną' (*relational identity*), która charakteryzuje zarówno życie, jak i autobiografie kobiet (Miller, 2002: 2). Kobiety definiują swoją tożsamość przez związki z innymi ludźmi i opisują siebie jako istoty społeczne. Mężczyźni z kolei mają tendencję do skupiania się na własnej osobie w izolacji od innych, tak jakby ich doświadczenia, poglądy czy osiągnięcia były od innych osób niezależne. Często autobiografie tak zwanych 'wielkich ludzi' pisane są przez nich w oderwaniu od szerszych procesów politycznych, społecznych czy kulturowych, tak jakby to oni sami dokonali odkryć i przewrotów, bez udziału jakichkolwiek poprzedników czy pomocy współników. Dlatego też, opisując swój powrót do zdrowia mężczyźni widzą w nim głównie skutek trafnie dobranych leków, a kobiety równie dużą wagę przywiązują do psychoterapii i często opisują z dużą dokładnością przebieg sesji czy nawiązywanie przyjaźni z innymi pacjentami.

Mężczyźni i kobiety, tworząc opowieść o swoim życiu świadomie i celowo, albo na skutek zinternalizowanego skryptu kulturowego, zwykle powielają wzorce autobiografii, które powstały przed wiekami. Po pierwsze, choroba psychiczna jest, mimo wszystko, nadal dla wielu mężczyzn tematem wstydliwym. Skojarzenia związane z męskością, takie jak racjonalność, aktywność, niezależność, stabilność są równocześnie bezpośrednim przeciwieństwem pojęć kojarzonych z chorobą psychiczną. Dlatego też w kulturze Zachodu od czasów Oświecenia męskość i szaleństwo wydają się wzajemnie wykluczać. Analizując przedstawienia chorych psychicznie mężczyzn w literaturze i filmie, łatwo zauważyć, iż istnieją trzy podstawowe sposoby łączenia męskości z szaleństwem (Szmigiero 2008). Mamy zatem do czynienia albo z psychopatą (zaburzonym, ale silnym i sprytnym), geniuszem (chorym, ale wybitnie zdolnym) lub jednostką słabą i śmieszną, często o skłonnościach homoseksualnych, której męskość jest kwestionowana. Z przyczyn oczywistych mało kto chciałby przyznać się do bycia psychopatą czy zniewieściałym słabeuszem, dlatego większość pisarzy wybiera środkową opcję, równoważąc opowieść o chorobie imponującymi osiągnięciami. Istnieje bardzo niewiele medycznie poprawnych, realistycznych przedstawień chorych psychicznie mężczyzn. Także wśród kulturoznawców i literaturoznawców analiza szaleństwa jest albo neutralna pod względem płci, albo skupia się wyłącznie na kobietach.

Również, jak zauważa Estelle C. Jelinek, śledząc historię kobiecej autobiografii od czasów starożytnych po współczesność,

w przeciwieństwie do pewnego siebie, jednowymiarowego obrazu swojej osoby, który zazwyczaj przedstawiają mężczyźni, kobiety często ukazują wielowymiarowy i fragmentaryczny obraz własnej osoby, zabarwiony poczuciem nieadekwatności i wyobcowania, bycia outsiderem czy 'innym' (Jelinek, 1986: viii).

Smith i Watson zauważają, iż osoby piszące o własnym życiu, oprócz dokumentacji swojej historii, wypełniają również jakiś akt retoryczny, chcąc wpłynąć na czytelnika w zamierzony sposób: wyjaśnić swoje przekonania, utrzymać reputację, kwestionować relację innych osób, wyrównać rachunki (Smith, Watson, 2001: 10). Kobiety zwykle tłumaczą swoje wybory, tworząc apologię własnej osoby i próbując przekonać czytelnika do własnych racji. Jelinek zauważa, iż kobiety nie mają tendencji, by pisać o swoich dokonaniach w tonie heroicznym i publicznym, skupiając się raczej na sprawach prywatnych. Mężczyźni z kolei skupieni są na swojej reputacji i sferze publicznej aktywności.

Analiza narracji o szaleństwie ukazuje, iż sposób konstruowania swojej opowieści ma wiele wspólnego z kulturowymi rolami płciowymi i tradycją autobiografii jako gatunku literackiego, który rozwijał się inaczej w zależności od płci autora-narratora. Mężczyźni niechętnie piszą narracje o szaleństwie, tłumaczą chorobę zgodnie z modelem biomedycznym, wierzą w farmakologię i konstruują spójną, linearną opowieść, której punktem kulminacyjnym jest powrót do zdrowia, po którym zwykle następuje długie i zaangażowane w sprawy publiczne życie. Kobiety znacznie częściej poruszają temat związków między zdrowiem psychicznym a doświadczeniami życiowymi i kulturą, są zwolenniczkami łączenia farmakoterapii z psychoterapią i cechuje je epizodyczny i dygresyjny styl narracji.

Narrations on madness and sex. Differences between masculine and feminine ways of constructing autopatography in English language literature

Summary

Among the great variety of texts belonging to the life-writing category, patographies or illness narratives stand out as unique. The rising popularity of the genre can be explained by the humanisation of modern medicine and the unwillingness of contemporary culture to cope with suffering, ugliness and disability. Despite its private, or even confessional, nature patographies play important social roles: raise the readers' awareness, push for reforms in health care and recommend treatments seen by their writers as beneficial.

The aim of this article is to have a closer look at autobiographies written by English-speaking men and women who received a psychiatric diagnosis. Their accounts drastically differ depending on gender. Women construct their stories differently, defining exceptional or

outstanding events in a different way. They are more willing to admit to failures but also pay more attention to cultural and social aspects of mental disorders. Men tend to accept a bio-medical explanation of their illness and focus on their public activity after recovery.

Keywords: autobiography, gender, madness narrative, mental illness, patography.

Słowa kluczowe: autobiografia, płeć kulturowa, narracja o szaleństwie, choroba psychiczna, patografia.

Bibliografia

- Beers C. (2011), *A Mind That Found Itself*, La Vergne.
- Bruner J. (2003), *Making Stories. Law, Literature, Life*, Cambridge.
- Buchholtz M. (2001), *Henry James i sztuka auto/biografii*, Toruń.
- Busfield J. (1996), *Men, Women and Madness. Understanding Gender and Mental Disorder*, Basingstoke.
- Charon R. (2006), *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness*, Oksford.
- Frame J. (2004), *Autobiography: To the Is-Land. An Angel at my Table. The Envoy from Mirror City*, Auckland.
- Henke S.A. (2000), *Shattered Subjects. Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, New York.
- Hornbacher M. (1999), *Wasted. A Memoir of Anorexia and Bulimia*, London.
- Jelinek E. (1986), *The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present*, Boston.
- Kaysen S. (1993), *Girl, Interrupted*, Nowy Jork.
- Kleinman A. (1988), *The Illness Narratives. Suffering, Healing and the Human Condition*, New York.
- Miller N.K. (2002), *But Enough About Me. Why We Read Other People's Lives*, New York.
- Oyebode F. (2009), *Autobiographical narrative and psychiatry*, [w:] F. Oyebode (ed.), *Mindre- adings. Literature and Psychiatry*, RCPsych Publications, London, s. 25–41.
- Plath S. (1989), *Szklany klosz*, tłum. M. Michałowska, Warszawa.
- Prior P. (1999), *Gender and Mental Health*, Nowy Jork.
- Shakespeare W. (1990), *Hamlet*, tłum. S. Barańczak, Poznań.
- Smith S., Watson J. (2001), *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis.
- Sontag S. (1990), *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, New York.
- Steele K.C. Berman A. (2001), *The Day the Voices Stopped. A Memoir of Madness and Hope*, New York.
- Styron W. (2004), *Darkness Visible*, London.
- Szmigiero K. (2008), *Masculinity and madness: cultural representations of mentally ill men*, [w:] E. Oleksy, A. Peto, B. Waaldijk (ed.), *Gender and Citizenship in a Multicultural Context*, Frankfurt am Mein, s. 245–260.
- Thornicroft G. (2007), *Shunned. Discrimination against People with Mental Illness*, Oksford.
- Vonnegut M. (2002), *The Eden Express. Memoir of Insanity*, New York.
- Wurtzel E. (1995), *Prozac Nation. Young and Depressed in America*, New York.

Netografia

- Perceval J.T. (1838, 1840), *Narrative of the Experience of a Gentleman during a State of Mental Derangement to Explain the Causes and the Nature of Insanity, and to Expose the Injudicious Conduct Pursued towards Many Sufferers under that Calamity*
[https://archive.org/stream/percevalsnarrati007726mbp/percevalsnarrati007726mbp_djvu.tx\[1\]](https://archive.org/stream/percevalsnarrati007726mbp/percevalsnarrati007726mbp_djvu.tx[1]) (stan z dnia 30 marca 2016).

ANDRZEJ FABIANOWSKI

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

Transgresja jako znak stałości Causus Michała Czajkowskiego – Sadyka Paszy

Michał Czajkowski, który w pewnym okresie swego życia posługiwał się nazwiskiem Sadyka Paszy, był polskim pisarzem, działaczem politycznym i wojskowym. Jego biografia, najeżona różnymi transgresjami – przesunięciami w sferze kulturowej, ma charakter tak bardzo literacki, że wydaje się czystą kreacją. Jednocześnie tworzone przez niego opowiadania i powieści są wyraźnie podporządkowane pewnej tezie: apologii kozaczyzny jako bezwzględnej wartości militarnej oraz ideowej. Można więc stwierdzić, że utwory te bardzo bliskie są życiu, konkretnemu programowi i projektowi politycznemu. W przypadku Czajkowskiego spotykamy się ze zjawiskiem „literackości” życia i „życiowości” literatury, możemy więc zrównać obie te domeny i pokazać konkretny biograficzny jako projekt historyczno-kulturowy oraz literaturę jako konkretny historyczno-biograficzny. Wolno zatem zastosować narzędzia refleksji literaturoznawczej do badania życia pisarza oraz instrumenty interpretacyjne historii do zrozumienia jego literatury. W takim podejściu nie dokonuje się zresztą jakiegoś niezwykłego odkrycia. Właśnie romantyzm po raz pierwszy w dziejach zjednoczył doświadczenie biograficzne i jego literacki wyraz. Mickiewiczowi – autorowi tyrtejskich utworów długo rodacy nie mogli wybaczyć absencji w powstaniu listopadowym, Byron swą wysoką pozycję moralną w Europie zbudował bardziej na osobistym udziale w antytureckim powstaniu Greków niż na sukcesach nowatorskich poematów i dramatów.

Idealem romantyków było odnalezienie zagubionej wcześniej jedności słowa i czynu. I nie chodziło tu tylko o to, by postępować zgodnie z poetyckim

słowem, ale o to, by słowo to stawało się samo w sobie czynem, by nie tylko interpretowało, ale też zmieniało rzeczywistość. Genialnie ujął to Mickiewicz w jednym z dystychów *Zdań i uwag*:

Słowo stało się ciałem, ażeby na nowo
Ciało twoje, człowieku, powróciło w słowo.

(Mickiewicz, 1998: 383)

W sposób niezwykle Mickiewicz interpretuje tu ideę zbawienia. W początku gminy przywołany zostaje Prolog Ewangelii Janowej: „Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga, a Bogiem było Słowo. [...] A Słowo ciałem się stało i mieszkało między nami” (J 1, 1 i 14, przekład Jakuba Wujka). Narodziny Chrystusa, więc wcielenie boskiego Logosu ma dla Mickiewicza nie tylko powszechny sens zbawczy, ale staje się zadaniem dla wszystkich ludzi. Mają żyć tak, by życie ich stawało się świadectwem – Słowem Bożego projektu, by osiągało wieczność nie tylko duchową, ale też, jakby po horacjańsku, jako wieczne trwanie słowa artystycznego.

Zrównanie biografii i dzieła ma więc obecnie zupełnie inny wymiar metodologiczny niż w dawnym literaturoznawstwie. Panował w nim naiwny biografizm, życie autora traktowano jako instancję ostatecznie rozstrzygającą o sensie dzieła, osobiste doświadczenie autora miało wyjaśniać metaforyczną rzeczywistość literatury. Reakcją na tego typu biografizowanie stały się kierunki formalistyczne, przede wszystkim strukturalizm, usuwające osobę autora poza margines interpretacyjnej procedury. Współczesny poststrukturalizm świadom jest znaczenia biografii jako tekstu paralelnego wobec literackiego zapisu, ale nie odnalazł jeszcze satysfakcjonujących narzędzi opisu tego zjawiska. Zauważmy, że samo słowo „biografia” oznacza rodzaj pewnego tekstu (Balcerzan, 1975: 25 i nast.). Elementy znaczące tego tekstu pojawiają się, gdy człowiek wychodzi (lub ma szansę wyjść) poza obszar determinant własnego losu. Jak pisze Ryszard Nycz,

[...] gdy miejsce osoby w metamorfozach, konwencjach i utworach literackich staje się tematem refleksji teoretycznej, problem się gwałtownie komplikuje. Teoria obnaża procesy, które powodują, iż w literaturze to, co ludzkie (również międzyludzkie) nieuchronnie »tekstowieje«, przeistacza się w znak, ślad, cień, powidok, sygnaturę, które podlegają specyficznym regułom poetyk, a zatem konwencji (Nycz, 2000: 5).

Myślenie takie ma długą tradycję. Już Johann Gottfried Herder w latach siedemdziesiątych XVIII wieku twierdził, że „nowe życie, nowe obyczaje, nowa kultura mają powstać przez wchłonięcie sposobu myślenia przejętego z literatury” (Łempicki, 1966: 336–337). W pismach Fryderyka Schlegla z przełomu XVIII/XIX wieku dominowało przekonanie o koniecznym nadejściu jakiejś trzeciej epoki, godzącej między innymi sprzeczności życia i literatury, a w romantyzmie – jak już wspomniano – doszło do daleko idącej identyfikacji biografii i literatury.

Jak słusznie zauważa z kolei Paul Tillich, „romantyzm stworzył pojęcie indywidualności, które należy odróżniać zarówno od pojęcia średniowiecznego, jak i od oświeceniowego, choć zawiera również elementy obydwu tych pojęć” (Tillich, 1983: 118). Rysem charakterystycznym dla romantyzmu było bowiem uwznioślenie, nieomal namaszczenie, leibnizjańskiej *vis activa*. Występowała ona pod różnymi nazwami: jako „siła życia i płodności” (Fichte), „siła nieskończona i absolutna” (Schelling), „święta spontaniczność” (Goethe) (por.: Bielik-Robson, 1997: 59). Jednocześnie tak rozumiana, kreacyjna osobowość romantyczna była przewzięciem zamkniętego monadyzmu. Stawała się ona sobą dopiero w otwarciu na zewnętrżność, na to, co kulturowo inne (Renaut, 2001: 254 i nast.).

Przywołajmy teraz głównego bohatera tekstu – Michała Czajkowskiego. Dziełem Czajkowskiego będą więc i jego utwory literackie, *Pamiętniki*, i korespondencja, ale także udokumentowane przejawy działalności politycznej, dyplomatycznej, wojskowej. Innymi słowy, dziełem Czajkowskiego jest wszystko to, co miało wpłynąć na rzeczywistość, na bieg historii, na pożądany i projektowany przez niego kształt ówczesnej samoświadomości Polaków i Ukraińców.

Zapomniany dziś Czajkowski w XIX wieku był ważną postacią polskiego piśmiennictwa. Jego powieści i opowiadania przetłumaczono na angielski, bułgarski, czeski, francuski, niemiecki, rosyjski, serbski i chorwacki. Był też znaczącym aktorem polskiej polityki, jednym z niewielu pisarzy romantycznych, którym naprawdę udało się – zgodnie z romantycznym projektem antropologicznym – przejść od słów do czynu. I to w czasach, gdy tak trudno było przewidzieć, w jakim kierunku podąży Historia, co robić, by znaleźć się w głównym jej nurcie, a nie na mieliźnie.

Dla porządku przypomnijmy kilka faktów. Michał Czajkowski pochodził z zamożnej rodziny ziemiańskiej, od pokoleń związanej z Ukrainą. Urodził się w roku 1804, w Halczyńcu niedaleko Berdyczowa, na Wołyniu. Nauki pobierał początkowo sposobem domowym, potem w Berdyczowie i w Międzyrzeczu Koreckim. W 1820 roku rozpoczął studia prawnicze na Uniwersytecie Warszawskim, jednak szybko je przerwał i powrócił do Halczyńca, by objąć majątek po śmierci matki (ojciec nie żył już od dawna). Nie uzyskał więc systematycznego wykształcenia, ale też nie był zupełnym samoukiem jak usiłował to przedstawić niechętny mu Teodor Tomasz Jeż. Już po śmierci Czajkowskiego na łamach petersburskiego „Kraju” (1886, nr 7) opublikował on wspomnienie, w którym przywoływał opinie o pisarzu sprzed roku 1830.

Było to chłopczysko durnowate, w szkołach nigdzie nie był, do roku 17. życia swego zaledwie pisać umiał i kiedy się utwory jego pojawiły, powszechne było mniemanie, że są to utwory nie jego, ale pisma, które mu się do rąk dostały po śmierci osobistości pewnej, które on pod imieniem swoim wydawał (Piotrowiczowa, 1932: 16).

Osobowość Czajkowskiego kształtowała niezwykle wówczas modna „kozakomania”. W początkach XIX wieku była ona dominującym paradygmatem kulturowym na Wołyniu i, szerzej, na Ukrainie, więc fascynacja Czajkowskiego nie była czymś wyjątkowym ani oryginalnym. Natomiast wyjątkowa i oryginalna okazała się trwałość owej fascynacji. O ile inni poeci i pisarze jak Goszczyński, Witwicki, Zaleski, „wyrastali” z młodzieńczego zapatrzenia się w kozaczyznę – Czajkowski przeciwnie, z modnego, powszechnego zainteresowania kozaczyznę uczynił kręgosłup ideologii, której służył jako pisarz, jako polityk i dowódca wojskowy przez całe życie.

Z ideą kozacką Czajkowski powiązany był rodzinnie. Uważał się za potomka hetmańskiego rodu Iwana Brzuchowieckiego. W *Pamiętnikach* wspomina, że w spadku po Brzuchowieckim

[...] dostało się mojej matce siedm ogromnych, oprawnych w pergamin książek, pisanych przez niego własnoręcznie, prozą, wierszami, po polsku, po rusku i po łacinie. Była to dziwna mozaika opowiadań, sentencji, zdań, reguł, recept – wszystko to było pełne rozumu i dowcipu i nadzwyczaj ciekawe. Gdy nauczyłem się już czytać, ulubionym moim zajęciem było odczytywać tę drogą dla mnie kronikę rodzinną. Była ona dla mnie Ewangelią i Koranem (Czajkowski, 1898: 2).

Odziedziczone po Brzuchowieckim pergaminy były więc jakby Biblią wielokulturowości. Ale zapewne w Halczyńcu biło jeszcze jedno jej źródło, chociaż Czajkowski nie wspomina o nim w *Pamiętnikach*. Otóż jego pradziadek – ojciec babci po kądzieli – był wychrzta. Nazywał się Włodimir Krzyżanowski, a przyjął prawosławie, uciekając przed odpowiedzialnością za romans z chrześcijańską chłopką (Chudzikowska, 1971: 13–14).

Nauka szkolna pogłębiała dziecięce fascynacje przyszłego pisarza. W ówczesnych szkołach na Wołyniu panował wzorzec militarny: uczniowie nosili lance z chorągiewkami, drewniane pałasze, pełnili warty. W każdej klasie był inspektor, uważany za oficera. Obowiązkowa była nauka fechtunku i jazdy konnej. Jednocześnie w poniedziałki i wtorki wolno było rozmawiać tylko po francusku, w środy po rosyjsku, w czwartki po polsku, w piątki po niemiecku, w soboty po łacinie, a w niedzielę – jak się komu podobało (Czajkowski, 1898: 12–14). Uczniowie należeli do różnych grup etnicznych, ale wszystkich jednoczyć dominujący wzór kozackiej dzielności i wolności. Te cechy kozackie miały – w młodzieńczych marzeniach Czajkowskiego – stać się w przyszłości kołem zamachowym odbudowy Rzeczypospolitej Polskiej, państwa w swej istocie wielokulturowego.

Pierwszym praktycznym sprawdzianem idei związania kozaczyzny z niepodległością Polski stało się powstanie listopadowe. W 1831 roku Czajkowski wstąpił do oddziału jazdy, którym dowodził Karol Różycki, prywatnie szwagier pisarza. W jednym z przypisów do *Wernyhory* Czajkowski porównuje trzy zawołania bojowe: ukraińskie „Sława Bohu”, polską „Bogurodzicę” i rosyjskie „Hurra”. Nieobecność boskiego pierwiastka w zawoła-

niu rosyjskim Czajkowski tłumaczył tym, że zaborcze i nieczne cele wojen prowadzonych przez Rosjan nie dozwalały na wzywianie imienia boskiego. Natomiast pokrewieństwo *Bogurodzicy* i zawołania ukraińskiego (które zresztą wprowadził do swojego oddziału Karol Różycki) świadczy o pobratymstwie ducha ukraińskiego i polskiego (Czajkowski, 1868: 261).

Kawaleria Różyckiego biła się dzielnie, ale nie mogło wpłynąć to na losy powstania. Czajkowski udał się na emigrację. Przebywał początkowo w Bourges, skąd jednak niedługo wraz z Różyckim i innymi oficerami Pułku Wołyńskiego przeniósł się do Fontainebleau. Wiosną 1835 udał mu się na stałe osiąść w Paryżu (Kijas, 1959: 10). Był nader kochliwy – używając jego ulubionego zwrotu moglibyśmy powiedzieć „zwyczajnie, jak to Kozak”.

W 1834 roku rzecz się jednak nieco skomplikowała. Jedna z wielu ukochanych, niejaka Léonide Gabaret, zaszła w ciążę; ożenił się z nią, gdy na świecie były już dwie córki, ponoć pod presją księcia Adama Jerzego Czartoryskiego, przed wyjazdem do Turcji (Chudzikowska, 1971: 99 i nast., 163 i nast.). Trzeba było szukać środków utrzymania, bo po konfiskacie majątku zasiłki z Polski już nie przychodziły. Nawet nie odpowiadano na jego listy. Czajkowski w rozpacz zdecydował się podjąć pracę rachmistrza w banku, gdy niespodziewanie jego położenie materialne odmieniło się i odnalazł bardziej „honorowe” źródło utrzymania. Został mianowicie pisarzem. Początkowo francuskim. Debiutanckie opowiadanie *Michnenko* opublikowano na łamach „Réformateur Militaire”, dla „Constitutionnela” sporządzał wyciągi z prasy zagranicznej i komentarze, w „Les Tribunaux” zamieszczał sprawozdania z procesów kryminalnych, a w „Revue du Nord” powiastki kozackie sygnowane „par Cosaque de Haltchyniets” (*ibidem*: 102–103).

Ponoć pod wpływem Mickiewicza Czajkowski poświęcił się pisaniu tylko po polsku¹. Począwszy od 1837 roku ukazywały się kolejne tomy opowiadań i powieści kozackich, zyskując od razu wielką popularność. Najważniejszą z nich w tym okresie był *Wernyhora. Wieszcz ukraiński*. Powieść ta łączyła w osobie tytułowego bohatera romantyczny profetyzm, przekonanie o wspólnocie politycznych celów Polaków i Ukraińców, wreszcie romantycznie pojmowaną historię i naturę. Tragiczna historia koliszczyzny zaspokajała estetyczno-ideowe zapotrzebowanie na frenezję i przedstawienie wybujałej, nieokiełznanej niczym wolności, a jednocześnie niosła optymistyczne przesłanie, że krew wylana w Humaniu w 1768 roku nie była ofiarą daremną, że stanie się w przyszłości, albo i już się staje, wiecznym spoiwem dwóch, pragnących wolności, bratnich ludów.

Przyjdzie czas, kiedy szlachcic i chłop poddadzą karki pod obce jarzma, nadstawią plecy na obce baty, a odludne stepy, dalekie krainy zaludnią się synami polskiej ziemi, a Polskę na szmaty rozżarzą obce ręce, i długie lata będzie łzami się skrapiać, krwią

¹ Wersję taką rozpowszechnił Władysław Mickiewicz, syn i biograf Adama.

broczyć i na łożu śmierci ze śmiercią walczyć. – I smutnie głos opuścił: – Nareszcie skona. – Potrząsł głową, zadumał się, po chwili wznosił głowę w niebo: – ale smartwychwstanie (Czajkowski, 1868: 57).

Tragedia koliszczyzny była w przekonaniu Czajkowskiego introdukcją większych jeszcze nieszczęść. Zdaniem pisarza winnymi tragedii nie są jednak ani Kozacy, ani hajdamacy, lecz polscy magnaci, którzy swemu egoizmowi, chciwości i żądzy panowania podporządkowali losy ojczyzny. Cyniczna gra Petersburga znalazła więc sprzymierzeńca w polskiej arystokracji.

Natomiast Żeleźniak i Gonta wystylizowani tu zostali na dawnych rycerzy, honorowych, ujmujących się za niedolą swojego ludu, walczących z nieprawością. Ich wina polega co najwyżej na naiwności, na tym, że dali się wykorzystać graczom pozbawionym jakichkolwiek zasad honoru i wartości.

Żeleźniak, dawny współ-ataman kurenni, choć dziki, ale mężny, choć wepchnięty w otchłań zbrodni przez popów, zawsze był szczerego serca. On mniemał wojować za wiarę, za wolność ludu; osobiste widoki nie miały miejsca w jego głowie (*ibidem*: 130).

Uhonorowany został przez Polaków porządnym, wojskowym pogrzebem. Czajkowski nakreśla też przejmujący portret psychologiczny Gonty, człowieka, który dał się omamić, bohatera tragicznego, złamanego klęską własnych marzeń i wyobrażeń.

Gonta jak utrapieniec boży z garstką niedobitków manowcami uciekał ku Dniestrowi. Ciężkie wyrzuty ciągle mu kołaczą do sumienia: zdradziłeś Pana, szlachtę, a nie umiałeś być wodzem ludu. Spójrzy na młodego Mładanowicza, którego stary Kozak wiezie przed sobą na koniu i zaraz mu przyjdą na pamięć własne dzieci pomordowane własną ręką; klnie przeklętego popa, co w zamian zbawienia przy spowiedzi wymógł na nim przyrzeczenie zbrodni, a lża gorzkiej boleści ciśnie się do ojcowskiego oka. Spójrzy na czaple pióro przy swojej czapce, złamane, zwieszane, tak jak oszukane nadzieje jego dumi (*ibidem*: 143).

Pojmany Gonta staje się ofiarą rozgrywek politycznych. Za dużo wie, dlatego Branicki potajemnie każe mu wyrwać język i uciąć prawą rękę – by niczego nie wydał. Męki fizyczne i moralne zmazują – zdaniem Czajkowskiego – błędy i winy niedoszęłego hetmana zaporoskiego.

Fundamentem kozackiego bohaterstwa, wspaniałego folkloru i poczucia humoru była wolność. Głęboko zinternalizowana identyfikacja własnego losu z losami zbiorowości. Odbijał to nawet pradawny, wspólnotowy sposób uprawy ziemi.

Według ustawy, której święcie ulega wolny syn stepu, co rok każdy kureń odbiera w podziale część ziemi do użytku: tam gospodarzy, poluje, ryby łowi i wypasa stada, po roku znowu wraca ziemia do ogólnej własności; ci, co dzierżą futory, płacą czynsze do wspólnego skarbu. Tam wolno mieć kobiety i gospodarstwo; co w Sycy to wara postaci niewieściej, dla jej stopy zakazanym ten raj wojennego ludu. Młodziec w Sycy powinien być wolny i goły, a w każdej chwili gotów do wojny; kiedy cymbalista zabrzęczy w kocioł, Pan Koszowy świśnie, to nie ma czasu żegnać się z żoną, z dziećmi albo rozporządzać majątkiem i czeladką: trzeba duchem broń zebrać, skoczyć na koń i dalej w drogę (*ibidem*: 184).

Tacy Kozacy zaludniają karty wszystkich utworów Czajkowskiego. W powiastce pt. *Kozowata* Kozak Maksym przypomina samą swą postawą dawne czasy. Jeden z bohaterów mówi: „Jak widzę tego chłopca, to mi się zdaje, że to jakiś z tych dawnych chwatów zaporoskich; on się nie uczył tych słów: trudno, niepodobna; co pomyśli, to można, a co można, to i zrobi” (Czajkowski, 1927: 16–17). Bohaterstwo kozackie styka się z bohaterstwem polskim. W powieści *Owrućzanin*, będącej zapewne w intencji Czajkowskiego eposeją ziem ukraińsko-białoruskiego pogranicza, wszyscy mieszkańcy żyją jakby poza czasem; tak samo, jak żyli ich praojcowie i tak samo – twierdzi narrator – jak żyć będą ich prawnuki. Ramy tego życia wyznaczają: „polskość w duszach i na ciele, w sercach taka krew kipiąca i taki popęd do szabli, i takie ślepe posłuszeństwo starszym” (Czajkowski, 1863: 26). Ale Owruć to nie tylko Polska, w wizji Czajkowskiego miasto to staje się jakby miniaturą świata, makrokosmosem zamkniętym w ciasnej, miejskiej przestrzeni, wyrazem ludzkiej tęsknoty do *sacrum*.

Na wzgórzu odbiela jaśni się kościół dominikanów i wieżycza ku niebu się piętrzy [...] Niedaleko kościoła jak minaret wschodni strzela kopułą w obłoki cerkiew świętego Mikołaja. Na drugim wzgórzu olbrzymie, pojezuickie zabudowania [...] na innym wzgórzu cerkiew świętego Bazylego, po kijowskiej druga na Rusi [...] [Na spaskim wzgórzu] się bielila kaplica Zbawiciela (*ibidem*: 50–51).

Rodzi się tu z przemożną siłą pytanie, dlaczego ten idealny świat musiał zginąć? Dlaczego tak elastyczna w swej modelowości ukraińska wielokulturowość poddała się dyktatowi Rosji? Na pytanie to próbuje Czajkowski odpowiedzieć przywołaną we *Wstępie* do powieści historią pewnego szlachcica owruckiego, żarliwego katolika, który pojechał do Rzymu badać archiwa, by znaleźć dowody, że katolicyzm stał się fundamentem wielkości Polski. Odnalazł jednak, wbrew własnym oczekiwaniom, dowody na coś najzupełniej przeciwnego.

Katolicyzm oddał królów polskich pod zwierzchnictwo cesarzów niemieckich. Katolicyzm zepchnął Polskę ze zwierzchnictwa nad Sławiańszczyzną, wyznającą dogmat Kościoła Wschodniego, Kościoła Tradycji. – Katolicyzm sprowadził Krzyżaków na kłeski Polski i Litwy. – Katolicyzm doprowadził do wiarołomstwa Władysława Warneńczyka. – Katolicyzm nie dał Stefanowi Batoremu zniweczyć wzrastającej potęgi Moskwy. – Katolicyzm rozdziwił Polaków z Kozakami, spowodował kłeski i upadek obydwóch rodów jednego narodu. – Katolicyzm uzbroił Jana Sobieskiego na obronę największego wroga Polski, cesarza niemieckiego, przeciwko Muzułmanom, najlepszym sprzymierzeńcom Polski. – Katolicyzm chcąc tępić dysydentów w Polsce, jak hugonotów we Francji, sprowadził powód prawny do rozbiorów Polski. – Katolicyzm wydał bullę w 1832 przeciwko tym Polakom, którzy chcieli oswobodzić ojczyznę spod obcego jarzma (*ibidem*: XVI–XVII).

Poglądy Czajkowskiego coraz bardziej ewoluowały ku skrajnej postaci słowianofilstwa, uznającej prawosławie za macierzystą religię Słowian, a kozaczyznę za matecznik rycerskich wartości, które w toku dziejów zatraciła polska arystokracja i kosmopolityczna szlachta. Te radykalizujące

idee Czajkowski łączył dość osobliwie z rojalizmem, lokując swoje polityczne sympatie w obozie księcia Adama Jerzego Czartoryskiego, zwanego przez zwolenników „królem *de facto*”. Odejście Czajkowskiego od wartości demokratycznych bezlitośnie wykpiwało emigracyjne pismo satyryczne „Pszonka”, dyskredytując nie tylko przyjęte przez niego barwy polityczne, ale także jego pisarstwo. Być może to Seweryn Goszczyński, autor *Zamku kaniowskiego* i świetny znawca Ukrainy, a zarazem współpracownik „Pszonki”, kpił na łamach tego pisma:

Autor kozackich powieści, szlachcic Michał Czajkowski, chce nam prawić w piśmie „Kraj i Emigracja” o duchu Rusinów 1831 r., o rojalizmie Kozaków Chmielnickiego. Hej, szlachcicu Czajkowski, nie w swoje wdałeś się rzeczy! Ty znasz tylko Kozaków podobnych tobie, Kozaków w szarawarach obielonych o przedpokojowe ściany, w kołpakach wytłuszczonych sosami kredensowymi. Kozak – syn bujnej Ukrainy, Rusin – z żyznych niw Wołynia i Podola, nie powierzył tobie swobodnych pieśni swoich. Ty ich nie znasz, szlachcicu Czajkowski! Ale przyjdzie czas, że je poznasz (Chudzikowska, 1971: 140).

Czajkowski nie przejmował się chyba zbyt tą krytyką, ponieważ ksiądz Adam Jerzy Czartoryski zaproponował mu właśnie poważną misję polityczną – zorganizowanie agencji dyplomatycznej w Stambule. Oznaczało to dla niego złamanie pióra literata, a raczej zamianę prozy literackiej na niekończące się raporty polityczne, etnograficzne, wojskowe. W życiu Czajkowskiego łatwo przeprowadzić wyrazistą linię demarkacyjną oddzielającą jego aktywność pisarską od politycznej i wojskowej, ale nie da się określić, która z tych aktywności była dla niego prymarna, a która drugorzędna. Każdej bowiem oddawał się z ogromną energią i zapałem; w każdej odnosił też wyraźne sukcesy.

Pierwszy kontakt ze Stambułem zrobił na Czajkowskim dodatnie wrażenie. W *Pamiętnikach* czytamy:

Nie zdołałem jeszcze dobrze otworzyć oczu, kiedy do moich uszu dobiegł śpiew muezzinów wzywających wiernych na modlitwę. Ich głos był tak słodki, tak dźwięczny i czuły, że pomyślałem sobie – widać muzułmanie to ludzie serdeczni, kiedy ich tak słodkim głosem przyzywają na modlitwę. Przypomniał mi się starodawny hymn *Bogurodzica* *Dziewica* i pieśń Karpińskiego *Kiedy ranne wstają zorze* (*ibidem*: 185).

Czajkowski intensywnie zabiegał o nawiązanie korzystnych dla sprawy polskiej, a właściwie obozu politycznego księcia Czartoryskiego, znajomości w tureckich sferach politycznych, ale przede wszystkim wyruszył na poszukiwanie Kozaków. Wiedział, że gdzieś na terenie Państwa Otomańskiego mieszkają Kozacy, którzy opuścili Rosję w XVIII wieku pod wodzą Ilnata Nekrasy, że starowierskie ognisko kozackie znajduje się w Dobrudży, przy ujściu Dunaju. Podjęte przez Czajkowskiego wyprawy były nie tylko pełne niebezpieczeństw, ale przynosiły też prawie wyłącznie same rozczarowania. Mit Dobrudży, czyli kozaczyzny naddunajskiej, osiadłej w granicach Turcji po zburzeniu Siczy naddnieprzańskej, przysł w konfrontacji z rzeczywistością. Potomkowie Kozaków zaporoskich pracowali, ryba-

cząc na cudzy rachunek na Dunaju. „Kozaczyzna zaporoska pozostawała tylko w zmańczonych gorzałką wspomnieniach” (*ibidem*: 221). Czajkowski nie załamywał się jednak, myślał jak prawdziwy romantyk: skoro Zaporozza nie ma, to należy je wskrzesić. Marzył, by w wieku XIX powstało z martwych to, co zostało zaprzepaszczone jeszcze w wieku XVI – kozaczyznę sfederowaną z Polską.

I do pewnego stopnia mu się to udało. Wysyłając literaturę i emisariuszy, rozbudzał świadomość kozacką wśród nekrasowców i dobrudżan. Założył istniejącą do dzisiaj osadę polską Adampol dla dezertorów z armii carskiej. Zostawszy wpływową postacią politycznego świata, energicznie działał też na rzecz emancypacji Słowian południowych, starając się jednocześnie ograniczać wśród nich wpływy rosyjskie. Zabiegi polityczne Czajkowskiego, który do dygnitarzy tureckich docierał poprzez ich służbę, a nawet przez haremy (na tej drodze szczególnie operatywna była towarzysza jego życia, Ludwika Śniadecka), dotarł nawet do sułtana, uwięzione zostały podpisaniem konwencji o współdziałaniu Serbii z Polską w przyszłości. Przyczynił się też do zainteresowania Europy sprawami Bułgarów. W 1849 pisał, że starowierów można pozyskać do walki z caratem, przypominając, jak ważną odegrali oni rolę w powstaniach Steńki Razina i Jemeliana Pugaczowa (Chudzikowska, 1980: 215–217).

Ze szczególną uwagą śledził Czajkowski aspiracje niepodległościowe Ukrainy. Przesyłał Czarotoryskiemu specjalne raporty, w których podkreślał nieodwracalność dążeń niepodległościowych Ukraińców. Komentując aresztowanie w Kijowie Kostomarowa, Kulisza i Szewczenki, nalegał, by w prasie polskiej i francuskiej propagować ideę niepodległości Ukrainy (Chudzikowska 1971: 276).

Aktywność Czajkowskiego doprowadzała Petersburg do furii. 4 maja 1845 roku z kancelarii cesarskiej wysłano specjalną instrukcję do ambasadora Titowa w Konstantynopolu.

Intrygi Czajkowskiego przybierają charakter poważny, tak że imperator uznał za konieczne pomyśleć o usunięciu tego awanturnika. Zostaje pan zatem zobowiązany do formalnego żądania od Porty w imieniu jego wysokości imperatora natychmiastowego wydalenia Czajkowskiego z państwa otomańskiego (*ibidem*: 267).

Turcja nie mogła ignorować tak zdecydowanych żądań Petersburga. Jedynym wyjściem było już w tym momencie przyjęcie przez pisarza obywatelstwa tureckiego, co łączyło się z przejściem na islam.

Ponoć konwersję Czajkowskiego poprzedziła audiencja u sułtana, który sam wybrał mu imię Sadyk, co po turecku znaczy wierny (*ibidem*: 313). W biografii Czajkowskiego zapisana została więc kolejna cecha bohatera romantycznego – przemiana wewnętrzna: w grudniu 1850 roku *Michael obiit, hic natus est Sadyk*. W nagrodę dotychczasowych zasług otrzymał Czajkowski, a właściwie Mehmed Sadyk, od sułtana majątek ziemski niedaleko Skutari nad Bosforem. Wyjechawszy tam, nie mógł opędzić się od

sąsiadów. Z poczuciem humoru wspomina, że odwiedzali go wszyscy okoliczni Turcy.

Dośkonale wiedziałem, że wśród nich nie było szczególnych amatorów postu i modlitwy. [...] Chcąc dawać dobry przykład i nie wodzić ich na pokuszenie, zbudowałem w ogrodzie śliczny meczet, a ponieważ Mahmud Aga tak samo świetnie potrafił śpiewać Allach-akbar, jak i *Veni Creator*, mianowałem go imamem i zacząłem przyjmować gości modlitwą. Szczególnie gorąco zapraszałem na wieczorne modlitwy, podczas których trzeba było około siedemdziesiąt razy bić pokłony na kolanach. Moi goście pomалу zaczęli się rozjeżdżać jeden po drugim rozpowiadając wszystkim, że ja jestem fanatyk – prawdziwy derwisz. Tym sposobem sąsiedzi mnie odwiedzali rzadziej, ale dobre stosunki zostały utrzymane (*ibidem*: 331).

Wiejska sielanka nie trwała jednak długo. W stosunkach turecko-rosyjskich narastało napięcie. Czajkowski wspierał wszelkimi środkami „partię wojny”. Współorganizował wojenne manifestacje derwiszów, wysyłał proklamacje, używał wszelkich możliwych, oficjalnych i nieoficjalnych, wpływów. Na początku wojny krymskiej uzyskał nominację na dowódcę Kozaków Otomańskich. W organizacji pułku utopił cały swój, niewielki zresztą, majątek.

Wcielali do pułku kogo się tylko dało – Bułgarów, Ormian, Żydów. Matej Raszo, który za młodu hajduczył po Bałkanach, podsunął mu myśl wcielenia do pułku jego kompanów, odsiadujących kary więzienia za rozboje. Czajka, zawsze ryzykant, nie namyślał się ani chwili – uzyskał dla nich zwolnienie (*ibidem*: 354; por. także Kijas, 1963: 61).

W efekcie w formacji Kozaków Otomańskich służyli Polacy, Ukraińcy, Rumuni, Serbowie, Żydzi, najczęściej zaś Bułgarów. Wieloetniczny i wielowyznaniowy charakter oddziału uwidocznił się w ceremonii przysięgi na wierność sułtanowi, jaką Kozacy Sadyka składali w Adrianopolu.

Kibrizli Mehmed Pasza trzymał sztandar kozacki, dostojnicy państwa buńczuki sotni, metropolita – mollah, naczelnik duchowieństwa muzułmańskiego, wielki rabin mojejższowego wyznania, ksiądz katolicki i grecki w całych przyborach, w mnogiej asystencji, stali obok wielkorządcy. Przed nimi były Ewangelie, Koran i Talmud. Po jednym jeźdźcu podjeżdżali i składali przysięgę, każdy na księdze swojej wiary (Czajkowski, 1962: 28).

Wydarzenia wojny krymskiej zetknęły Czajkowskiego z Mickiewiczem. Wcześniej obaj pisarze znali się z Paryża. Ich pierwsze spotkanie miało miejsce 4 listopada 1833 z okazji imienin Karola Różyckiego. Mickiewicz spokojnie też, w przeciwieństwie do ultramontańskiej grupy polskich katolików, przyjął wiadomość o sturczeniu się Czajkowskiego. Uważał, że pisarz szczerze służy sprawie polskiej, a na pewno skuteczniej niż ci, którzy oglądają się wciąż na Watykan. Na pożegnalnym śniadaniu w Paryżu przed wyjazdem do Turcji Mickiewicz wniósł toast „na zdrowie tego, który dzisiaj na Wschodzie jest pierwszym sługą Polski, na zdrowie Sadyka Paszy!” (Kijas, 1959: 31).

Sadyk rozumiał, jak wielkie znaczenie ma dla niego poparcie Mickiewicza. Dlatego niezwykle starannie zaaranżował powitanie poety w obozie wojskowym nieopodal Burgas.

Piękna to była chwila, jedna z najpiękniejszych życia kozackiego otomańskiego, powitanie między sobą wielkiego Męża Polski, Litwy i Rusi, wielkiego Męża Słowiańszczyzny. [...] Piętnaście sotni młodców grzmiało pieśnią wieszczą i gościa w tych krajach, o których on śpiewał. Piętnaście sotni koni rżało do tych krajów, które on rozbudził, rozognił *Odą do młodości*. Młodce i konie na jedną nutę grzmieli i rżeli razem: Razem z Adamem Mickiewiczem na Ruś, do Polski, na Litwę, skoro mamy Adama Mickiewicza! (*ibidem*: 33).

Mickiewiczowi w kozaczyźnie Sadyka podobał się jej wieloetniczny, wielowyznaniowy i spontaniczny charakter. Mógł sądzić, że jeśli ludzie o tak różnej proveniencji spotkali się w jednej formacji, to nie stało się to przypadkowo, to – zgodnie z jego stylem myślenia o świecie i historii – jest widomym znakiem działania boskiej Opatrzności.

Jeżeli się pragnie wskrzesić Polskę – miał powiedzieć Mickiewicz – trzeba usunąć przyczyny jej upadku: połączyć pod jednym sztandarem rozmaite rasy i religie Polski. Trzeba przywiązać do Polski Kozaków, którzy się od niej pierwsi oddzielili; trzeba ich łączyć pod tym imieniem; najważniejsza jest nie litera, lecz rzecz – trzeba się łączyć i zbroić (*ibidem*: 37).

Zupełnie niezwykłą ideą był zrodzony w obozie pod Burgas pomysł stworzenia odrębnej formacji żydowskiej. Sadyk wspomina, że pomysł legionu żydowskiego był wspólną ideą Mickiewicza i młodego Rotschilda (Czajkowski, 1962: 249). Żydzi mieli – w koncepcji Mickiewicza – stanowić odrębną formację pod rozkazami Sadyka. Osobisty sekretarz Mickiewicza, Armand Lévy,

[...] przywiózł mi [wspomina Czajkowski] do Szumny bogi żydowskie, Talmud, żydowskie księgi, koszule, jak je zowią, śmiertelne, suknie i ogromną ilość pak ze sprzętami religijnymi. Wszystko było warte najmniej pięćdziesiąt tysięcy franków, dar bogaty, zwyczajnie dar jednego z rodziny królewskiej finansów. Przy tym był model munduru, spodnie czekoladowego koloru, mantyl żółty, dolman czekoladowy, a wszystko szamerowane złotem. Był to gest młodego Rotszylda. Adam Mickiewicz żartując mówił p. Zamoyskiemu, że to były barwy kapucynów i bernardynów, a zatem oznaki zbliżenia się judaizmu do katolicyzmu (*ibidem*: 250–251).

Zaangażowanie Mickiewicza w stworzenie pułku czy też legionu żydowskiego jest tajemniczym i słabo rozpoznany fragmentem jego biografii. Zaangażowanie to tłumaczyć można trojako. Pragmatykom, takim jak Czajkowski, poeta wyjaśniał, że opowiedzenie się znanych z ostrożności Żydów po stronie antyrosyjskiej będzie miało wielką wagę propagandową, kiedy działania wojenne przeniosą się już (o czym obaj marzyli) na tereny dawnej Rzeczypospolitej. Inną możliwą interpretacją jest domysł, że Mickiewicz myślał o zapoczątkowaniu tworzenia armii żydowskiej, która z kolei stałaby się podstawą odbudowy państwa żydowskiego w Ziemi Świętej, znajdującej się przecieży wtedy w granicach Imperium Otomańskiego. Przy takiej interpretacji Mickiewicz byłby – a domniemanie to nie jest pozbawione podstaw – twórcą idei presyjonistycznej. Trzecie wyjaśnienie należy zaś do paradygmatu mistyki. Mickiewicz w ostatnim okresie życia, rozwijając

idee Andrzeja Towiańskiego, wierzył niezłomie we wpływ świata duchowego na świat materialny. Ale wierzył też, że stworzenie odpowiedniej konfiguracji materialnej, ludzkiej na ziemi, wpływa na świat duchowy, który, w sprzężeniu zwrotnym, oddziałuje w pożądanym kierunku na dzieje historyczne. Była to zapisana już w biblijnej *Księdze Rodzaju* i kluczowa w myśleniu talmudycznym idea *tikkun* – przekonanie, że niewielka garstka ludzi może zmienić bieg dziejów. Być może idea legionu żydowskiego jawiła się Mickiewiczowi jako fragment wielkiego *tikkun*. Legion żydowski miał więc stać się takim archimedesowym punktem, dzięki któremu jednostka pchnąć mogła bryłę Ziemi z posad świata (trawestując fragment *Ody do młodości*).

Poeta nie dożył chwili stworzenia tej formacji. Nie dożył też zakończenia wojny krymskiej i pokoju paryskiego, w którym sprawa polska całkowicie została pominięta. Zapisy traktatu pokojowego były ogromnym rozczarowaniem dla Polaków, a szczególnie dla Czajkowskiego. Niepotrzebną już formację skierowano na południe państwa, Sadyk Pasza stopniowo zaczął tracić swe wpływy polityczne. Zachował wprawdzie rangę generała i mieszkał w Stambule, ale swoje najlepsze tureckie lata miał już poza sobą. Ostatnim bardziej znaczącym przejawem aktywności organizacyjnej Czajkowskiego w Turcji było zorganizowanie już po klęsce powstania styczniowego opartej na wzorach francuskich szkoły wojskowej, do której trafiała uchodząca z Polski młodzież, ale także młodzi przedstawiciele innych narodów słowiańskich (por.: Chudzikowska, 1971: 508).

Marginalizacja polityczna i wojskowa Sadyka skierowała jego aktywność znów ku literaturze. Napisał wtedy m.in. powieści poświęcone losom słowiańskich narodów bałkańskich, zaczął spisywać wspomnienia. Wielkim ciosem stała się dla niego śmierć Ludwiki Śniadeckiej, towarzyszkii lat tureckich, kobiety, która prowadziła jego kancelarię polityczną, opracowywała strategię najtrudniejszych misji. Czajkowski stawał się rozbitkiem. Rozumiał, że słaba politycznie i militarnie Turcja nie jest już w stanie pomóc w odbudowie Polski. Zaś po klęsce Francji w wojnie z Prusami runęły też nadzieje Polaków związane od lat z dynastią napoleońską. Coraz bardziej osamotniony Czajkowski stał się łatwym celem rosyjskiej gry dyplomatycznej. Dał się skłonić do przyjęcia amnestii cesarskiej i powrotu na Ukrainę. Było to jawnym aktem apostazji narodowej, czego Polacy nigdy Czajkowskiemu nie wybaczyli.

Przybywszy do Kijowa, Czajkowski złożył publiczne wyznanie wiary.

We wszystkich przechodach mego politycznego życia główną myślą moich zachodów było wrócenie Polaków do Słowiańszczyzny, z której według przekonania mego nigdy nie powinni byli wychodzić; oderwać ich od Zachodu, gdzie nami się posługiwano, a potem nas na poniewierkę rzucono, a wrócić do Wschodu, gdzie było nasze rodowe miejsce. Tym duchem oddychały moje pisma, nacechowana była dyplomacja i wszystkie moje czynności (Piotrowiczowa, 1932: 211).

Jeszcze dokładniej motyw swego wyroku wyjaśniał w liście do przyjaciela, Nieczui Tomasza Wierzbickiego, 19 stycznia 1874 roku.

Kiedym w r. 1834 został zawezwanym przez ks. Adama Czartoryskiego do służby dyplomatycznej polskiej i kiedym oświadczył, że nie pod innym warunkiem to zawezwanie spełnię, tylko kiedy mnie pozwolą, aby celem mojej działalności było odszlachcenie szablonej Polski szablistymi Kozakami i wrócenie Polski do Sławiańszczyzny, z której wyrzucił ją katolicyzm – Kozacy byli prawosławni i prześladowaniem odepchnięci od Polski przez katolicyzm – Sławianie także prawosławni [...], nie mogłem tedy pozostać katolikiem łacińskim i nim nie byłem od 1834 r. – bo chciałem być dobrym Kozakiem, dobrym Sławianinem i niegłupim Polakiem. Prawosławie było wówczas, a może od dawniej, wyznaniem mojego sumienia i mojej predylekcji – co każdy widzieć może w moich powieściach kozackich; w *Hetmanie Ukrainy* i we wszystkich moich pismach głośno wołałem przeciwko katolicyzmowi i łacinie – bo to było obce, cudze, nie nasze. [...] Byłem muzułmaninem, żeby służyć polskości i sławianizmowi – i służyłem. Po powrocie do kraju nie chrzciliem się na nowo, bo tego ode mnie nie wymagano, ale ochrzciłem moją córkę na prawosławie – chodzę do cerkwi na nabożeństwo i mam siebie za prawosławnego sercem i sumieniem, dobrą wiarą i rozumem – i z tym głębokim przekonaniem, że będąc prawosławnym, mogę jeszcze być użytecznym polskości (Chudzikowska, 1971: 553–554).

Marzenia o odegraniu jakiejś roli politycznej okazały się jednak płonne. Czajkowski osiedlił się na Wołyniu wraz z młodą żoną, Greczynką, która skutecznie zatrzymała ostatnie lata jego życia. Mieszkał właściwie sam, opracowując ponownie swe powieści słowiańskie przez nadanie im wyrazistej, ruso- i carofilskiej tendencji. W zmieniającej się dynamicznie sytuacji gospodarczej, politycznej, obyczajowej i społecznej nie potrafił dostrzec żadnych wartości pozytywnych, karmiąc się uparcie wizją dawnych cnót wojennych. W niewydanej do dzisiaj powieści *Bośnia* czytamy: „O, szczęśliwe narody te, które szablistą szlachtę mają, ich narodowość ostoi się jak opoka i przetrwa wieki – biada zaś narodom, których szlachta szabłą na łokieć, na kwartę zamienia. Jak imię swoje przespekulują, tak i narodowość przehandlują” (Kijas, 1961: 170). Czajkowski podkreśla tu, że wyznanie nie determinuje jakości patriotyzmu. W *Bośni* dobrym patriotą jest i Bośniak prawosławny, i Bośniak – muzułmanin.

Nieuchronnie zbliżał się koniec. Czajkowski był już starcem. Ogluchł, tracił wzrok. Nie chciał jednak poddać się działaniu biologicznego zegara. Jak dumny bohater romantyczny sam pragnął zdecydować, kiedy odejdzie. I zdecydował. 4 stycznia 1886 roku długo pisał coś w nocy. Później wszedł do sypialni żony, usiadł na brzegu łóżka i strzelił sobie w serce. Miał ponad 83 lata.

*

Biografia Czajkowskiego w całej pełni zasługuje na miano awanturniczej. Kozak z wyboru, insurgent polski, emigrant, dyplomata i wódz, apostoł prawosławia w ostatnim okresie życia, kierował się jednak w tej zmieniającej się kalejdoskopowo rzeczywistości pewną stałą zasadą. Była nią utopia restytucji dawnej kozaczyzny i sfederowanie jej z Rzeczpospolitą,

istniejącą już nie tylko pod znakiem Białego Orła i litewskiej Pogoni, ale też ukraińskiego Michała Archaniola. Przyszła Polska miała być wielokulturowym tworem trialistycznym – polsko-litewsko-ukraińskim. We *Wstępie* trzeciego wydania *Wernyhory* Czajkowski przyznaje, że odziedziczył „myśl o kozaczyźnie: rycerską hulaszczością Kozaków postawić na nogi Polskę. Braterskością Polaków spolszczyć Kozaków” (Czajkowski, 1868: V).

Idea, której Michał Czajkowski – Sadyk Pasza służył całe życie, okazała się utopią. Gdyby nie był romantykiem, czyli człowiekiem, który wierzy, że świat można zmieniać tytanicznym wysiłkiem woli, byłby może wcześniej dostrzegł ową utopijność i nie rozczarował się w ostatnich latach życia tak bardzo boleśnie. Jednak nie był pewnie świadom, że cieniem idei jakiej służył całe życie, była idea transgresji, tolerancja, budowanie własnej tożsamości w otwarciu na „innego” – czyli te wszystkie wartości, które we współczesnym świecie uważane są za najbardziej pożądane, najistotniejsze. W swej głębokiej strukturze romantyczne szaleństwo staje się trzeźwym i nowoczesnym projektem kulturowym naszej współczesności. Projektem zawierającym w sobie podstawowe przesłanie wspólnoty i jedności tworzonej przez wielość, a nie przez uniformizację. Bowiem myśl o prawdziwej jedności rodzi się właśnie z syntezy przeciwieństw, jak ujął to już Heraklit: „To, co stawia sobie wzajemnie opór, to i współdziała ze sobą, a z walki przeciwieństw rodzi się najpiękniejsza harmonia” (Rougemont, 1995: 41).

Transgression as a sign of stability. Causus of Michael Czajkowski – Sadyk Pasza

Summary

Michał Czajkowski was a nineteenth-century writer - a representative of the so-called school of the Ukrainian romanticism, politician and military. He took part in the uprising in November, went to emigrate, where on the recommendation of Fr. Adam J. Czartoryski undertook to build a „diplomatic consulate” in Istanbul. In Turkey he vigorously worked for the war against Russia. He converted to Islam, adopting the name Mehmet Sadyk Pasha. As a Turkish general, he built his own military formation - Otomans Division, which he led during the Crimean War. In 1855 Adam Mickiewicz visited the Cossack camp, inspiring Sadyk to create the Jewish Legion, which would have might, in the poet's view, an impact on the course of history. Offended to the margins of political life in Turkey, he accepted a Tsarist amnesty, went to Orthodoxy, and settled in Volhynia. He died of suicide. His life is an example of variability, always subordinate to the chief idea – the restitution of the gooseberry, which would become a force capable of rebuilding an independent, multinational Polish Republic.

Keywords: Michał Czajkowski, Sadyk Pasza, Islam, Cossaks, Crimean War.

Słowa Kluczowe: Michał Czajkowski, Sadyk Pasza, islam, Kozacy, wojna krymska.

Bibliografia

- Balcerzan E. (1975), *Biografia jako język*, [w:] J. Ziomek, J. Sławiński (red.), *Biografia – geografia – kultura literacka*, Wrocław.
- Bielik-Robson A. (1997), *Na drugim brzegu nihilizmu. Filozofia współczesna w poszukiwaniu nowego podmiotu*, Warszawa.
- Chudzikowska J. (1971), *Dziwne życie Sadyka Paszy*, Warszawa.
- Chudzikowska J. (1980), *Nieznane listy Michała Czajkowskiego – Sadyka Paszy i Ludwiki Śniadeckiej w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach*. „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, t. XI, s. 215–217.
- Czajkowski M. (1863), *Owrućzanin. Powieść historyczna z 1812 roku*, Lipsk.
- Czajkowski M. (1868), *Wernyhora. Wieszcz ukraiński*, Lipsk.
- Czajkowski M. (1898), *Pamiętniki Sadyka Paszy*, tł. A.P., Lwów.
- Czajkowski M. (1927), *Koszowata*, Warszawa.
- Czajkowski M. (1962), *Moje wspomnienia o wojnie 1854 roku*, Warszawa, s. 16–17, 28, 250–251.
- Kijas J. (1961), *Bośnia – nieznaną powieść historyczną Michała Czajkowskiego*, „Pamiętnik Słowiański”, t. 11.
- Kijas J. (1959), *Michał Czajkowski pod urokiem Mickiewicza*, Kraków, s. 10, 31, 33, 37.
- Kijas J. (1963), *Powieści słowiańskie Michała Czajkowskiego*, „Pamiętnik Słowiański”, t. 13.
- Łempicki Z. (1966), *Świat książek i świat rzeczywisty*, przeł. O. Dobijanka, [w:] idem, *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, Warszawa.
- Mickiewicz A. (1998), *Dzieła. Wydanie rocznicowe*, t. I, Warszawa.
- Nycz R. (2000), *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, [w:] E. Balcerzan, W. Bolecki (red.), *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, Warszawa.
- Piotrowiczowa J. (1932), *Michał Czajkowski jako powieściopisarz*, Wilno.
- Renaut A. (2001), *Era jednostki. Przyczynek do historii podmiotowości*, przeł. D. Leszczyński, Wrocław.
- Rougemont D. de (1995), *List otwarty do Europejczyków*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa.
- Tillich P. (1883), *Męstwo bycia*, Paris.

MAGDALENA ZARÓD

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

***Moi współcześni* Stanisława Przybyszewskiego – autobiografia polskiego mizogina**

Moi współcześni (Przybyszewski, 1959) to składające się z dwóch części dzieło życia Stanisława Przybyszewskiego – pierwszej, zatytułowanej *Wśród obcych*, wydanej jeszcze za życia pisarza, w 1926 roku, co pozostawiało S. Przybyszewskiemu szeroki wachlarz możliwości polemiki z odbiorcami jego dzieła, oraz drugiej, o antonimicznym tytule *Wśród swoich*, wydanej przez Konrada Górskiego z rozproszonych notatek S. Przybyszewskiego trzy lata po jego zgoła niespodziewanej śmierci w 1927 roku. Jest ono wymownym świadectwem podjęcia przez S. Przybyszewskiego swoistej próby rozrachunku z własnym życiem, próby zmierzenia się z własną legendą, zarówno życia, jak i twórczości, budowaną przez współczesnych mu począwszy od debiutu literackiego, a skończywszy na schyłkowym okresie życia, co więcej, jest rozpaczliwą próbą autorehabilitacji tej legendy, *może nie tyle świadomą próbą konstruowania legendy, ile raczej próbą dokonania poprawek i retuszów już istniejącej* (Dynak, 1994: 109), próbą zerwania etykiet, „przy pomocy których często go się określa i na które wcześniej sobie zapracował” (Paczoska, 2009: 143), czy wreszcie częściowym odsłonięciem przez S. Przybyszewskiego „misterium swej psyche”¹ (Dynak, 1994: 107).

¹ Ewa Paczoska pisze: „To wzór autentycznej i niekonwencjonalnej konfesji artysty »przekłętego«, spowiedzi szczerzej aż do skandalu, nie wahającej się naruszyć społecznych norm dla odnalezienia całej prawdy o »życiu podziemnym« twórczego indywiduum”.

Chociaż legenda „Przybysza” wyrasta z plotki o nim i zarazem urasta do rangi tej plotki, będąc jawnym zaprzeczeniem wszystkich naukowych, „obiektywnych stwierdzeń dotyczących się Stanisława Przybyszewskiego” (Makowiecki, 1980: 45), to subiektywna plotka i obiektywna prawda wzajemnie się przenikają, uzupełniają, wręcz stapiają w jedno, bowiem legenda autora *Moich współczesnych* wzorowo spełnia wszystkie dyrektywy legendotwórcze, a więc

ograniczonej prawdziwości, fikcji prawdopodobnej, niemożności pełnej weryfikacji, uczestnictwa legendotwórcy, udanej bezstronności, tendencyjnej selektywności, upraszczającej dominanty, metafory sytuacyjnej, formy literackiej (Makowiecki, 1980: 163),

oraz warunki legendy, do których należą: „reprezentacja, historyczność, wsparcie autolegendotwórcze, »życiowy zamknięty«, punkty szczytowe, przełom, siła fatalna, transcendencja, antynorma, aneksja” (*ibidem*). Jednakże w kontekście rozważań nad biografią S. Przybyszewskiego najistotniejsze są tylko trzy z wymienionych powyżej warunków: przełom, antynorma, a zwłaszcza autolegendotwórczość.

Czas, w którym żył i tworzył S. Przybyszewski, składał się niewątpliwie z licznych momentów o charakterze przełomowym w kulturze europejskiej. Należały do niego: gasnąca *belle époque*, rozkwitający *fin de siècle*, zaskakujący w swoim wyrazie początek XX wieku, przynoszący rewolucję i nowy porządek społeczno-polityczny na mapie Europy, ale przede wszystkim przemiany na polu kultury – zachwianie dotychczasowej kultury patriarchalnej przez nadciągające widmo matriarchatu. Gwałtowny zwrot kulturowy, którego konsekwencją była zmiana dominanty kulturowej, a także życie i tworzenie w opozycji do obowiązujących norm społecznych, czyli kultywowanie tego, co dla zwykłych śmiertelników było naganne: teatralizacji życia, amoralizmu, alkoholizmu, rozrzutności czy dewiacji seksualnych (*ibidem*: 40), stanowiły doskonały grunt do rozwoju legendy „Przybysza”, co więcej, o tym, że antynorma jest

gwarancją albo warunkiem wielkości, że życie artysty realizowane jest pod warunkiem wyższej konieczności, że każda, niezależnie od swej wartości moralnej, manifestacja indywidualizmu i niepodlegania ograniczeniom jest cenna (*ibidem*),

świadczy chociażby mnogość legend, w które obrastało życie S. Przybyszewskiego, a więc powstałych na gruncie zarówno obcym: skandynawskim czy niemieckim, jak i polskim.

Nie bez znaczenia pozostają też autolegendotwórcze zabiegi S. Przybyszewskiego, który podczas całego swojego życia „sam podejmuje działania wstępne obliczone na autokreację legendową” (Makowiecki, 1980: 31), „zarówno własnej biografii, jak i własnej twórczości” (*ibidem*: 47), takie jak:

specyficzne zachowania, demonstracyjne naruszenia norm funkcjonujących w społeczeństwie na użytek „przeciętności”, stwarzanie wokół własnej osoby charakterystycznej atmosfery, akcentowanie własnej niepowtarzalności czy nawet dewiacji (*ibidem*: 31).

Moi współcześni są już ostateczną próbą zbudowania przez S. Przybyszewskiego legendy bardziej własnego życia niż twórczości, zaprzeczenia niektórym plotkom, przedstawienia ich w innym, korzystniejszym dla siebie świetle czy nawet zanegowania istniejących już elementów mitu artysty budowanego przez współczesnych mu za jego życia. Chociaż takie odgórne reżyserowanie własnej egzystencji ma charakter „twórczego kreowania własnej biografii, »układania dramatu«, traktowania własnego życia jako równouprawnionego sposobu artykulacji literackiej” (*ibidem*: 88), wiązania legendy „w bardzo przemyślaną, logiczną i nieprzypadkową całość, w której wydarzenia czy nawet najmniejsze szczegóły miały sensy głębsze, symboliczne” (Dynak, 1994: 107), to S. Przybyszewski nie unika przy tym licznych pomyłek faktograficznych, myli daty wydania własnych dzieł czy poznania ważnych w jego życiu osób.

Jeśli zatem S. Przybyszewski w *Moich współczesnych*, podchodząc w sposób nonszalancki do faktów i fikcji, próbuje wypierać się przeszłości, świadomie kreować własną legendę, to pytanie o to, jakie miejsce w jego życiu zajmują koncepcje androginii i mizoginii, jest nad wyraz interesujące, zwłaszcza że są one nie tyle produktem życia samego S. Przybyszewskiego, ile przede wszystkim produktem epoki, w której przyszło mu egzystować. Życiowy dylemat S. Przybyszewskiego związany z mizoginistyczną postawą wobec kobiet jest zatem *exemplum* czasu historycznego obfitującego w różne chorobliwe zjawiska, które z kolei są konsekwencją „kryzysu tradycyjnych kulturowych norm i wartości, załamania się szeregu ról społecznych, przede wszystkim zaś tradycyjnego rozdziału ról męskich i żeńskich” (Dybel, 2000: 91). W kontekście ujętych w ten sposób niepokołów epoki i kryzysu tożsamościowego poszczególnych jednostek niezwykle istotne i w pełni uzasadnione są pytania, które stawia w swojej książce *Urwane ścieżki* Paweł Dybel:

Dlaczego jeden z największych literackich talentów, jaki pojawił się u nas na przełomie wieków, genialny samouk z filozofii, oryginalny myśliciel o głębokich wglądach w ludzką «duszę» wybiegających niekiedy daleko w przyszłość, osobowość przy tym o niezwyklej sile oddziaływania na otoczenie, zapładniający swymi pomysłami umysły innych, uwielbiony (a następnie odepchnięty) przez berlińską bohemę, dość szybko skończył na epigońskim i nieznośnym powielaniu w nieskończoność swych własnych wczesnych pomysłów i wzorów? Dlaczego wszystko, co w jego myśli było zrazu oryginalne i nowe, całe piekło cierpienia, przez które przechodził w swoim życiu, przeniesione na papier od razu przerastało w nieznośną retorykę i pozę? Dlaczego jego nowy typ artystycznej samowiedzy, nowa wrażliwość psychologiczna i estetyczna, tak szybko stały się karykaturalnym zaprzeczeniem siebie? (Dybel, 2000: 49, 50).

Próba odpowiedzi na powyższe pytanie jest nierozzerwalnie związana z koncepcją androginii wypracowaną przez S. Przybyszewskiego w młodości, obecną w wielu jego wczesnych dziełach, takich jak choćby *Requiem aeternam* czy *Z cyklu Wigilii*, w których nawiązuje on bezpośrednio do antycznej tradycji obecnej w dziełach Arystofanesa czy Platona.

S. Przybyszewski zakłada możliwość osiągnięcia stanu „idealnej harmonii między Mężczyzną a Kobieta, stanu metafizycznej jedności, kiedy walca płci ustaje, kiedy możliwe jest szczęście” (Sokół, 1995: 128), a owa „synteza pierwiastka męskiego i żeńskiego, duchowego i cielesnego [...] poszukiwanie mistycznej unii” (Matuszek, 2008: 182) pomiędzy kobietą a mężczyzną to zarazem odpowiedź na „chaos nowoczesności, załamanie się symbiotycznej relacji między stabilną jaźnią i uporządkowanym światem, przerażenie oddziaływaniem antyracjonalnych sił demonicznej Natury” (*ibidem*).

Z zanegowania przypisanej mężczyźnie przez kulturę pozycji władcy świata, a także z doświadczenia radykalnej, niezrozumiałej inności kobiety rodzi się u S. Przybyszewskiego poczucie zagrożenia własnego „ja”. Niepewność tożsamościowa kreuje natomiast dwie przeciwstawne sobie dialektyki: pożądania i odrzucenia (*ibidem*: 184), którym można przypisać odpowiednio: androginizm i mizoginizm. Dla autora *Moich współczesnych* różnica pomiędzy androginią a mizoginią polegałaby więc na tym, że androginia jest tylko projekcją przyszłości, nieosiągalnym marzeniem o pełnym zespoleniu, w którym kobieta jest istotą zgoła nierzeczywistą, fantazmatem, wytworem męskiej fantazji, podczas gdy terażniejszość jest jednak dla niego naznaczona mizoginią, chorobliwą nienawiścią do kobiet, które w tym przypadku należą w stu procentach do planu rzeczywistego. Nie ulega wątpliwości, że konflikt ten realizuje się w postaci bezgranicznego uwielbienia kochanki i zarazem skrajnej nienawiści do niej, czego konsekwencją jest wzajemne zmaganie się ze sobą kobiety i mężczyzny, agresywna i destrukcyjna walka płci, niemalże na śmierć i życie.

Czy w świetle powyższych ustaleń odpowiedź na przytoczone wcześniej pytania P. Dybla o to, dlaczego S. Przybyszewski zatrzymał się w pewnym momencie swojego życia w twórczym rozwoju, nie jest oczywista? Pisarz właśnie *Moimi współczesnymi* wpisuje się w nurt eskapizmu, rozpaczliwej ucieczki przed tym, co odkrył w samym sobie, przed kobiecością, do której dyszy wręcz nienawiścią – z powodzeniem przetransportowanej na cały ród kobiecy. Celem zabiegów autolegendotwórczych jest zatem ukrycie własnego mizoginizmu, który towarzyszy mu począwszy od głębokiego rozczarowania androginią w młodości, przez okres „milczenia”, „wycofania”, czyli natrętnego powtarzania, powielania raz wypracowanego wzorca, modelu androginii, po próbę ponownego, jak się wydaje, ostatecznego już, podkreślenia na kartach *Moich współczesnych*, naturalnie przez kolejne powielenie projektu androginii, że nie jest mizoginem.

Przeczenie samemu sobie czy, jak chce P. Dybel, swoiste zaprzeczenie siebie, które nieustannie odbywa się na oczach wnikliwych czytelników jego dzieł i obserwatorów jego bujnego, dekadentckiego życia, jest więc podtrzymywaniem legendy, a *Moi współcześni* jako kreacja autolegendotwórcza samego autora po raz kolejny nie mają niczego wspólnego

z prawdą. Lęk przed przypięciem mu przez społeczeństwo „łatki” mizoginą motywuje go do tego, aby ukryć się ze swoim problemem, schować swój mizoginizm przed wścibskim ludzkim okiem. W *Moich współczesnych* przeczenie samemu sobie przez potwierdzenie teorii androginii z młodości przychodzi mu z łatwością, bo wie, że gdyby zrobił krok dalej, to zdradziłby się ze swoim skrzętnie ukrywanym mizoginizmem. S. Przybyszewski powiela przez całe życie zmodyfikowaną przez siebie i dla własnych celów koncepcję Androgynie, bo zdaje sobie sprawę z tego, że kultura nie jest jeszcze gotowa na przyjęcie prawdy o jego mizoginizmie.

Ambiwalentna postawa S. Przybyszewskiego wobec kobiet może jednak wynikać z czegoś innego, z trawiących go problemów tożsamościowych, z odkrycia kobiecości w sobie. S. Przybyszewski wielokrotnie pyta samego siebie, kim jest, co nosi znamiona autowiwisekcji, wnikliwego badania własnej duszy, a przykładem takiej duchowej (jako świadek epoki – również indywidualnej i zbiorowej) autobiografii są właśnie *Moi współcześni*. Przeglądając się w kobiecie jak w lustrze, odnajduje on „swoje, do najwyższej mocy spotęgowane Ja, najgłębszą, najtajniejszą, najszlachetniejszą zawartość duszy” (Przybyszewski, 1933). To właśnie „niemożność poradzenia sobie z własną męskością” (Dybel, 2000: 66) i kobiecością zarazem może być źródłem mizoginizmu, bowiem dla S. Przybyszewskiego dysponującego „rozszczepionym stosunkiem do samego siebie” (*ibidem*) pierwiastek kobiecy jest uosobieniem czegoś radykalnie innego, obcego (*ibidem*: 84).

S. Przybyszewski do kultury zastanej, którą pojmuje jako źródło cierpień (w duchu prefreudowskim), odnosi się wręcz wrogo, bowiem „nie jest ona środowiskiem umożliwiającym ukształtowanie się osobowości, lecz przeciwnie, tłumi istotę człowieka i ogranicza ekspresję »nagiej duszy«” (Boniecki, 1993: 44). Dlatego też autor *Moich współczesnych* próbuje „wyłonić się ze swoistego procesu anihilacji człowieka kulturalnego, [...] wyostać się spod gorsetu praw życia społecznego” (*ibidem*) poprzez budowanie nowej kultury, która, pozostając w opozycji do starej, opiera się na naturze, chuci, micie płci będącym tylko mitem wyobraźni samego S. Przybyszewskiego. Jeśli zatem jest to jedynie projekcja przyszłości, a w postawie autora *Śniegu* można jednak „upatrywać niepoohamowaną ekspresję męskiego szowinizmu, myślenie w kategoriach patriarchalnego modelu kultury, gdzie role męskie i żeńskie zostały już z góry ściśle określone”² (Dybel, 2000: 81), to nie jest możliwe otwarte przyznanie się przez niego do mizoginistycznego światopoglądu. Jawne wyartykułowanie prawdy równałoby się bowiem z wydaniem wyroku na samego siebie, w sposób bezpośredni narażałoby

² W podobnym duchu wypowiada się na ten temat G. Matuszek: „Przybyszewski, artysta »nowoczesny«, naruszający w swej twórczości (i we własnym życiu) rozmaite społeczne tabu, przy uważnej lekturze okazuje się strażnikiem biologiczno-patriarchalnego porządku”. Zob. G. Matuszek, 2008: 183.

go na ostracyzm społeczny, gdyż ówczesna kultura nie była jeszcze gotowa na akceptację takiego wyznania, chociaż z historiozoficznego punktu widzenia

rozwój w ludzkiej kulturze dokonuje się poprzez chorobę i polega [...] na stopniowej degeneracji i rozpadzie kultury, będąc w istocie, [...] na planie metafizycznym, regresem i upadkiem (*ibidem*: 124).

Warto zauważyć, że przyczyną ukrywania się S. Przybyszewskiego ze swoim mizoginizmem pod osłoną projektu Androgyne jest nie tylko sama kultura, lecz także związana z nią sytuacja życiowa Polaka, zarówno tuż po powrocie do kraju, jak i w dwudziestoleciu międzywojennym. Jeśli, jak pisze Ewa Paczoska, „centrum autobiografii staje się pytanie o role czy funkcje pisarza w przestrzeni tożsamości zbiorowej” (Paczoska, 2009: 137), to w przypadku S. Przybyszewskiego – „światowca i guru europejskich buntowników, kształtującego swój życiorys zgodnie z zapotrzebowaniem na nową sztukę życia” (*ibidem*: 143) – zabiegi, jakie podejmuje on w celu potwierdzenia własnej tożsamości, przynależności narodowej i kulturowej, są całkowicie usprawiedliwione. S. Przybyszewski świadomie kreuje w *Moich współczesnych* własną, zdrową i wzorową, tożsamość, wolną od mizoginizmu i wszelkich negatywnych, obcych, zagranicznych wpływów, „próbuję [...] zetrzeć z siebie stempel »made in Germany«, który był przecież niegdyś, jak sam o tym pisze, jednym z powodów jego atrakcyjności w polskim środowisku literackim” (*ibidem*: 145). Jakkolwiek potwierdzeniu polskości służy niewątpliwie małżeństwo z Jadwigą, nieustannie podkreślane „cierpienie wśród obcych” (*ibidem*), to świadomy „swych polskich kulturowych korzeni” artysta, „czerpiąc z pisarzy skandynawskich, niemieckiej filozofii” (Dybel, 2000: 11), paradoksalnie wzbogaca polską kulturę, wprowadza „do naszej literatury całkiem nowe motywy dominujące w literaturze europejskiej tego okresu” (*ibidem*).

S. Przybyszewski ukrywa swój mizoginizm, gdyż chce, by postrzegano go jako budowniczego zdrowej, polskiej kultury, dlatego

najważniejszym adresatem tekstu [*Moich współczesnych*] pozostaje [...] bez wątpienia polskie środowisko literackie, [...] instytucje życia kulturalnego w odrodzonej już ojczyźnie, od których [...] najwyraźniej oczekuje [on] wsparcia za swoje niewątpliwie zasługi dla rodzimej kultury (Paczoska, 2009: 147).

To właśnie lęk S. Przybyszewskiego przed odrzuceniem przez rodaków, przemianą mody na to, co *moderne*, wreszcie, całkowitym zapomnieniem, sprawia, że spisuje on „życiorys, który zapewni mu miejsce w narodowym panteonie, przyniesie stały dochód, a w przyszłości [...] zapewni pogrzeb godny bohatera narodowego i miejsce w alei zasłużonych” (*ibidem*: 148), a „tego rodzaju obraz służy oczywiście kontrastowemu autowizerunkowi artysty obdarzonego zdrowiem i niepodważalną męskością” (*ibidem*: 146), traktowaną jako „niezbędny atrybut polskiego pisarza”

(*ibidem*: 148). Dlatego też autor *Moich współczesnych*, decydując się na identyfikację z polską kulturą, zobowiązuje się do przestrzegania „kanonicznych cech polskiego pisarza, jak etyczność, misyjność, męskość” (*ibidem*: 155), a jeśli „»polski pisarz« musi być mężczyzną” (*ibidem*: 155), to życie S. Przybyszewskiego naznaczone jest cierpieniem, gdyż za swój mizoginizm ukryty płaci modernistycznym pęknięciem tożsamości.

My contemporaries by Stanisław Przybyszewski – autobiography of Polish misanthrope

Summary

Stanisław Przybyszewski's worldview was shaped in the age of cultural change, which was marked by a profound identity crisis of individuals related to the re-evaluation of the market of cultural values: traditionally understood maternity, paternity, male and female roles. Misoginism was the result of this moment of history, when everything that was so certain, became unpredictable, and the patriarchal culture had to give way to a new, expansive, struggling for its rights matriarchal culture. *My contemporaries* by S. Przybyszewski, is a testimony to the crisis of culture, in which the subject, despite his sincerest wishes, can no longer identify with the identity patterns it offers (Dybel, 2000: 59). The consequence of such an internal disintegration is suffering, the longing for something undefined, the desperate quest for one's own self, and, finally, the conscious creation of one's own legend, which is undertaken by S. Przybyszewski in *My Contemporaries*.

Keywords: autobiography, legend, turn, crisis, misoginism.

Słowa kluczowe: autobiografia, legenda, zwrot, kryzys, mizoginia.

Bibliografia

- Boniecki E. (1993), *Struktura „Nagiej duszy”. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa.
- Dybel P. (2000), *Urwane ścieżki, Przybyszewski, Freud, Lacan*, Kraków.
- Dynak J. (1994), *Przybyszewski. Dzieje legendy i autolegendy*, Wrocław.
- Makowiecki A.Z. (1980), *Trzy legendy literackie. Witkacy, Przybyszewski, Gałczyński*, Warszawa.
- Matuszek G. (2008), *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków.
- Paczoska E. (2009), *Jak zostałem pisarzem? Aspekty etyczne polskich autobiografii literackich XIX i XX w.*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 2.
- Przybyszewski S. (1933), *O kobiecie*, „Express Poranny”, nr 105, 106, 107, 108.
- Przybyszewski S. (1959), *Moi współcześni*, Warszawa.
- Sokół L. (1995), *Witkacy i Strindberg: dalecy i bliscy*, Wrocław.

TOMASZ WÓJCIK

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

(Nie)przezroczysta biografia Przypadek Leopolda Staffa

1

W szkicu „*Teatralizacja*” poezji, poetów i... innych Tadeusz Różewicz – uczeń i przyjaciel Leopolda Staffa – dzieli się następującą myślą:

„Teatralizacja” jest zjawiskiem nie tylko komicznym, ale i tragicznym. Często towarzyszy artyście do śmierci i po śmierci. Nawet samobójstwa i „ostatnie słowa” nie są pozbawione tego elementu. Obłąd, choroba, tragiczna śmierć, samobójstwo fascynują umysły. A ponieważ w świecie współczesnym „wszystko jest na sprzedaż”, sprzedaje się również śmierć artysty lub tragiczne życie. Fascynuje Przybyszewski, nie Staff, Kleist, nie Goethe, Brzozowski, nie Prus itd. (Różewicz, 1990: 246–247).

Trudno odmówić racji uwadze Różewicza, która jest trafnym rozpoznaniem pewnego socjologiczno-psychologicznego fenomenu kultury, zwłaszcza kultury w jej niższych, bardziej popularnych i masowych rejestrach. Ale równocześnie można tej uwadze nie tyle zaprzeczyć, ile ją odwrócić. I powiedzieć: zaciekawia i niepokoi nie Heinrich Kleist, lecz Johann Wolfgang Goethe, nie Stanisław Brzozowski, lecz Bolesław Prus¹ (Koziołek, 2016: 91).

¹ Sytuacja Staffa jest porównywalna z sytuacją autora *Lalki*. Tak w szkicu *Szary geniusz* zarysował ją Ryszard Koziołek: „Jego [Prusa] życie nie chciało naśladować literatury. [...] Biograf, zwłaszcza współczesny, załamuje ręce nad życiem, które poświęcone literaturze, niczego nie chciało od niej przejąć. Wspomnienie o miłym, starszym panu rozdającym cukierki dzieciom w Nałęczowie przypieczętowało dzieło niwelacji realnego życia. [...] Nawet plotkarski Boy skapitulował, przyznając, że »Prus nie ma biografii«. [...] Szczęśliwie, jedyny pewny sąd o rzeczywistości głosi, że jest inna. Nie należy zatem ufać pozornej poczciwości portretu literackiego”.

Dlatego przedmiotem dalszych rozważań będzie – w sposób niejako przewrotny – biografia Leopolda Staffa.

Jest to – jak się wydaje – równocześnie jedna z najmniej i jedna z najbardziej interesujących biografii literackich XX wieku. Najmniej – jako biografia całkowicie przezroczysta, to znaczy – w oglądzie zewnętrznym i tym bardziej czynionym z perspektywy czasu – nienaznaczona żadnymi spektakularnymi doświadczeniami, kryzysami, przełomami i ostatecznie w zbiorowej pamięci zredukowana do biografii wyłącznie poetyckiej, pisarskiej, twórczej. Najbardziej – jako biografia w swojej przezroczystości szczególnie intrygująca i niepokojąca. W tym sensie – biografia zupełnie nieprzezroczysta, stanowiąca poznawcze wyzwanie, domagająca się odczytania i wywołująca całą sekwencję ważnych pytań.

2

Próbę sformułowania tych pytań (i może także udzielenia choćby na niektóre z nich przynajmniej przybliżonej i częściowej odpowiedzi) trzeba rozpocząć od koniecznego sprostowania. Lektura kalendarium życia Staffa poucza, że – wbrew obiegowemu mniemaniu i stereotypowemu wizerunkowi – nie ominęły go ani wielkie katastrofy historyczne minionego stulecia, ani dramatyczne przeżycia osobiste. (por. *Kalendarium ważniejszych wydarzeń z życia Leopolda Staffa*, w: Maciejewska, 1965). Prawdą jest, że udziałem poety nie były legendotwórcze doświadczenia i zachowania wymienione przez Różewicza („obłąd, choroba, tragiczna śmierć, samobójstwo”). Wypada jednak przypomnieć, że w jego długiej (prawie osiemdziesięcioletniej) biografii zmieściło się kilka rewolucji i wojen. Były to kolejno rewolucja 1905 roku, rewolucja rosyjska 1917 roku i „łagodna rewolucja” 1945 roku oraz dwie wojny światowe. W dodatku prawie za każdym razem Staff znajdował się w centrum tych wydarzeń. Ewakuowany do Rosji w roku 1915 przebywał w tym kraju – ogarniętym rewolucją i wojną – przez trzy kolejne lata (do roku 1918). Prawie cały okres okupacji – w tym powstanie warszawskie – spędził natomiast w Warszawie (opuścił ją – przechodząc przez obóz pruszkowski – po upadku powstania). Dotknęły również poetę trudne przeżycia osobiste: śmierć ojca (1902) i matki (1919), śmierć brata (1914) i przybranej córki (1926), wreszcie – na dwa miesiące przed śmiercią – odejście żony (1957). Obecność w biografii Staffa tych wszystkich wydarzeń i doświadczeń można podsumować słowami Ireny Maciejewskiej:

Znał tragiczne strony życia, wiele kart jego liryki jest im poświęconych. Śmierć, cierpienie, przemijanie wszystkiego – te motywy aż nazbyt często pojawiają się na kartach zbiorów Staffowskich (Maciejewska, 1965: 27).

Na czym więc polega szczególność biografii Staffa? Jak rozumieć ten osobliwy przypadek biograficzny? Jak wyjaśnić, że realnie obecne w biografii poety wydarzenia historyczne i doświadczenia prywatne wraz z upływem czasu stały się w niej nieobecne? Dlaczego w pamięci zbiorowej (krytycznej i czytelniczej) Staff przetrwał jako poeta – jeśli można tak powiedzieć – pozbawiony biografii, to znaczy taki, którego biografia została w całości zredukowana do roli poetyckiej, pisarskiej, twórczej? I dlaczego wiedza o uwikłaniu jego życia w wielką historię i składających się na nie przeżyciach osobistych została z tej pamięci skutecznie usunięta? Jeśli zaś w jakiejś formie przetrwała, to jedynie jako wiedza o zbiorze faktów – choćby wskazanych wydarzeniach i doświadczeniach – które wprowadzicie figurują w kalendarzach życia Staffa, ale w istocie są już całkowicie od tego życia oderwane i pozostają zupełnie zapomniane. Marta Wyka komentuje ten szczególny przypadek poety w następujący sposób:

Legenda Staffa – bo myślę, iż spełnia jego liryka warunki tego terminu – nie wodzi się z jego osobowości. Jest to przede wszystkim legenda związana z określonym modelem działań lirycznych *sensu stricto*. Osoba nie odgrywa tutaj zbyt wielkiej roli – w przeciwieństwie do Gałczyńskiego, Witkiewicza czy Przybyszewskiego, którzy „posiadając” swoją legendę, zawdzięczali ją w dużym stopniu demonstracyjnemu sposobowi „bycia artystą”. Uporządkowane w zasadzie, pozbawione dramatycznych spięć, skierowane do wewnątrz, obronne wobec publiczności życie Staffa nie zawierało w sobie odpowiedniej pożytki legendotwórczej. A jednak było ono – konsekwentnie, życiem artysty, który realizował swoje twórcze cele na terenach pozapersonalnych. [...] Staff znajduje się blisko – jako typ artysty – Berenta chociażby [...], który konsekwentnie chronił swoją prywatność, aż po zniszczenie przed śmiercią wszelkich zapisków i dokumentów o takim charakterze [...] Słowem, mówimy tutaj o introwertykach, których siła działania brała początek w literaturze, żywiła się nią i tylko w niej trwała i podlegała odnowieniu. [...] I – na koniec – zostać poetą bez osobistej, prywatnej biografii. Biografią są tylko świadectwa liryki (Wyka, 1985: 11–12, 25).

Sam Staff nie ułatwił wyjaśnienia tego fenomenu – powtórzę formułę Marty Wyki – pozostania „bez [...] biografii”. Albo z wyroków historii, albo na skutek decyzji osobistych nie przetrwały bowiem prawie żadne – zapisane przez poetę – prywatne świadectwa jego życia. Z wyroków historii – gdy w warszawskim mieszkaniu Staffa przy ulicy Koszykowej spłonęły podczas powstania warszawskiego jego papiery osobiste. Wprawdzie – jak podaje Irena Maciejewska – w roku 1955 poeta „zaczyna pracować nad odtworzeniem spalonych pamiętników”, ale „pracy tej nie doprowadził [...] do końca”. (Maciejewska, 1965: 50) Na skutek decyzji osobistych – gdy na kilkanaście dni przed śmiercią (w maju 1957 roku) Staff spalił swoje prywatne papiery (por. *ibidem*). Jedynymi zapisami osobistymi, które w tych okolicznościach przetrwały, są ocalałe bloki listów.

W żaden więc sposób Staff nie budował swojej legendy biograficznej: ani spektakularnymi gestami i zachowaniami na planie życia, ani pozostawieniem prywatnych świadectw biografii (w rodzaju dziennika czy pamiętnika) na planie twórczości, ani wreszcie – mówiąc najogólniej – ich (życia

i twórczości) (po)mieszaniem. Dlatego Tadeusz Różewicz czy Marta Wyka sytuują go na przeciwległym biegunie wobec tych pisarzy, którzy szczególnie zadbali o kształtowanie takiej legendy: Heinricha Kleista, Stanisława Przybyszewskiego, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Listę tę można oczywiście jeszcze długo rozwijać. Jak się wydaje, taka postawa Staffa – konsekwentnego oddzielania sfery sztuki od sfery życia oraz starannego zacierania w poezji jego śladów – stała się źródłem innej jego legendy. Właśnie ta biograficzna antylegenda okazała się szczególnego rodzaju legendą twórczą – legendą, by rzec najkrócej, czystego poety.

3

W istocie jednak relacja pomiędzy pojęciami prywatności i twórczości, życia i sztuki wydaje się w przypadku biografii Staffa nieporównanie bardziej złożona i niejednoznaczna. Relacja ta jest bowiem tylko pozornie symetryczna i antynomiczna. Symetria tak opozycyjnie ustawionych pojęć stanowi – jak się zdaje – jedynie użyteczny i wygodny konstrukt porządkujący biografię poety, ułatwiający jej zrozumienie i wyjaśnienie. Ale tajemnica Staffa mieszka jakby pomiędzy nimi, w obszarze pośrednim i nieutożsamnym z żadnym z tych pojęć. Mówiąc inaczej, nie zrozumie i nie wyjaśni się biograficznego fenomenu poety, jeśli podzieli się jego Biografię (słowo to celowo zapisuję w tym miejscu dużą literą) na biografię człowieka i biografię artysty.

Jak jednak – tak zdaje się brzmieć zasadnicze pytanie – zrozumieć i wyjaśnić istotę czy tajemnicę tej jednej przecież Biografii? Czy jest to w ogóle poznawczo możliwe? Czy można bez ryzyka hipotez, nadużyć i pomyłek dotrzeć do tej istoty czy tajemnicy? Czy podjęcie próby takiego dotarcia nie będzie aktem upraszczającej i brutalnej arogancji? Pytania te formułuję właściwie jako pytania retoryczne. I jestem skłonny uznać, że tego rodzaju zadanie jest tak naprawdę niewykonalne. A jednak próby takie były podejmowane – podejmowane i dawniej, i współcześnie, i przez krytyków, i przez poetów.

Przypomnę jedną z nich – taką, w której krytyk i poeta zgadzają się, że osobowość Staffa określiło szczególne odwrócenie relacji tak zwanego życia i tak zwanej sztuki, relacji ich światów i ich prawd. W tomie *Kultura i życie* Stanisław Brzozowski zauważył: „Staff w marzeniu żyje, życie zaś usiłuje wymyśleć” (Brzozowski, 1973: 44) Opinię tę – w innych słowach – podzielił Czesław Miłosz w późniejszym o pół wieku poemacie *Traktat poetycki*:

Staff, niewątpliwie, był koloru miodu
I czarownice, gnomy, deszcz wiosenny
Stawił na niby dla świata na niby.

(Miłosz, 1988: 208)

W myśl tych dwóch zgodnych sądów w biografii poety nastąpiło – potwórzę – znamienne i zasadnicze odwrócenie. Biografia człowieka – by użyć formuły Goethego – okazała się „zmyśleniem”, „prawdą” natomiast – biografia poety. Lub – mówiąc inaczej – jedynie prawdziwa była sfera poezji (szerzej i ogólniej: sztuki), zaś wszystko inne – cała sfera tak zwanego życia – było tylko i wyłącznie zmyślane (wymyślane).

Nie wiem, czy Brzozowski i Miłosz mają rację w takim rozpoznaniu fenomenu osobowości i biografii Staffa. Być może jakąś – może nawet istotną – rację mają. Wciąż jednak obie te wypowiedzi dychotomicznie rozdzielają jakby dwie biografie poety, dwa jego światy – prywatny (osobisty) i poetycki (artystyczny) – podczas gdy pytanie zasadnicze dotyka, jak zaznaczyłem, obszaru skrytego pomiędzy tymi biografiami i światami.

W tym sensie może bardziej pomocny dla zrozumienia rozważanego fenomenu jest późny wiersz Czesława Miłosza *Do leszczyny* – może więcej wyjaśnia jego intrygujący i niepokojący fragment:

Byłem szczęśliwy z moim łukiem, skradając się brzegiem baśni.
Co stało się ze mną później, zasługuje na wzruszenie ramion
I jest tylko biografią, to znaczy zmyśleniem.

(Miłosz, 2000: 9)

Czy formuły zapisanej w wierszu Miłosza nie można odnieść również do biografii Staffa? I – parafrazując słowa poety – powiedzieć w ten sposób: pomiędzy datą urodzin i datą śmierci Staffa była wprawdzie jakaś Biografia czy – jak w dychotomicznym podziale – jakieś biografie (człowieka i pisarza), ale w istocie jest ona (są one) tylko „zmyśleniem” i zasługuje (zasługują) jedynie na wymowny gest „wzruszenia ramion”. Albowiem istota czy tajemnica mieszka gdzie indziej. To znaczy jednak – trzeba pytać dalej – gdzie?

Dość niespodziewanie wobec fenomenu biografii Staffa zastosowanie może znaleźć słynna formuła Arthura Rimbaud pochodząca z jednego z *Listów jasnowidza* (do Paula Demeny): „Ja to ktoś inny”. Inny – to znaczy ani ten, którego życie streszczają dostępne kalendaria (biografia człowieka), ani ten, którego sylwetka wyłania się z około dwóch tysięcy stron druku dwutomowej edycji *Poezji zebranych* (biografia pisarza). Możliwość takiego kierunku rozumienia fenomenu własnej biografii wskazał poniekąd sam Staff w późnym – i tajemniczym – wierszu *Stojąc sam*:

Stojąc sam na milczeniu progu,
Tracę na zawsze twoje imię,
Druga osobo dialogu,
Wiecznej mgławicy pseudonimie.

(Staff, 1980: 948)

Obecne w tym testamentarnym wierszu pojęcie „drugiej osoby” („kogoś innego” – by wykorzystać przypominaną formułę Arthura Rimbaud) do-

tyka tajemnicy tej Biografii, która nie jest osobno ani biografią człowieka, ani biografią poety. Więcej – dotyka egzystencjalnej i metafizycznej tajemnicy każdego życia, którą wyraża metafora „mgławicy”. Metafora dodatkowo wzmocniona słowem „pseudonim”. Jest to bowiem tajemnica, której nie można nazwać, to znaczy poznać – można ją tylko metonimicznie pseudonimować.

Jak z tą metaforą uzgodnić potoczny wizerunek czy obiegowy portret Staffa, który przetrwał w jego antylegendzie-legendzie? Ten wizerunek czy portret – kształtowany przez kilka pokoleń poetów XX wieku (przykładowo Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Tuwima, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza) eliptycznie streszcza – skądinąd często w kontekście (anty)legendy Staffa używane – słowo „kryształowy”. Tak właśnie nazwał poetę Iwaszkiewicz w wierszu *W setną rocznicę urodzin Leopolda Staffa*: „Och, Poldziu kryształowy, proszę, nie uciekaj!” (Iwaszkiewicz, 1986: 13).

„Kryształowy Poldzio”, przezroczysta biografia. Jeśli mierzyć tę biografię zwykle stosowanymi miarami, jest rzeczywiście „kryształowa” w swoim mądrym poszukiwaniu umiaru i równowagi, ładu i harmonii, w swoim pracowitym i wytrwałym służeniu przez kilka dekad wysokim wartościom humanistycznym i artystycznym, w swoim rozumnym strzeżeniu roli i misji poety – takiego poety, który konsekwentnie chroni swoją poezję przed światem dla tego właśnie świata.

Ale rzecz nie jest prosta. Tak jak nie można w łatwy i zasadny sposób rozróżnić antylegendy i legendy Staffa oraz rozdzielić prywatnej biografii człowieka i artystycznej biografii pisarza, tak kryształowo przezroczystą biografię czystego poety spowija „mgławica”, do której właściwie nie ma już poznawczego dostępu. To właśnie ta „mgławica” czyni z niej biografię nieprzezroczystą. Czyni tak i wbrew zgodzie kształtowanemu tyle przez krytyków, ile przez poetów mitowi Staffa, i wbrew naturze jego poezji, która – jak się powszechnie i słusznie uznaje – konsekwentnie i skutecznie przedestyłowała całą materię życia, wszelkie wydarzenia historyczne i doświadczenia prywatne. Dokonała – jakby w schematyzującym języku psychoanalizy określił ten proces Zygmunt Freud – jej (ich) sublimacji. I tak jak antylegenda biograficzna (Staff jako pisarz pozbawiony biografii) zamienia się w legendę twórczą (Staff jako czysty poeta), tak jak miesza się żywot człowieka i droga artysty, tak światło przezroczystości jest w przypadku tej szczególnej biografii tak silne, że zmienia się we własne przeciwieństwo. I – by powtórzyć kluczową w przypominanym wierszu Leopolda Staffa metaforę – staje się ostatecznie ciemnością, „mgławicą”, nieprzezroczystością.

(Non)-transparent biography. Leopold Staff's casus

Summary

The subject of reflection is a special casus of Leopold Staff's biography. The author contemplates him in the perspective of a biographical anti-legend (Staff as a writer without a biography) and creative legend (Staff as a model of a pure poet). He questions the dichotomy of a private biography of a human and the artistic biography of a writer in order to search the essence of the Willow's author biography between them.

Keywords: Leopold Staff, biography, poetry, human, artist.

Słowa kluczowe: Leopold Staff, biografia, poezja, człowiek, artysta.

Bibliografia

- Brzozowski S. (1973), *Kultura i życie*, wstęp A. Walicki, Warszawa.
Iwaszkiewicz J. (1986), *Muzyka wieczorem*, Warszawa.
Koziołek R. (2016), *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec.
Maciejewska I. (oprac.) (1965), *Leopold Staff*, Warszawa.
Miłosz Cz. (1988), *Poezje*, Warszawa.
Miłosz Cz. (2000), *To*, Kraków.
Różewicz T. (1990), *Proza*, t. 2, Kraków.
Staff L. (1980), *Poezje zebrane*, t. 2, Warszawa.
Wyka M. (1985), *Leopold Staff*, Warszawa.

PAULINA URBAŃSKA

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

Biografia w biografii Tadeusz Różewicz – Janusz Różewicz

Dwaj bracia marmurowi
mali chłopcy
Johannes i Friedrich
[...]
Johannes miał dziesięć lat
a Friedrich cztery
umarli w kwietniu i maju
mówią gotyckie
ostre jak miecze litery
patrz mali bracia
jak dokoła
zmienia się
wielki świat

(Różewicz, 1995: 192–193)

Zacytowany fragment pochodzi z wiersza Tadeusza Różewicza *Kamienni bracia* należącego do tomu *Srebrny kłós* (Różewicz, 1955). To utwór, który opowiada o XVII-wiecznej rzeźbie znajdującej się w nyskiej katedrze św. Jakuba. Autor *Aktu przerywanego* kilkakrotnie w swojej biografii odwiedził Nysę. Poruszony widokiem rzeźby przedstawiającej dwóch braci, napisał o niej wiersz, łącząc w nim historię niemieckiego rodzeństwa z historią dolnośląskiego miasta, w szczególności z wydarzeniami 1945 roku. Opowiedział o dwóch małych chłopcach, którzy zmarli w „śląskim Rzymie“ przed trzema wiekami. Żeby odtworzyć i opowiedzieć inną historię, posłuży

się parafrazą wspomnianego fragmentu: „Dwaj bracia / Tadeusz i Janusz / Tadeusz miał dziewięćdziesiąt trzy lata / Janusz dwadzieścia sześć / umarli w kwietniu 2014 i listopadzie 1944 roku.

Przedmiotem namysłu chcę uczynić biografię T. Różewicza. Biografia ta – tak znana i obecna w kulturze polskiej ze względu na jej wojenny kontekst – będzie jednak rekonstruowana i interpretowana z zupełnie innej perspektywy. Kanwą rozważań o niej stanie się bowiem biografia starszego brata poety, Janusza (tragicznie zmarłego podczas II wojny światowej), która w znacznym stopniu i w istotny sposób ją ukształtowała. Materiałem będą utwory literackie (głównie poezja i proza) oraz zapiski intymne (listy, dziennik, fragmenty luźnych wypowiedzi) obu braci. Ich lektura pozwoli przekonać się, że autor *Kartoteki* – mniej lub bardziej świadomie – tworzył swoją biografię wobec (nie)obecnej biografii brata. Pozwoli ostatecznie uzasadnić tezę o istnieniu jednego z bardziej oryginalnych w kulturze polskiej XX wieku przypadku – by tak rzec – biografii w biografii.

Janusz Różewicz urodził się 25 maja 1918 roku w Osjakowie, natomiast jego młodszy brat Tadeusz 9 października 1921 roku w Radomsku. Janusz i Tadeusz mieli jeszcze jednego brata, Stanisława, który urodził się 16 sierpnia 1924 roku również w Radomsku. Janusz zginął 7 listopada 1944 roku w Łodzi jako oficer Armii Krajowej. „Aresztowany przez gestapo, po wielomiesięcznym śledztwie został rozstrzelany z grupą swoich kolegów” (Różewicz, 1979: 13) – w takich oto słowach, dwadzieścia jeden lat po śmierci brata, Różewicz powrócił do tego wydarzenia we wstępie do *Wierszy wybranych* Józefa Czechowicza. Tadeuszowi i Stanisławowi udało się przeżyć II wojnę światową. Pierwszy został pisarzem, drugi – reżyserem i scenarzystą filmowym.

Trzej bracia byli ze sobą bardzo zżyci, jednak to właśnie Janusza i Tadeusza od zawsze łączyła szczególnego rodzaju więź, a Stanisław często pozostawał – jeśli można tak powiedzieć – na uboczu tej relacji. Być może nie bez znaczenia była różnica wieku. Po latach Stanisław Różewicz wyraził to doświadczenie w taki sposób:

Starsi, Janusz i Tadeusz, bliżsi byli sobie zajęciami i zainteresowaniami, sprawami, w których nie brałem jeszcze udziału. Znaczkę przez nich zbierane, książki pożyczane z TUR-u, wspólne „inwestycje” (kupno łyżew – z żalu, że ich nie mam, popłakałem się, choć i tak „przeszły” na mnie...). To oni założyli towarzystwo kulturalno-rozrywkowe CARO, ich były (prawdziwe) rękawice bokserskie, oni w dwójkę szli w Zielone Świątki na odpust do Gidel... (Różewicz, 2004: 158).

Autor *Duszycki* tak podsumował wczesne lata swojej biografii: „Moje życie przebiegało tak, jak życie wszystkich ludzi urodzonych w '21 roku. Szkoła powszechna, harcerstwo, sodalicja... itd. Wszystko zupełnie przeciętne. Bez odchyłań” (Majchrowski, 2002: 31). Słowa te – opisujące czas (pozornie?) naznaczony ładem i przewidywalnością – ukazują ten etap biografii poety, który w zasadniczy sposób ją ukształtował i ukierunkował.

Młodzi bracia Różewiczowie dorastali w domu, w którym literatura zajmowała ważne miejsce, a dojrzewający i potrzebujący wzorców Tadeusz znalazł je właśnie w zainteresowaniach i działaniach swojego starszego brata. Jak bardzo czas ten był istotny dla jego przyszłego życia, świadczy odpowiedź poety na pytanie o genezę wyboru drogi pisarskiej: „Po prostu miałem 16 lat, brata poetę oraz gorącą miłość. Wszystkie te rzeczy, jak panu chyba wiadomo, szczególnie sprzyjają początkom twórczości”¹ (Stolarczyk, 2011: 8).

Wielką pasją braci Różewiczów, obok kina i sportu, była zatem literatura. Autor *Kartoteki* często wspominał o praktykowanym w jego domu rodzinnym zwyczaju czytania na głos. Szczególnie w długie jesienne i zimowe wieczory rodzice lub najstarszy brat zajmowali pozostałych członków rodziny lekturą *Chłopów* albo *Trylogii*. W domowym kanonie nie zabrakło również powieści Bolesława Prusa czy – uwielbianego szczególnie przez Tadeusza – Stefana Żeromskiego. Bracia przede wszystkim dzięki matce i jej uwrażliwieniu na słowo świetnie znali twórczość wybitnych polskich prozaików XIX i pierwszych dekad XX wieku.

Jednak to właśnie Januszowi Tadeusz zawdzięczał wtajemniczenia w dorosłe lektury, których nie obejmował program gimnazjalny. To on stał się dla zaledwie 15-letniego brata przewodnikiem w odkrywaniu twórczości młodych, nowatorskich autorów nadających ton ówczesnej poezji, takich jak Julian Tuwim, Kazimierz Wierzyński czy Józef Czechowicz. Janusz od najmłodszych lat rozwijał literacką wrażliwość i wyobraźnię brata nie tylko poprzez polecanie mu utworów godnych uwagi, lecz także poprzez wskazówki dotyczące roli poety i wartości literatury. Jedną z nich – o szczególnej doniosłości – zapisał w formie dedykacji w ofiarowanym bratu 28 października 1941 roku na imieniny tomie *Wierszy wybranych* Leopolda Staffa:

Dając Ci dziś Staffa chcę Ci powiedzieć, że wcale nie życzę być takim jak on poetą – dlaczego? Nie lubię „dojrzałości”! Staffowi brakło młodzieńczej „nierozwagi” Słowackiego, Schillera, Rimbauda – dlatego jest wielki, ale nie nieśmiertelny – a nieśmiertelność jest dopiero poezją (Majchrowski, 2002: 64).

Młodzieńcze fascynacje Janusza chociażby twórczością Cypriana Kamila Norwida czy J. Czechowicza przeniknęły również do przyszłego pisarstwa T. Różewicza. Fascynacja autorem *Promethidiona* jest widoczna w wielu jego utworach – w obecnych w nich zarówno bezpośrednich, jak i pośrednich odwołaniach do życia i dzieła późnoromantycznego poety. Niektóre wiersze przypominają w swojej poetyce jeden z zachowanych utworów poetyckich J. Różewicza inspirowany właśnie osobą Norwida – *Przypisek do Norwida* z 1941 roku. Ponadto autor *Białego małżeństwa* całe życie nosił się z zamiarem napisania książki o Norwidzie, czego osta-

¹ Cytat pochodzi z *Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem* przeprowadzonej przez Jerzego Jankowskiego.

tecznie nie uczynił. Zauważalna jest również fascynacja Czechowiczem, z którym Janusz korespondował w roku 1937. Pisząc o lubelskim pocie Różewicz – z uwagi na wspomniany kontekst – przywoływał postać brata, tak jak chociażby we wstępie do tomu *Wierszy wybranych* J. Czechowicza. Natomiast jeden z niewielu zachowanych – i jednoznacznych – dowodów wpływu starszego brata na poetykę młodszego stanowi utwór *Dla żołnierza tułacza* z następującym dopiskiem Tadeusza:

W papierach, pozostałych po bracie Januszu, znalazłem wiersz, w którym dokonałem zmian i uzupełnień. Tak powstał nasz wspólny utwór, a ponieważ oryginał zaginął, dziś nie odróżnię, co moje, a co Jego. Podpisałem Z.S. – inicjałami naszych konspiracyjnych pseudonimów – „Zbigniew” i „Satyr” (Różewicz, 2004: 5).

Twórczość T. Różewicza pełną jest odniesień autobiograficznych, czasami wyrażonych wprost, czasami aluzyjnie. Jednak w dwóch książkach – mam oczywiście na myśli tomy *Nasz starszy brat* (1992) oraz *Matka odchodzi* (2000) – autobiograficzność staje się naczelną zasadą, która je konstruuje. Pierwszy z nich jest – by tak rzec – literackim pomnikiem postawionym bratu, napisanym po to, by ocalić jego postać od zapomnienia. Zbiór ten zawiera wiersze, próby prozatorskie, fragmenty dziennika i notatek J. Różewicza, listy pisane przez niego i do niego, wspomnienia o nim oraz poświęcone mu utwory poetyckie T. Różewicza (*Czerwone pieczęcie, Wspomnienie z roku 1929, Banan, Cyganie, Powrót do lasu, Był, Miłość 1944, Kopiec, Dwa wyroki, O Ciebie się modlę, Ręce w kajdanach, Fotografia*, fragmenty poematów *Acheron w samo południe* i *Równina*). Namysł nad tomem – będącym swego rodzaju sumą wspomnień o Januszu – jeszcze mocniej odślania silną więź łączącą braci, tak tragicznie przerwana przez wydarzenia okupacyjne. Lektura tej książki wywołuje nieodparte wrażenie, że Janusz pozostał największym i najtrwalszym mitem młodości Tadeusza. Nie tylko rozwijał jego wrażliwość literacką, otwierał przed nim świat sztuki i dorosłe lektury, lecz także był wiernym towarzyszem jego wtajemniczeń w grzechy dzieciństwa i dojrzewania czy honor wojskowej przysięgi (to właśnie on wprowadził brata w podziemne struktury Armii Krajowej). Porównanie tych dwóch biografii uzasadnia przekonanie, że Tadeusz w pewnym stopniu i w jakiś sposób powtarzał czy powielał biografię brata. Jest bowiem tak, jakby decyzje i wybory Janusza determinowały późniejsze decyzje i wybory Tadeusza (przykładowo zainteresowanie literaturą czy udział w konspiracji). Ich podobieństwo określiło również to, że dorastali w jednym domu, od wczesnych lat chłonili jego atmosferę, mieli wpajane te same prawdy i wartości, a młodszy wpatrzony w starszego podążał jego śladem, podziwiał go i chciał we wszystkim naśladować.

Jednak biografię Tadeusza ukształtowała nie tylko obecność brata, jego tragiczna śmierć i trauma, jaka się z nią wiązała, lecz także – co wydaje się równie istotne dla przyszłych wyborów autora *Kartoteki rozrzuconej*

– sytuacja matki, która utraciła swoje pierwsze, ukochane dziecko, dziecko, które miało być poetą:

Podobno powiedziała kiedyś do jednej z bliskich znajomych: „Chcę mieć syna poetę”. Mnóstwo czytała, oddychała poezją i wraz z synami szła przez literaturę. Nie przypuszczała, że do spełnienia marzeń wiedzie bardzo ciemista droga² (Różewicz, 2004: 195).

Przeczuwając, jakim ciosem będzie dla niej wiadomość o śmierci syna, Tadeusz i Stanisław postanowili początkowo ukrywać przed matką tę wiadomość (*ibidem*: 166). Opowiada o tym wiersz *Fotografia*:

wczoraj otrzymałem
ocaloną fotografię matki
z roku 1944
matka na fotografii
jest jeszcze młoda piękna
uśmiecha się lekko
ale na drugiej stronie
odczytałem wypisane
jej ręką słowa
„rok 1944 okrutny dla mnie”
w roku 1944
został zamordowany
przez gestapo mój starszy brat
skryliśmy jego śmierć
przed matką
ale ona nas przejrzała
i ukryła to
przed nami

(*ibidem*: 259–260)

Zadziwiające, że podobne lęki i niepokoje towarzyszyły również Januszowi. W tomie *Nasz starszy brat* znajduje się wspomnienie o jego spotkaniu z łączniczką, podczas którego opowiadał o matce i bracie:

„Najbardziej żał mi Matki mojej!” – powiedział Różewicz nagle, ni stąd ni zowąd, jakby przeczuwając, co się stanie.

Następnie zaczął opowiadać o swoim bracie Tadeuszu, o tym jak bardzo kocha i podziwia tego poetę, noszącego w partyzanckim plecaku gruby tom poezji, i o tym, że to jest ktoś mu najbliższy. Sposób opowiadania, intonacja głosu świadczyły, jak bardzo dumny jest Janusz Różewicz ze swego brata Tadeusza i jak wielką przyjaźń łączy tych dwóch poetów-braci.

[...]

Jedynie podczas owej ostatniej wizyty, o której wspominam wyżej, był Różewicz jakiś zupełnie inny – poważny, wzruszony myślami o Matce, bracie Tadeuszu. To dowód jego ogromnej wrażliwości, intuicji przewidującej bieg wypadków. Zachowywał się tego wieczoru tak, jakby poczuł na swym czole muśnięcie skrzydeł anioła śmierci (*ibidem*: 216–217).

² Cytat pochodzi ze *Wspomnienia o Januszu Różewiczu* Feliksa Przyłubskiego.

W tomie *Nasz starszy brat* Tadeusz wraca pamięcią do czasu po śmierci Janusza i opisuje go w następujących słowach:

Coś w nas i wokół nas skończyło się (*ibidem*:144).

Tak, Kochany Januszu, jestem stary. Ostatni raz widzieliśmy się w roku 1943. To była Wielkanoc. To były ostatnie Święta, kiedy nasza rodzina stanowiła jeszcze nie-naruszoną całość. Matka, Ojciec, Ty, Stanisław i ja. Wpadłeś do domu jak po ognie. Obdarowałeś mnie i Stasia bardzo wstrzemięźliwą opowieścią o tym, że byłeś w cyrku... w Berlinie... że zajrzałeś do kina... We Wiedniu. Tylko ja jeden wiedziałem, co się za tym cyrkiem kryje... (*ibidem*: 166).

W tym samym tomie poeta powraca również do wspomnień o ekshumacji brata, w której nie uczestniczył, ponieważ nie miał dosyć odwagi, by zmierzyć się z tym przeżyciem. Pozostał w domu i wtedy usłyszał słowa matki, które prześladowały go przez resztę życia:

[...] nie mogłem... odwróciłem wzrok, spoglądałem przez okno na chmury... nie mogłem słuchać jej słów w tym czasie ekshumowano Janusza... Stanisław rozpoznał Janusza... po spodniach... nie nie wiem był tam z Ojcem ja nie pojechałem nie mogłem nie miałem dość hartu odwagi... rozpozнали go po włosach... zabici upodobnili się do siebie powiązani byli drutami... nie mogłem słuchać... milczałem... Matka Krzysztofa Matka Janusza Matka Syna Człowieczego Nasza Matka... w tym czasie w domu słyszałem moją Matkę... „po co ja żyję dlaczego ja nie umarłam chciałabym już umrzeć”...

nie położyłem ręki na małej drżącej dłoni nie otoczyłem ramieniem drobnej kobiety nie przycisnąłem jej blednej głowy do mojego serca...
mijają lata
na oknie stały wesole pelargonie przepływały chmury
wyszedłem nie powiedziałem słowa pociechy potem jechałem do domu do Gliwic...
mijają lata

(*ibidem*: 151–152)

Może właśnie dlatego Tadeusz podążał ścieżką wyznaczoną mu przez brata – tak, by strata Janusza odczuwana przez matkę była choć trochę mniej dotkliwa. Z determinacją wybierał rolę poety, nawet wtedy, gdy natchodziły go różne wątpliwości co do słuszności tej decyzji lub gdy wspomnienia tak zawładnęły jego życiem, że nie pozwalały na normalne funkcjonowanie, a tym bardziej na tworzenie. 10 października 1955 roku Różewicz zapisał w dzienniku:

Spokój, z jakim wysłuchałem relacji „Bonifacego” o aresztowaniu Janusza, był nieludzki. Ale później przez miesiące i lata płakałem. Nie mogę i nie chcę pisać o tym, jak aresztowano, „badano” w gestapo... jak rozstrzelano mojego Brata. Minęło tyle lat; nie mogę tego dotknąć piórem... (*ibidem*: 149).

Natomiast pod datą 25 marca 1957 roku tak utrwalił paryskie spotkanie z Czesławem Miłoszem:

Oglądałem to miasto jakbym tu... jakbym tu trafił po śmierci... W mojej obojętności jest coś nienaturalnego a może... tylko jestem martwy

Spotkałem wtedy w Paryżu poetę Czesława M., spotkaliśmy się trzy razy. On przejechał na wylot moją martwą, powiedział w pewnej chwili „patrzę na pana i martwię się

o polską poezję... przecież Pana nic nie obchodzi... Pan nie widzi Paryża...” Mówił to z troską, ze współczuciem... mówił do mnie jak Starszy Brat. M. nigdy się nie dowie, że był dla mnie Starszym Bratem... to była miłość braterska, jedyna w swoim rodzaju miłość, na którą składają się podziw zazdrość oczekiwanie rywalizacja duma... teraz jesteśmy starymi ludźmi i pewnie już nigdy się nie spotkamy.

jest wrzesień 1992 rok czytam Dalsze okolice

może jeszcze kiedyś wrócę do wiosennego Paryża roku 1957 i opowiem Panu, dlaczego nie przyszedłem na umówione spotkanie... przecież to minęło dopiero trzydzieści pięć lat... czekał Pan długo a ja się gdzieś zagubiłem... nie w Paryżu, ale w sobie... (*ibidem*: 149–150).

Trauma po utraconym bracie, niemożność zaakceptowania tej straty, poczucie obowiązku wobec matki oraz niewysłowione – a może nawet w pełni nieuświadomione – zobowiązanie złożone bratu, który tak bardzo chciał być poetą – te i wiele innych emocji targwały Tadeuszem od chwili śmierci Janusza, wpływając na jego życie i kształt powstającej twórczości. Lektura wierszy autora *Nic w płaszczu Prospera* dowodzi, że powracał on do wspomnień związanych z bratem jakby obsesyjnie, nie potrafiąc uwolnić się od koszmaru minionych lat³:

Nie mogę wywołać
twojego dobrego uśmiechu
pochylony nade mną
starszy Bracie

starszy o trzyletnią
młodziutką śmierć

mówię o Tobie był
jak w obliczu człowieka
kopalnego.

(NsB, 250)

(Był)

to On
po którego nie wybiega się
przed dom
który nie zasnął w malinach
który nie przyjdzie jutro

Matka żywcem pogrzebana
w powietrzu przy stole
porusza niemrawo
palcami.

(NsB, 252)

(Kopiec)
Przez mokre trawy
biegniemy pod drzewa
Widzę usta które śmiech otacza
i rękę co trzyma owoc
rozgryziony

³ Wiersze Tadeusza Różewicza cytuję według wydania: *Nasz starszy brat*, Wrocław 2004 (oznaczone jako NsB).

Czuję smak deszczu
i wiatru
i księżycowa zastyga polewa
na ciemnym dżbanie ziemi
Po latach noc nadchodzi
noc okupacji
noc straszna noc długa
widzę brata
schodzi do podziemi
ginie.
(NsB, 261)
(Równina [fragment])

Te przypomniane fragmenty wierszy zdają się świadczyć, że (nie) obecna biografia brata stawała się momentami ważniejsza od własnej biografii ich autora, że swoją biografię T. Różewicz konstruował w odniesieniu do życia brata Janusza, że traktował ją w jakiejś mierze i w jakiejś części jako konieczny dopisek do jego niespełnionego życia. Jako – powtórzę – biografię w biografii.

Biography `inside` biography Tadeusz Różewicz – Janusz Różewicz

Summary

Tadeusz Różewicz's biography is interpreted from a particular perspective - through the biography of his older brother Janusz. The analysis is based on literary works and intimate memoirs of both brothers. Their reading shows that Janusz's life shaped Tadeusz's biography to a large extent, because the author of the 'Trap' had more or less consciously created it in default of non-existing biography of his brother. The conclusion is confirmed by the title thesis of the article on the existence of one of the more original biography 'inside' biography casus in Polish culture of XX th century.

Keywords: Tadeusz Różewicz, Janusz Różewicz, history, biography `inside` biography, poetry.

Słowa kluczowe: Tadeusz Różewicz, Janusz Różewicz, historia, biografia w biografii, poezja.

Bibliografia

- Majchrowski Z. (2002), *Różewicz*, Wrocław.
Różewicz T. (1979), *Z umarłych rąk Czechowicza*, [w:] J. Czechowicz, *Wybór wierszy*, wybór i wstęp T. Różewicz, Warszawa.
Różewicz T. (1995), *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, Warszawa.
Różewicz T. (2004), *Nasz starszy brat*, Wrocław.
Stolarczyk J. (oprac.) (2011), *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, Wrocław.

PRZEMYSŁAW KANIECKI

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

Zamiast dziennika albo: Biografia i rękopisy (Tadeusza Konwickiego)

Przedmiotem moich rozważań w niniejszym szkicu będą rękopisy literackie, a zatem nie mają dla przedstawionej tu refleksji znaczenia rękopisy – rozumiane jako źródła biograficzne, jakich poszukiwał choćby bohater *Autografów Jeffreya Asperna* Henry’ego Jamesa, łąkający ponad wszystko „paczki Aspernowych listów” (James, 1979: 10). Takie „papiery” również, jeśli chodzi o Tadeusza Konwickiego, oczywiście istnieją. Nie jest ich jednak zbyt wiele, Konwicki nie był epistolografem. Najobfitszy zbiór korespondencji, jaki znamy, to wieloletni kontakt pocztowy ze szwagrem Janem Lenicą – ale polegający tak naprawdę na tym, jeśli chodzi o Konwickiego, że autor *Sennika współczesnego* dopisywał kilka, kilkanaście zdań do listów pisanych głównie przez żonę Danutę¹.

Konwicki nie był również sumiennym diarystą, choć znalazłyby się u niego teksty diarystykę reprezentujące. I wcale nie chodzi o te, które od razu przychodzą na myśl osobie znającej jego twórczość, czyli tomy sylwiczne, w których ewidentnie przecież nawiązywał do form dziennikowych czy pamiętnikarskich (Smulski, 1993: 153–157), podejmując z nimi grę literacką i rzucając czytelnikowi wyzwanie, w sensie dosłownym i teoretycznoliterackim

¹ Co nie znaczy bynajmniej, że materiał ten nie jest cenny – bo doprawdy jest. Listy Konwickich zawierają sporo wskazówek do ich biografii – zresztą wykorzystywanych już w badaniach literaturo- i filmoznawczych (Lubelski, 2012: 187–189; Kaniecki, 2013: 103, 124; 2014: 67–68). Po śmierci Lenicy znalazły się one w archiwum Marii Konwickiej. Listy grafika były natomiast przez Konwickich bez sentymentu niszczone, prawdopodobnie zaraz po przeczytaniu.

(zob. Czermińska, 2000, *passim*). Otóż, mimo że Konwicki zarzekął się, najwidoczniej zgodnie z prawdą, że nigdy nie prowadził regularnego dziennika intymnego, a jeśli przez krótki czas prowadził, i tak niszczył (jak stało się z dziennikiem 1956 roku – zob. np. Konwicki, 2013: 413), to jednak pozostawił diarystyczne zapiski: za takowe jak najbardziej uznać można notatnik z kilkutygodniowej podróży w grudniu 1952 roku po Związku Radzieckim z delegacją literatów. Zachowała się więc rzecz interesująca, niemniej dość chyba lakoniczna i powierzchowna (na ile ją poznałem; nie miałem możliwości wczytywania się) i stanowiąca raczej dopełnienie tekstów, które Konwicki wówczas opublikował jako relacje bądź impresje prozatorskie (Konwicki, 1953a; 1953b; 1954). W tym miejscu muszę też rozwiać ewentualne złudzenia, ciche pragnienia fanów Konwickiego. Z całą pewnością nie odkryjemy nigdy żadnej niezwyklej niespodzianki w postaci „równoległej” do *Kalendarza i klepsydry* czy *Wschodów i zachodów księżycy* wypełnianego notatnika, jakiegoś warszawskiego *Kronosa*.

A jednak mamy coś jakby na pocieszenie: właśnie rękopiśmienne archiwalia literackie. Takie karty, bywa, mniej interesują biografów, którzy uznają, że więcej pożytku mają z nich interpretatorzy twórczości. Ale w wypadku Konwickiego – który uprawiał, i to deklaratywnie, twórczość silnie autobiografizującą – i w nich kryje się ciekawy materiał biograficzny. W minimalnym stopniu, ale jednak jakoś rekompensujący, jeśli umieć go czytać, deficyty diarystyczne czy epistolarne.

Rękopisy te, z wyjątkiem kilku rozdysponowanych przez autora wcześniej, znajdowały się do niedawna w szafie sławnej nyży pisarza (tak naprawdę zresztą on sam nie wiedział dokładnie, co się w niej znajdowało²; dodajmy, że bywa to bardzo szczęśliwe z punktu widzenia badacza, bo chroni spuściznę od nadmiernych porządków). Obecnie w dużej mierze autografy najważniejszych tekstów złożone są już w Bibliotece Narodowej, której ofiarował je pisarz w 2010 roku³.

² Toteż nie miały do nich dostępu autorki pierwszej biografii autora *Sennika współczesnego*, Anna Bikont i Joanna Szczęśna, które opublikowały *Lawinę i kamienie*, opartą na bardzo szerokiej kwerendzie archiwalnej i bibliotecznej, a także na rozmowach, prezentujących losy kilku pisarzy (Bikont, Szczęśna, 2006).

³ W BN znajdują się rękopisy najważniejszych powieści. Te przekazane przez Konwickiego po wydaniu w 2010 *Książek wybranych* (wyd. Agora) dołączyły do czterech przekazanych przez Alinę Witkowską, na której prośbę Konwicki oddał jej dużo wcześniej. Wyjątkiem jest *Wniebowstąpienie*, przesłane w maju 1970 do ZN Ossolińskich we Wrocławiu, w odpowiedzi na apel dyrektora Zakładu. Ale – o formach rękopisów będzie jeszcze mowa – przesłane bez teczki, która jednak się zachowała i razem z innymi rękopisami niejako przypadkiem (osobiście pakowałem materiały do transportu) trafiła do BN. I nie jestem pewien, czy rękopisy dał do BN Konwicki w teczkach, pamiętając, jakie uwagi znajdują się na teczkach (opiszę je niżej). Nie przekazał natomiast do BN autografów mniejszych form prozatorskich ani scenariuszy, ani powieści napisanych przed 1956. Scenariusz *Salta* oddał w lutym 2013 na aukcję na organizowanym przez wojewodę śląskiego IV Balu Charytatywnym w Katowicach. Większość pozostałych archiwaliów znajduje się w posiadaniu Marii Konwickiej, córki autora. Znam je z zakresu pracy edytorskiej w 2009 i 2010 roku przy *Książkach wybranych*.

Już same karty, na których pisał Konwicki, są co najmniej godne uwagi biografą. Konwicki sięgał bowiem – w epoce oszczędności papieru – po karty zapisane już z jednej strony. W dojrzałym okresie twórczości używał maszynopisów otrzymywanych od zaprzyjaźnionych redaktorek wydawnictw (podstawy książek Joanny Chmielewskiej, a przede wszystkim przygotowywanych do druku przez Hannę Kirchner tomów dziennika Zofii Nałkowskiej⁴), strony *verso* rękopisów z lat 40. i 50. wypełniają natomiast tak fascynujące materiały jak na przykład odbitki do ćwiczeń dla uczestników kursu scenopisarskiego, zapewne tego zorganizowanego w kwietniu 1948 roku przez „Film Polski” i Ministerstwo Kultury i Sztuki (zob. Konwicki, 1948). To właśnie po tym studium przyszły scenarzysta i reżyser, a także szef literacki zespołów realizatorskich, zaczął pisać recenzje filmowe.

Znajdują się w omawianym zbiorze i literackie teksty, zarzucone albo zwyczajnie niewydrukowane. Wśród nich biografą mógłby zainteresować na przykład nigdy niepublikowany (ja przynajmniej nie natrafiłem na taką publikację) cykl krótkich portretów kolegów Konwickiego. W jakiś sposób uzupełnia wiadomości o jego relacjach z różnymi postaciami świata artystycznego, dodaje garść informacji do tych, które znamy z *passusów* opublikowanych – czy to jako osobne utwory prasowe (np. portrety Tadeusza Borowskiego, Aleksandra Kobzdeja, Włodzimierza Boruńskiego), czy to jako fragmenty sylw. Archiwaliom to stanowi dość ciekawy materiał, choć dosyć wczesny (początek lat 50.?) i poświęcony osobom ważnym dla Konwickiego u początków jego kariery, ale mniej znaczącym w późniejszym, dojrzałym okresie życia pisarza (są to m.in. Czeszko, Bratny).

Pokrewny poniekąd treści tych tekstów blok problemowy stanowią klucze personalne w utworach – kwestia ważna nie tylko z historycznoliterackiego czy historyczno-filmowego punktu widzenia, ale właśnie także biograficznego. Zdarza się, że to właśnie w rękopisach znajdujemy potwierdzenia, że w danym utworze mamy do czynienia z jakimiś prototypami postaci. Analiza niektórych rękopisów uwyrażnia portretową wymowę pewnych wątków, co ma swoje znaczenie zwłaszcza w wypadku postaci z różnych względów kontrowersyjnych. Tak dzieje się na przykład z obrazami siostry chłopięcego głównego bohatera ze *Zwierzoczekoupiora*, cokolwiek trudnej w relacjach rodzinnych nastolatki, która w rękopisie nosiła imię Maria, jak starsza córka Konwickich (w pierwszych wydaniach imię zmienione zostało na Zofia). Jeśli jednak na przykład dzięki znalezieniu w rękopisie *Matej Apokalipsy* kilku słów, które nie znalazły się w druku, ale widnieją w rękopisie, rozpoznajemy jednoznacznie Jacka Kuronia w postaci Cabana – mamy do czynienia z czymś więcej niż koronnym dowodem na klucz personalny ujawniający opinie, oceny czy po prostu punkt widzenia Konwickiego.

⁴ Co zostało stematyzowane w samej twórczości zresztą (Konwicki, 2010: 174).

Umacnia to bowiem tezę o genezie jednej z najważniejszych powieści twórcy w kontekście konfliktu Konwickiego z KOR-owcem na wieczorze autorskim u Walendowskich, w newralgicznym momencie drogi pisarskiej. Rozmowa bohatera z Cabanem w Paradyzie daje się w takim ujęciu czytać jako przetworzenie tamtej kłótni i rzuca światło na to, w jakich rejestrach pojmował ją sam Konwicki (Bikont, Szczęsna, 2006: 415–416; Kaniecki, 2014: 141–143).

Ale klucze personalne, deszyfrujące związki kontekstów biografii Konwickiego ze scenami z jego utworów, ujawniane są w tych archiwaliach jeszcze bardziej wprost.

Rękopisy Konwicki wkładał w teczki, najczęściej tekturowe; nie zawsze konsekwentnie osobno i w sposób uporządkowany (w wypadku mniejszych form prozatorskich), co nie znaczy, że przypadkowo⁵. W każdym razie teczki te są integralną częścią tych materiałów, albowiem służyły autorowi nie tylko do trzymania zapisanych kart, ale również jako dogodny notatnik. To na nich wypisywał sobie w trakcie pisania lub jeszcze w czasie poprzedzającym pisanie różne pomysły do wykorzystania w danej powieści albo projektowanym scenariuszu. Są to notatki krótkie: ujmowane w punktach, hasłowo, ale jakże cenne. Z różnych powodów, w tym i z tego właśnie, że są tam wskazania osób, których zachowania, powiedzonka, charaktery zostały odwzorowane w danym utworze. Przykładem notatki na teście scenariusza filmu *Salto* z połowy lat 60., dowodzące, że prototypem Pietucha (granego przez Andrzeja Łapickiego) był Mieczysław Jahoda: „Zaręczyny Heleny z Jahodą”, „Jahoda stale na bani”, „Helena daje w pysk Jahodzie na rocznicy”, „Wszyscy spowiadają się Cybowi [Zbyszowskiemu, czyli granej przez niego postaci Kowalskiego-Malinowskiego]. [...] Jahoda że szuka [miejsce nieczytelne] miłości”. Pomysły te sugerują, że z późniejszym autorem zdjęć do jego *Jak daleko stąd, jak blisko* (1971) Konwicki musiał mieć jakieś chyba kontakty towarzyskie, i to bliższe, już na początku lat 60. (zawodowych raczej nie miał – Jahoda w każdym razie nie współpracował w tamtym czasie raczej z reżyserami przy produkcjach Kadru, gdzie szefem literackim był Konwicki). Nie było to, przynajmniej dla mnie oczywiste przed poznaniem tych notatek, nawet jeśli miałem świadomość, że przedstawiciele środowiska artystycznego, ostatecznie nie bardzo wielkiego, musieli się ze sobą jakoś stykać

⁵ To też stwarza, rzecz jasna, pola do interpretacji, choć raczej już historycznoliterackiej. Na przykład rękopis ostatniego rozdziału *Rojstów*, włączony do książki dopiero w edycji *Książek wybranych*, znajdował się razem z wczesnymi opowiadaniem. Konwicki zapewne nie znalazł go w 1956 roku, kiedy na fali odwilży przygotowywał wydanie napisanej 7–8 lat wcześniej powieści, przepracowywanej w latach 1948–1950(?), której maszynopis zawierał zakończenie alternatywne, mocno ideologiczne i z tego powodu usunięte w przygotowywanym faktycznym I wydaniu powieści.

w SPATIF-ie czy na bankietach po pracy w Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych we Wrocławiu.

Nie jest to wszakże jedyny rodzaj uwag zapisywanych na teczkach czy luźnych kartkach, atrakcyjnych dla biografa. Jeśli bowiem na przykład materiały przechowywane w teczce razem z rękopisem *Nic albo nic* zawierają dość szczegółowe notatki dotyczące badań neurologicznych (wykorzystane przy pracy nad powieścią, główny bohater wątku współczesnego, Darek, jest badany w jednej ze scen), świadczyć może to, a poetyka zapisków potwierdza przypuszczenie, że Konwicky takie badanie musiał przechodzić. Dla biografa trop obiecujący. Zapewne przechodził je w związku z jakimś wypadkiem i zapewne w okresie nieodległym od czasu pisania powieści, nie wcześniej więc niż w połowie lat 60. Albo inna intrygująca – już z tych zapisanych na samej teczce *Nic albo nic* – notatka: szkic możliwego zakończenia wątku Darka. Pośród trzech wariantów pod rozważę znajduje się uwaga o śmierci takiej jak Wilhelma Macha (zm. 1965). Darek ma zginąć, popełniając samobójstwo w „półświadomości”. Odślania to przemyślenia Konwickiego dotyczące domniemanego samobójstwa jego wielkiego przyjaciela, którego odejście było potężnym wstrząsem dla Konwickiego, czego wyraz stanowi zresztą obecność tego wątku w całej w tym okresie twórczości autora (począwszy od *Wniebowstąpienia* z 1967 roku⁶, przez niezrealizowany scenariusz *Trochę apogeum* i właśnie *Nic albo nic*, powieści z intermediami – monologami do nienazwanego z imienia przyjaciela, po *Jak daleko stąd, jak blisko*, filmu z roku 1971, którego jednym z głównych bohaterów jest Maks).

Na wstępie szkicu sygnalizowałem, że rękopisy, które omawiam, mogą być traktowane jako namiastka jakiegoś nieistniejącego wieloletniego dziennika Konwickiego albo nieprowadzonej przez niego nigdy z nikim obszernej korespondencji. Nie mamy tego typu archiwaliów – w których pisarz i reżyser zdawałby sprawę z bieżących wydarzeń i przedstawiał (znać taki materiał – marzenie dla każdego biografa i interpretatora) tajniki procesu twórczego. Mamy jednak okruszyny podobnych zapisków, gdzie-niegdzie a skąpo rozsypane w rękopisach. Myślę, że omawiane materiały, zwłaszcza zaś notatki warsztatowe, w pierwszym rzędzie te z samych teczek, można rozpatrywać w kategoriach pokrewnych dziennikowi intymnemu (czy listom) nie tylko ze względu na zawartość, ale również cechy *quasi*-genologiczne.

⁶ W powieści tej Macha jest mniej, niż miało być pierwotnie. Konwicky zdecydował się ostatecznie poświęcić powieść Leopoldowi Tyrmandowi, który kilka miesięcy przed śmiercią Macha wyemigrował. Lejtmotyw „Lola” miał być lejtmotywem „Wilka”(?) (najbardziej prawdopodobna forma imienia, trudno czytelnego pod zamazaniami w rękopisie), autor zamienił imiona, już widocznie obmyślając poświęcony Machowi kolejny utwór, *Trochę apogeum* (zob. Kaniecki, 2013: 227–228).

Materiały te – w przeciwieństwie do dziennika (zob. Rodak, 2011: 111 i nast.) – nie powstawały co prawda jako notatki prowadzone mniej lub bardziej regularnie i przez długi okres czasu, nie mają one żadnego datowania, a nośnikami nie są zeszyty, bruliony, kalendarze. Ale – co bardzo zbliża je do dziennika (*vide* przywołane rozpoznania Rodaka) – są one osadzone w konkretnym czasie, kontekście historycznym; nie powstały jako tekst przeznaczony do druku, tylko jako zapiski właśnie, prowadzone w sposób spontaniczny (znamienna ogromna ilość wykrzykników), na użytek samego autora, nieredagowane, nieprzerabiane, niepoprawiane (a ich ewentualna publikacja wymagałaby specjalnego, kontekstualizującego opracowania, opatrzenia komentarzami); istnieją one tylko w jednym niepowtarzalnym egzemplarzu rękopiśmiennym, przechowywanym w prywatnym archiwum. Co zaś idzie za taką materialnością zapisów: tak jak dzienniki (zob. *ibidem*: 112, 116–120) ujawniają przede wszystkim po prostu prawdę o osobie z tamtego konkretnego momentu jej życia, będąc śladem jednostkowego doświadczenia.

Jeśli biograf dostrzeże i podniesie ten wymiar notatek Konwickiego, zyskuje przejmujące świadectwo. By pozostać przy teczce *Nic albo nic* – znajduje się na niej na przykład taka uwaga, dotycząca głównego bohatera wątku współczesnego, Darka: „Nękany bez przerwy przez legitymowanie milicjantów, przez przygadywanie nieznanym ludzi, przez dziwne telefony. Atmosfera zaszczucia”. A dalej dopisek: „Tak jak ja!”. Tę uwagę formułuje autor w okresie 1968–1970, jednym z najbardziej gorzkich w jego życiu (jak można sądzić choćby na podstawie lektury tej powieści, która dokumentuje w przetworzony artystycznie sposób sytuację zawodową i duchową autora z tego czasu, zob. na przykład część *Opis mojego życia*). Konwicki zrezygnował wówczas, gdy zwolnione zostały redaktorki o korzeniach żydowskich, ze współpracy z Iskrami, dla których przez wiele lat opiniował maszynopisy książek przesyłanych do publikacji; rozwiązano Zespół Realizatorów Filmowych Kadr; po podpisaniu listu do rektora Uniwersytetu Warszawskiego w obronie protestujących studentów został pośród innych sygnatariuszy wymieniony z nazwiska przez Wiesława Gomułkę podczas sławnego przemówienia 19 marca 1969 roku (Gomułka, 1968: 19; por. Bereś, 2003: 293–294). Co prawda tego, że Konwicki był narażony na dręczenie, można było się domyślać, a wzmianki na ów temat daje się odnaleźć w różnych wypowiedziach pisarza (np. Konwicki, 2010b: 123), niemniej uwaga rękopiśmienna unaocznia skalę przykrości i ma swoją siłę jako głos z tamtego konkretnego momentu, a nie wspomnieniowy. Jak najbardziej w moim przekonaniu można uznać te równoważniki zdania za zapis intymny, podobny do dziennikowego. Czyni je to nie tylko bądź co bądź jednak bardziej wiarygodnymi niż relacje składane z pewnej czasowej perspektywy, ale po prostu dużo wymowniejszymi, przesywającymi.

Instead of a diary or: biography and manuscripts (on Tadeusz Konwicki's works)

Summary

The text refers to the specific technique applied in gathering materials for his writings by Tadeusz Konwicki: notes and comments made on the loose pieces of paper as well as reverse sides of previous works for example screenplays or reviews.

There are personal keys, descrambling the contexts of Konwicki's biography with scenes from his works, some of them revealed in archives straightforwardly. Not being a diary they may be treated as a kind of descriptive material and also as a personal testimony of a writer.

Keywords: biography, manuscripts, notes, personal keys.

Słowa kluczowe: biografia, manuskrypt, notes, klucze personalne.

Bibliografia

- Bikont A., Szczęsna J. (2006), *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa.
- Bereś S. (2003), *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Kraków.
- Czerwińska M. (2000), *Autobiograficzny trójkąt. Świadczenie, wyznanie i wyzwanie*, Kraków.
- Gomułka W. (1968), *Stanowisko partii – zgodne z wolą narodu. Przemówienie wygłoszone na spotkaniu z warszawskim aktywem partyjnym 19 marca 1968 r.*, Warszawa.
- James H. (1979), *Autografy Jeffreya Asperna i inne opowiadania*, wybór i przekł. M. Sroczyńska, Warszawa.
- Kaniecki P. (2013), *Whiebowstąpienia Konwickiego*, Warszawa.
- Kaniecki P. (2014), *Samospalenia Konwickiego*, Warszawa.
- Konwicki T. (1948), *Trzeba się uczyć*, „Świat Młodych”, nr 63.
- Konwicki T. (1953a), *Z gruzińskich toastów*, „Przyjaźń”, nr 9.
- Konwicki T. (1953b), *Dwa spotkania*, „Życie Literackie”, nr 18.
- Konwicki T. (1954), *Muzeum miłości do człowieka*, „Nowa Kultura”, nr 11.
- Konwicki T. (2010a), *Wschody i zachody księżycy*, Warszawa.
- Konwicki T. (2010b), *Pamflet na siebie. Rojsty*, Warszawa.
- Konwicki T. (2013), *Nasze historie, nasze nadzieje. Spotkania z Tadeuszem Konwickim*, Warszawa.
- Lubelski T. (2012), *Historia niebyła kina PRL*, Kraków.
- Rodak P. (2011), *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Warszawa.
- Smulski J. (1993), „Ulepiec”. *Kilka uwag o formie gatunkowej tryptyku Tadeusza Konwickiego „Kalendarz i klepsydra”, „Wschody i zachody księżycy”, „Nowy Świat i okolice”, [w:] Cz. Niedzielski, J. Speina (red.), Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, Toruń.

JUSTYNA KAJSTURA

UNIWERSYTET PEDAGOGICZNY IM. KEN W KRAKOWIE

Tropa Mariusza Wilka – od „Solidarności” do domu nad Oniego

Mariusz Wilk tak definiuje pojęcie tropy: „[Tropa – J.K.] to ścieżka wydeptana swoimi stopami do rytmu swojej krwi” (Wilk, 2012a: 141)¹. A dalej uzupełnia: „Inaczej mówiąc – jesteśmy tropą, którą sami wydeptaliśmy” (*ibidem*: 150).

Mariusz Wilk urodził się 1955 roku we Wrocławiu. Ukończył filologię polską na Uniwersytecie Wrocławskim. Już jako student sympatyzował z opozycją demokratyczną. Mocno zaangażował się w solidarnościowe działania, uczestniczył w kościołach św. Krzyża w Warszawie i św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej² w głódówkach protestacyjnych w intencji uwolnienia więzionych działaczy opozycji (Kazański, 2014). W sierpniu 1980 roku brał udział w strajku w Stoczni Gdańskiej (*ibidem*). Ważne, choć wspomniane jako najgorszy moment w życiu, było także pełnienie przez Wilka funkcji pierwszego rzecznika prasowego Lecha Wałęsy: „Kiedy stajesz się czymś rzecznikiem, to przestajesz być sobą” (Bereś, 2002: 324). Opowiada:

Chciałem mu pomóc formułować myśli, posługiwać się słowami. [...] Lechu miał takie różne dziwne teksty, że jest za i jednocześnie przeciw, więc chodziło o zwykłą pomoc. I tak się zaczęła Stocznia i „Solidarność” (*ibidem*: 324).

¹ W pracy stosuję następujące skróty tytułów książek Mariusza Wilka: DnO – *Dom nad Oniego*; LG – *Lotem gęsi*, DW – *Dom włóczęgi*.

² Doświadczenie to zaowocowało zbiorem szkiców literackich *Black'n Red* wydanych w 1991 roku.

W stanie wojennym nie uniknął aresztowań, lata 1982–1983 spędził w więzieniu (*ibidem*), po amnestii przebywał we Francji i Stanach Zjednoczonych (*ibidem*: 343). W 1984 wraz ze Zbigniewem Gachem i Maciejem Łopińskim wydał niezwykle poczytną książkę zatytułowaną *Konspira. Rzecz o podziemnej „Solidarności”*. W kwietniu 1986 roku Mariusz Wilk został ponownie aresztowany, zwolniono go we wrześniu na mocy amnestii. W roku 1988 współautor *Konspiracy* zrozumiał, że należy zawrócić z wybranej ścieżki:

W 1980 roku w Stocznii rozmowy z delegacją rządową były nagłośnione [...]. Natomiast w 1988 roku nikt niczego nie słyszał [...]. Oni (mówię tu o Wałęsie, Geremku, Mazowieckim) [...] latali do Warszawy i załatwiali tam wszystkie sprawy z „czerwonymi” w swoim gronie. Ze Stocznii wyszliśmy różnymi bramami (*ibidem*: 326).

Za działalność opozycyjną został w 2006 roku odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski przez prezydenta Lecha Kaczyńskiego (*ibidem*).

Właściwa, własna tropa Mariusza Wilka rozpoczyna się od kilku spotkań, niezobowiązujących rozmów i żartu dla amerykańskiej gazety. Wyznacza ją splot przypadków. Pierwsze spotkanie miało miejsce w Berlinie Zachodnim latem 1989 roku.

Pisarz powiada:

[...] spotkałem [...] młodą dziewczynę – Maschę P., córkę niemieckiego żurnalisty [...] Mascha urodziła się i wychowała w Moskwie, a dopiero po śmierci ojca matka ściągnęła ją do Niemiec. [...] Otóż podczas którejś z popojek Mascha powiedziała mi, że na jej oko [...] najlepiej będę się czuł w Rosji. [...] Uśmiełem się do łez – ja i Rosja! Moich starszków wywalili ze Lwowa, z domu więc wyniosłem antyrosyjską fobię, potem opozycja... Lecz Mascha się upierała przy swoim i dodała, że powinienem jechać do tej Rosji przez Amerykę, dla kontrastu (*ibidem*: 328).

Zbieg okoliczności sprawił, że Wilk wkrótce wyjechał do Stanów. Tam postanowił napisać książkę o Gdańsku, która miała mu zapewnić środki do życia.

Gdańsk: historia otwarta – taki miał być tytuł tej nowej książki. Ale stary profesor Mandelbaum powiedział mi: „Postuchaj, Polska jest już nieaktualna. Weź się do Rosji – ona zawsze będzie na chodzie. Jeśli wejdiesz w temat, będziesz z niego żył do końca życia” (*ibidem*, 2002: 328).

Lecz nie to spotkanie i nie ta rozmowa stały się momentem przełomowym, który zwrócił Mariusza Wilka w kierunku Północy. Pisarz wspomina:

[Moment przełomowy – J.K.] przyszedł dopiero zimą 1990/1991 roku. Mieszkałem wtedy na Cape Cod, w domu nad Atlantykiem – samojeden. [...] A wieczorami chodziłem do baru, gdzie barmanem był Meksykanin, który [...] uważał mnie za Rosjanina. [...] Któregoś razu przychodzę do baru, a on do mnie: „Haj! Dzisiaj pijesz na mój rachunek”. [...] „Dziś wasi wzięli Wilno”. I to był dopiero ten decydujący moment, bo zrozumiałem, że Imperium się rozlatuje i trzeba tam być, żeby zobaczyć (*ibidem*: 328–329).

Pozostał jeszcze żart wypowiedziany przez pisarza podczas wywiadu dla jednej z amerykańskich gazet:

Powiedziałem, że jeśli Wałęsa zostanie prezydentem, to ja poproszę o azyl w Rosji. Cóż, Lechu wygrał, mnie pozostało dożartować do końca (*ibidem*: 329).

Decyzję Wilka najlepiej wyjaśniać, cytując jego własne wypowiedzi, jak zauważa Tadeusz Komendant na łamach czasopisma „Twórczość”: „Była to decyzja egzystencjalna, a zatem – jak każdą decyzję – trudno ją wytłumaczyć. Wszelkie wytłumaczenia mogą być tylko późniejszymi racjonalizacjami” (Komendant, 1999: 100).

Mariusz Wilk w *Domu nad Oniego*, pierwszej części *Dziennika północnego*, wspomina, że pierwszy raz zetknął się z Północą nad Zatoką Obską, gdzie udał się jesienią 1991 roku z wrocławską ekipą filmową. Początkowo pracował jako korespondent „Gazety Gdańskiej”, później podróżował na własną rękę. Zmiana nastąpiła wkrótce. Mariusz Wilk w 1992 roku pojechał do Jercewa zaciekawiony tym, co zostało z łagru, do którego w czasie II wojny światowej trafił Gustaw Herling-Grudziński. Zdziwiony, że „martwy za życia dom”³ dalej funkcjonuje, napisał, już z Wysp, do autora *Innego świata*, a on przytoczył ten list w *Dzienniku pisanym nocą*. Nadawcą zainteresował się redaktor paryskiej „Kultury” Jerzy Giedroyc i zaproponował Wilkowi współpracę.

Na Wyspy Sołowieckie autor *Black’n red* udał się po wojnie w Abchazji prosto z plaży w Suchumi. O tym kierunku również zadecydował przypadek. Dopiero zakup domu, wchodzenie w lokalną społeczność i działania wskazujące na początki osiedlania się na Północy szokowały znajomych i czytelników Wilka.

Wilczy notes to pierwsza książka będąca zbiorem *Zapisków sołowieckich*, która od 1995 roku ukazywała się we fragmentach na łamach „Kultury”. Świadomość niemożności uchwycenia Rosji w pełnym wymiarze zaprowadziła Wilka na Wyspy, bo uważał, że „na Sołówkach widać Rosję, jak w kropli wody – morze. Bo Wyspy Sołowieckie to esencja i antycypacja Rosji zarazem” (Bereś, 2002: 14).

Wilk współpracował z „Kulturą” pięć lat, do końca jej działalności, po czym rozpoczął pisanie dla „Rzeczpospolitej”. To właśnie na łamach tych dwóch gazet ukazują się od roku 1999 kolejne *Zapiski sołowieckie*.

Tematem wydanej w 2005 roku *Wołoki*, dedykowanej Giedroyciowi, jest wyprawa Kanałem Białomorskim z Morza Białego w kierunku jeziora Ładoga. Wilk rozpoczyna „Karelską tropę, która omija ludzkie skupiska, unika [...] głośnych kurortów [...], często zwodzi na bezludzie [...], gdzie się można spotkać z samym sobą [...] [jej – J.K.] cechą jest samotność”

³ Sformułowanie to znalazło się w *Zapiskach z martwego domu* F. Dostojewskiego, których fragment wykorzystał Herling-Grudziński jako motto do *Innego świata*.

(Wilk, 1998: 5–6). Kolejne podróże owocują nowymi zapiskami, a ostatnia część *Wołoki* stanowi zarazem początek *Dziennika północnego*:

Północ – to moja fabuła! Moja Północ rozciąga się od wielkich jezior Europy – Ładońskiego i Onieńskiego – obejmuje Karelię i obrzeża Morza Białego, Półwysep Kolski i obwód archangielski, dorzecze Dwiny Północnej i Miezienu, sięgając do Peczory i Kamienia (tak dawniej nazywali Ural), Nowej Ziemi, Wajgacza oraz Karskich Wrót (Wilk, 2012b: 46).

Wszystkie te miejsca, a zarazem przeczytane książki, ukształtowały Mariusza Wilka, „wydeptały go”. W książce *Lotem gęsi* pisarz zbiera swoje doświadczenia, streszczając przebieg dotychczasowej tropy i wskazując nową:

Z celi ojca Germana na Wyspach Sołowieckich [...] wyniosłem aforyzm starca jak wiatyk na drogę: „Można całe życie wędrować, nie wychodząc z celi” [...] Pamiętam jak wyszedłem z jachtu na Kanin Nos i po raz pierwszy ujrzałem tundrę w jej pierwotnym wyglądzie: ni śladu człowieka. [...] Potem nad Jeziorem Onieńskim znalazłem stary dom, który stał się dla mnie tropą. [...] U Saamów pojąłem, że nie ja wydeptuję tropę, tylko tropa wydeptuje mnie. [...] A niedawno urodziła mi się córeczka Martusza, teraz ona będzie moją tropą. Dokąd mnie zaprowadzi – nie wiem (Wilk, 2012a: 141).

Mariusz Wilk od początku pobytu w Rosji konsekwentnie zapisuje swoje doświadczenia, jest to dla niego „jeden ze sposobów utrwalenia własnej rzeczywistości” (Wilk, 2012b: 13). Swoje podróżnicze eseje wydaje w formie książek. Cztery ostatnie – *Dom nad Oniego*, *Tropami rena*, *Lotem gęsi* i mający premierę 15 lutego 2014 roku *Dom włóczęgi* – złożyły się na skończony już, według zamysłu autora, *Dziennik północny*.

Tytuł cyklu jednoznacznie wskazuje na gatunek utworów i sytuje je w kręgu literatury *non-fiction*. Teoretycy uznają dziennik za gatunek graniczny, bo jedną z jego cech jest umiejętne odtwarzanie rzeczywistości językiem charakterystycznym dla dzieł literackich. Również kompozycja i stylistyka wypowiedzi wywodzą się z literatury pięknej. Małgorzata Czermińska w książce *Autobiograficzny trójkąt, świadectwo, wyznanie i wyzwanie* podkreśla:

„Dokumentarność” dzienników, wspomnień, autobiografii i listów zbliża je do literatury faktu, a zawarty w nich pierwiastek osobisty – oddala, bo literatura faktu z założenia dąży do bezstronności, koncentruje się na przedmiocie, stara się unikać subiektywności. Jednak linia demarkacyjna pomiędzy literaturą faktu a literaturą dokumentu osobistego nie da się wytyczyć z niewzruszoną pewnością i to przyznają badacze – a także i twórcy – po obu stronach tej granicy (Czermińska, 2000: 15).

Zatem utwory Wilka sytuują się w nie do końca określonym obszarze pomiędzy obiektywizmem a subiektywizmem. Podkreśla to także sam autor, wplatając do swojego dziennika m.in. wizję bajkowego Zazierkała, któremu nadaje rysy zamieszkiwanego obecnie Zaonieża, zdradzając: „A to życie konfabuluje, a to fabułę wcielam w życie, jak mi rytm podpowiada” (Wilk, 2014: 90). Wilk pamięta jednak, że jako autor prozy *non-fiction* musi narzucić sobie dużo więcej zobowiązań. Píše wprost:

Dziennik – to rodzaj ukrycia się... Szkoła samodyscypliny i bezustannej uwagi, by nie wypaść z siebie [...]. Fikcja pozwala autorowi głosić bulwersujące poglądy, wkładając je w usta zmyślonych postaci. Natomiast dziennik – chodzi o gatunek literacki, nie o zapiski intymne nieprzeznaczone do druku – narzuca wstrzemięźliwość (Wilk, 2012b: 124).

Zatem jeśli Wilk zanurza się w głąb literackości, potwierdzeniem niefikcjonalności świata przedstawionego jego utworów jest identyfikacja autora ze światem przedstawianym. Diarysta daje świadectwo życia pośród ludzi Północy, opisuje sylwetki sąsiadów, zdaje relacje z faktycznych spotkań, rozmów, podróży.

W ostatniej części *Kwartetu północnego* autor wskazuje córkę Martuszę jako adresata swoich zapisków. Zwraca się do niej wprost, wyjawiając swój nadrzędny cel: „pisząc ten dom, siebie w nim chowam dla ciebie” (DW, s. 121). Autor słucha tego, „co starzyki gadają” (Wilk, 2012b: 124), „otwiera się na Rzeczywistość (pisaną z wielkiej litery)” (Wilk 2014: 160), „zatrzymuje czas w słowach” (Wilk, 2012b: 172). Stąd w *Domu włóczęgi* tak wiele portretów, które choć pojawiały się także wcześniej, zyskują teraz szczególne znaczenie. Wilk opisuje historię Baby Kławy, Jury Naumowa, Pieczugina, Lusi i jej papy i wyjawia córce, że czyni to, ponieważ „ludzie przeminają najszybciej i zanim [ona dorośnie – J.K.], nikogo już z nich nie będzie na tym świecie” (Wilk 2014: 91). Dziennik przybiera formę bardziej intymną, choć autor z uporem podkreśla:

[Gatunek ten – J.K.] daje wolną rękę, dzisiaj piszesz o tym, jutro o tamtym, pojutrze o siamtym, wczoraj byłeś na serio, dziś stroisz miny do czytelnika, a nazajutrz wywracasz na nice to, cożeś pozawczoraj gadał. Jedyne daty wyznaczają rytm dziennika – wpływ dni jest rdzeniem narracji – a cała reszta obraca się na osi czasu jak kęsy mięsa na rożnie (*ibidem*: 35–36).

W zacytowanej wyżej wypowiedzi autor zaakcentował jeden z ważniejszych wyznaczników gatunkowych dziennika, wymieniany w każdym słowniku terminów literackich, którym jest tworzenie notatek na bieżąco. Mariusz Wilk stara się systematycznie prowadzić zapiski, zdarza się jednak, że poszczególne fragmenty dzieli nawet tygodniowa przerwa, zaś niektórych tekstów nie poprzedza żadna data. Autor przyznaje: „Datę każdego wpisu dziennikowego stawiam po zakończeniu danej części, niezależnie od liczby dni zajętych jej pisaniem” (*ibidem*: 131–132). Dla Wilka ważniejsze jest bowiem ukazanie zmian przyrody niż uwiecznienie czasu historycznego. Diarysta uzasadnia:

Dziennik obnaża fikcję czasu linearnego. Bo na dobrą sprawę, kogo obchodzi, że dany zapis powstał 2 lutego, a inny 30 maja. Jakie to ma znaczenie? Czas historyczny, który wydaje się taki ważny, w istocie jest bez znaczenia. Co innego pory roku – powroty ptaków, cykle wegetacji. Dziennik pozwala uchwycić cykliczność czasu biologicznego. Dlatego go cenię (Wilk, 2012a: 144).

W *Dzienniku* rzadko pojawiają się adnotacje dotyczące miejsca dokonania notatek, zwykle autor dodaje je po zakończeniu opisywania podróży,

na przykład „Wrocław, maj 2007”, „Bar, lipiec 2006”, „Pietrozawodsk, 2007–2008”. Stałym elementem porządkującym zapisy diarysty są tytuły nadawane kolejnym partiom tekstu, często uzupełnione przez trafne motto.

Starannie wybierane hasła przewodnie, a także znaczne ustępy *Dziennika północnego* wskazują na *Dzienniki* Witolda Gombrowicza jako jedno ze źródeł inspiracji twórczej. Młodzieńcza lektura dzieł zainspirowała diarystę do wyboru tematu pracy magisterskiej dotyczącej walki z Formą, a przede wszystkim wskazały mentora gatunku, który Wilk postanowił uprawiać, rozpoczynając własną drogę twórczą. Z pewnością w *Dzienniku*, stworzonym przez jego mistrza podczas pobytu w Argentynie, znajduje Wilk jeden ze sposobów pisania o Polsce. Gombrowicz stwierdza na przykład: „Stąd patrzę na Polskę jak przez lunetę i mogę dojrzeć jedynie najogólniejszy zarys ich bytowania, a to zaprasza do bezwzględności” (Gombrowicz, 1989: 15). Autor *Tropami rena* również próbuje ustosunkować się do ojczyzny, oglądając ją, jak przyznaje w *Domu włóczęgi*, „od dwudziestu lat z rosyjskiego dystansu” (Wilk, 2014: 32).

Należy także przyjrzeć się przyjętej przez obu autorów postawie autobiograficznej i spróbować odpowiedzieć na pytanie, czy Wilk, pisząc swój dziennik, korzysta z chwytów autora *Ferdydurke*. Dziennik Gombrowicza jest grą (Czermińska, 2000: 24), podczas której atrybutem pisarza jest maska. Diarysta nie pokazuje się czytelnikowi takim, jaki jest, ale takim, jaki chciałby być. Być może właśnie ten element nadmiernej autokreacji autora *Pornografii* sprawił, że droga Wilka zacznie biec innym tropem. Istotą pisarstwa twórcy *Domu włóczęgi* staje się bowiem coraz mocniejsze powiązanie z realnym światem, ze światem natury, ze światem mieszkańców Zaonieża, wreszcie z córką jako osobą wyznaczającą ten konkretny czas i to konkretne miejsce, które opisać trzeba, by przetrwało jako źródło prawdy, wspomnień, odrodzeń (Śmieja, 2015).

Źródłem prawdy o sobie samym może być przeglądanie się w zwierciadle. Lustro symbolizuje samowiedzę, świadomość, samokontrolę (Kopaliński, 1990: 206). Wilk, obserwując obyczaje mieszkańców Zaonieża, tworzy wizję Zazierkała, jak sam wyjaśnia: „[...] to znaczy [świata – J.K.] po drugiej stronie lustra. Tutaj bowiem ludzie są sobą i nikt się nie przegląda w zwierciadle, aby non stop kontrolować, jak go widzą inni” (Wilk, 2012a: 196).

Lustro stanowi zatem odbierający swobodę atrybut Europejczyka, od którego wolny jest człowiek Północy. Zwierciadło zniewala, odbiera autentyczność, z drugiej jednak strony ma niezwykłą moc:

[...] w pierwotnych wierzeniach odbicie w wodzie jest duszą tego, co się odbija, i pewnie to atawizm mi podszeptał, że dusze pietrowskiej słobody i Pietrozawodska najlepiej pokazać w lustrze Oniego. A i teraz niektórzy uczeni – na przykład Japończyk Emoto czy też Niemiec Schauburger – twierdzą, że woda „pamięta”, więc może kiedyś zobaczymy w zwierciadle jeziora, jak naprawdę wyglądał dwór Piotra I w Bierzowej Roszczi (*ibidem*: 47).

Metafora lustra pozwala Mariuszowi Wilkowi ukazać odwiedzane przez niego miejsca. Tekst staje się „zwierciadłem rzeczywistości”, które zatrzymuje obrazy i „pamięta”. Diarysta notuje: „Im więcej odbić, tym pełniejszy obraz świata” (*ibidem*: 28). Dziennik będący świadectwem przeżyć autora i jego doświadczeń jest lustrem dla Martuszy. Stanie się on po latach „magicznym symbolem nieświadomych wspomnień, narzędziem samooglądu, samopoznania, refleksji nad sobą” (Kopaliński, 1990: 207). Autor pisze w zadedykowanej córce książce: „Pisałem też, że pragnę, najdroższa, byś w moich słowach mogła siebie zobaczyć tak, jak dzisiaj przeglądasz się w lusterku wody pod topolą” (Wilk, 2014: 91).

W „zwierciadle tekstu” Martusza zobaczy po latach nie tylko minioną już rzeczywistość, ale także obraz swojego ojca. Trudno przewidzieć, jaki portret taty wyczyta z kart *Kwartetu północnego*, być może zobaczy w nim między innymi członka „kompanii ludzkich dzikich gęsi” (Wilk, 2012a: 13).

Mariusz Wilk to „filolog czytały i pisaty” (Wilk, 1998: 3) jak sam określa siebie w wywiadzie dla „Scyny”. Autor ten otacza się książkami, jawi się jako diarysta, który włóczy się pośród książek. Biblioteka Mariusza Wilka jest bardzo różnorodna. Pisarz czyta książki beletrystyczne, reportaże, poezję, teksty o tematyce antropologicznej czy religioznawczej. Nie sposób wymienić wszystkich gatunków, po które sięga. Sam podkreśla: „Ślad mojej tropy to istny meander, bo następny zakręt otwiera nowe horyzonty, przygodne spotkanie – nowy krąg znajomych, przypadkowa książka – tuzin nowych lektur” (Wilk, 2012a: 45).

W *Dzienniku północnym* bardzo powszechne są odwołania do cudzych dzienników, pamiętników, autobiografii oraz tekstów nieautobiograficznych. Wielokrotnie stają się one dla Wilka inspiracją do wyruszenia śladami bohatera, jak w przypadku książek Kennetha White’a twórcy pojęć: geopoetyka, nadnihilizm (Skalska, 2014) i intelektualny nomadyzm. W książce *Lotem gęsi*, w rozdziale *Mielone z karibu*, daje świadectwo podróży szlakiem wyznaczonym przez książkę. Diarysta porównuje własne przeżycia z emocjami utrwalonymi przez White’a, konfrontuje spostrzeżenia, zamieszcza nawet mapę z naniesionymi dwoma szlakami to zbiegającymi się, to rozchodzącymi, aby dojść do wniosku, że niemożliwe było powtórzenie włóczędzy sprzed dwudziestu lat. Mimo tych różnic Wilk, podsumowując wyprawę, stwierdza: „[...] podróżowanie jego śladami to podwójna frajda: pokonując określoną przestrzeń geograficzną, odbywamy zarazem »medytację geomentalną«. Słowami Kena – odkrywamy przestrzenny sens własnego bycia” (Wilk, 2012a: 113).

Odkąd na świat przyszła Martusza, Wilk podróżuje coraz rzadziej, bierze więc sobie do serca słowa Nicolasa Gomeza Davili: „Świat wart tego, aby po nim podróżować, istnieje jeszcze tylko w starych książkach podróżniczych” (*ibidem*: 69). Diarysta sięga do utworów drogi, uważnie je czyta, oczami wyobraźni widzi odległe krajobrazy, czuje zapachy, przeżywa

emocje podróżników. Chwile z książką w ręku sprawiają, że świat staje się wielowymiarowy, zyskuje nowe znaczenia. Nakładanie się owych przestrzeni tak ukazuje Wilk: „Siedząc w swoim fotelu nad Oniego, mogę obserwować w bocznych oknach przemijanie pór roku i wałęsać się do woli po Labradorze lub po Buriacji nieśpiesznie, wydeptując w słowach stare ścieżki i nowe lektury” (*ibidem*: 140).

Inspirującą podróż po różnych zakątkach świata, a jednocześnie w głąb ludzkiej duszy, można przebyć dzięki książkom Nicolasa Bouviera. Swoje spotkanie, a właściwie wspólną mentalną włóczęgę ze szwajcarskim pisarzem, Wilk opisuje w kończącym *Kwartet północny* rozdziale *Dom Bouviera*. Tym razem diarysta nie kupuje biletu do Jugosławii, Grecji czy Sztambułu, nie musi znosić niewygody w podróży, a jednak słyszy „echo starożytnego Trapezuntu” (Wilk, 2014: 191), czuje „woń wykwintnej stęchliny w »Moda Palas«” (*ibidem*), smakuje tabrizki chleb, owczy ser, cebulę, dotyka stopami gorącego piasku beludżyńskiej pustyni. Słowem, wraz z Bouvierem oswaja świat.

Niekiedy literacka podróż przypomina błądzenie w labiryncie. Labirynt jednak nie symbolizuje tu chaosu, zabłąkania, bezładu, lecz tajemnicę, zaciekawienie, otwieranie się nowych możliwości, poszerzanie horyzontów. W sierpniu 2009 roku Wilk przeczytał pierwszą książkę Sebald’a pt. *Pierścienie Saturna*. Utwory tego niemieckiego prozaika wywarły na nim ogromne wrażenie. Napisał w *Domu Włóczęgi*:

włóczę się duktami Sebaldowskiego pisma, przelażąc z książki do książki, jakbym zbaczał z jednej ścieżki labiryntu w drugą, potem trzecią i czwartą, i zatoczywszy krąg, wracam w to samo miejsce, gdzie już wcześniej byłem, żeby raptem pojąć, że jestem zupełnie gdzie indziej (*ibidem*: 21).

Autor, utrwalając myśli i idee Sebald’a na kartach *Kwartetu*, zaprosił go do swego „domu ze słów” pełnego zakamarków, w którym każde z trzydziestu czterech okien otwiera nowy świat. Zatem, czy przestrzeń kreowana przez Mariusza Wilka nie jest także labiryntem trafnie scharakteryzowanym przez Czesława Miłosza (*notabene* najbardziej cenionego przez Wilka poety) w *Nieobjętej ziemi*?

Labirynt. Budowany co dzień słowami, dźwiękami muzyki, liniami i barwami malarstwa, bryłami rzeźby i architektury. Trwający wieki, tak ciekawy do zwiedzania, że kto się w nim zanurzy, nie potrzebuje już świata, warowny, bo założony przeciwko światu. I największy chyba dziw: że kiedy nim się delektować samym w sobie, rozchwiewa się niby pałace utkane z mgły. Gdyż podtrzymuje go tylko dążenie do wyjścia poza, dokądś, na drugą stronę (Miłosz, 2001: 37).

Do podążania płataniną ścieżek, odkrywania nowych lektur – nowych światów, autor zaprasza czytelnika cierpliwego, żadnego wiedzy, nieśpiesznego. Takim doskonałym odbiorcą czyni Martuszę. Wilk ma nadzieję, że córka na swojej życiowej tropie odczyta pisane właśnie dla niej *Zapiski od zjawy*, a odkrywając wprost wskazane konteksty lub czytając między wierszami, dotrze do *Zapisków dla zjawy* Jerzego Stempowskiego.

Wilk, zmieniając przyimek, tworzy sytuację odwrotną do tej, z którą przyszło się zmierzyć znakomitemu polskiemu eseiście, ciągle jednak tekst dziennika pozostaje próbą połączenia świata ziemskiego i transcendentnego. Autor *Tropami rena* liczy na dialog z córką i na to, że „może Martusza spojrzy kiedyś na świat [...] oczami [Miłosza, White’a, Bouviera, Stempowskiego – J.K.]” (Wilk, 2012a: 18) i wielu innych, którzy choć na chwilę zamieszkali w domu nad Oniego. W ten sposób inspiracje literackie, filozoficzne, podróżnicze autora-ojca oraz jego droga twórcza stały się przesłaniem do odczytania przez kolejne pokolenie.

Każda tropa rozpoczyna się i kończy w domu. W *Słowniku etymologicznym języka polskiego* Aleksandra Brücknera znajdujemy następującą informację: „Dom jest prasłowo; tak samo jak u wszystkich Słowian; domowina jednym »ojczyzna«, drugim »trumna«” (Brückner, 1989: 93). Dom nad Oniego symbolizuje rozpoczęcie nowego życia na północy Rosji, stabilizację, szczęście, a także narodziny. Pojawienie się córki uświadomiło autorowi potrzebę zatroszczenia się o przyszłość potomka, stąd deklaracje: „Remontując dom nad Oniego, mam wrażenie, że wznoszę twierdzę dla Martuszki, w której będziemy mogli przeczekać idiotyzm świata” (Wilk, 2012c: 18A). Refleksja o przemijalności świata materialnego sprawiła natomiast, że prawdziwym domem uczynił swój dziennik w myśl spostrzeżenia Ceesa Nootebooma: „Domem pisarza jest jego książka” (Wilk, 2014: 123).

W *Kwartecie północnym* dom to miejsce spotkań, autor nazywa go „miejscem pogranicznym” (Wilk, 2012a: 157), do którego „ludzie wnoszą swoje światy i nie trzeba się ruszać, aby nimi wędrować” (*ibidem*: 157). W utworach Mariusza Wilka – a więc włóczęgi, podróżnika, nieśpiesznego wędrowca – to właśnie dom jest paradoksalnie symbolem elementarnym:

Dom włóczęgi zasługuje na szczególną uwagę, albowiem w odróżnieniu od ludzi osiadłych [...] włóczęga wybiera krainę dla mieszkania według własnego widzimisię, nie kierując się patriotyzmem, nakazem wiary, interesem tudzież lojalnością obywatelską, lecz tym, co mu *genius loci* podpowiada. Bo każdy istny włóczęga potrafi rozmawiać z duchami miejsca. Rzeklibym nawet, że na tym polega istota włóczęgi (Wilk, 2014: 124).

Dla Mariusza Wilka dom jest tropą, a nawet całym światem. Zrozumienie pisarza i jego twórczości jest możliwe dzięki poznaniu jego domu – być może tę myśl autor chciał przekazać czytelnikowi, nadając znaczące tytuły pierwszej i ostatniej części *Dziennika północnego*. Kompozycyjna klamra sygnalizuje być może nieoczywisty klucz do interpretacji dzieł włóczęgi.

„Zatrzymać w słowach upływający czas” (*ibidem*: 172) – tak swoją pisarską misję definiuje Mariusz Wilk i konsekwentnie ją wypełnia. Środkiem do osiągnięcia celu jest tworzenie literatury *non-fiction*, ściślej autobiograficznej, która, przy jednoczesnym założeniu autentyczności, pozwala autorowi na subiektywne sądy. Forma dziennika, w pewnym sensie wymuszająca systematyczność zapisków, umożliwia ukazanie przemijania, przemian, ale i cykliczności świata. *Kwartet północny* obejmuje sporządzone przez blisko dekadę notatki utrwalające zarówno tradycyjne obrzędy,

jak i sytuacje wykraczające poza sferę tradycji, wiążące się ze zdarzeniami, z którymi przyszło się mierzyć bohaterom. Autor swobodnie wybiera tematy, czytelnik patrzy na świat jego oczyma, poznaje to, co przykuło uwagę diarysty. Mariusz Wilk szczególnie ceni sobie spotkania z ludźmi, pisze:

[...] ludzie, których spotykam na swojej tropie, nie są jedynie postaciami z moich opowieści, ale również współautorami tropy. Niczym ziarna różańca, nanizane na nitkę Drogi, którą odmawiając – jestem (Wilk, 2012a: 174).

To często ich opowieści wypełniają narrację. Diarysta daje świadectwo ich przeszłości i terażniejszości, które, utrwalone na kartach książki, mają szansę nie przeminąć bezpowrotnie. Istnieniu bohaterów utworu zostaje nadany dodatkowy sens. To właśnie dzięki poznaniu historii jednostek czytelnik może zobaczyć portret zbiorowy północnej społeczności. Autor utrwala także pamięć o sobie samym, którą – po przeczytaniu dziennika – ma obudzić w sobie córka Martusza. *Dziennik północny* Mariusza Wilka wielokrotnie został nazwany „domem ze słów”. Wydaje się, że w obliczu rozważań o utrwalaaniu czasu, trudno o bardziej trafną metaforę.

Mariusz Wilk`s tropa – from Solidarity to by Oniego house

Summary

The subject of this article is an analysis of the extraordinary path of life of the Polish writer Mariusz Wilk, visualizing in the pages of his journals. The author as a young man was Lech Walesa's press spokesman, and then life choices led him to the Far North, where he lived in harsh conditions far from another people settlements. Subject of the analysis are the latest books in the quartet, entitled 'North journal'. Reading the autobiographical plots included in the North Quartet has given a broader perspective on the facts, opinions, events and socio-cultural processes of the last two decades. Moreover genre peculiarity of the journal, admittedly considered to be non-fiction, has been the reason for reflection on the temptation of author's autcreation. The article also analyzes the tensions arising from the penetration of biographies of authors read and authors analyzed by Wilk as well as his actual (real) and created biography.

Keywords: Mariusz Wilk – diary – travel – North – house.

Słowa kluczowe: Mariusz Wilk, dziennik, podróż, Północ, dom.

Bibliografia

- Bereś S. (2002), *Wilcza tropa*, [w:] idem, *Historia literatury polskiej w rozmowach: XX–XXI wiek*, t. 1, Warszawa, s. 325–343.
- Brückner A. (1989), *Słownik etymologiczny języka polskiego*, hasło: *Dom*, Warszawa.
- Czermińska M. (2000), *Autobiograficzny trójką. (Świadectwo, wyznanie i wyzwanie)*, Kraków.

- Gombrowicz W. (1989), *Dzienniki 1957–1961*, Kraków.
- Komendant T. (1999), *Sołowki – Wisła*, „Twórczość”, nr 3.
- Kopaliński W. (1990), *Słownik symboli*, Warszawa.
- Miłosz Cz. (2011), *Nieobjęta ziemia*, Gdańsk.
- Nowacki D. (2006), *Północ to ja!*, „Gazeta Wyborcza”, nr 125.
- Sławiński J. (1988), *Słownik terminów literackich*, hasło: *Dziennik*, Wrocław.
- Śmieja W. (2015), *Umarł dziennik, niech żyje dziennik... Uwagi o przemianach formy dziennika Mariusza Wilka*, [w:] M. Ładoń, G. Olszański (red.), *Zamieranie gatunku*, Katowice.
- Wilk M. (1998), *Na Soławkach można zobaczyć siebie*, rozmawiała: Alina Kietrys, „Scyna”, nr 16.
- Wilk M. (2012a), *Lotem gęsi*, Warszawa.
- Wilk M. (2012b), *Dom nad Oniego*, Warszawa.
- Wilk M. (2012c), *Buduję swojej córce dom ze słów*, rozmawiała Urszula Nowak, „Polska Gazeta Krakowska”, nr 78.
- Wilk M. (2014), *Dom włóczęgi*, Warszawa.
- Wilk M. *Autograf. Wilk*, rozmawiała: E. Sawicka.

Netografia

- <http://culture.pl/pl/wideo/autograf-mariusz-wilk-o-raju-dla-martuszy-wideo> (stan z dnia 10 maja 2015).
- http://latarnia-morska.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=593%3Aqpoeta-kosmografq-kennetha-whitea&catid=40%3Aport-literacki&Itemid=64&lang=pl (stan z dnia 14 kwietnia 2014).
- Kazański A. *Mariusz Wilk*, http://www.encyklopedia-solidarnosci.pl/wiki/index.php?title=Mariusz_Wilk (stan z dnia 24 marca 2014).
- Mariusz Wilk znowu aresztowany*, „Solidarność. Gdańsk” 1986, nr 7, s. 1. <http://www.encyklopedia-solidarnosci.pl/wiki/index.php?title=022886007001> (stan z dnia 30 czerwca 2014).
- Order dla zasłużonych*, <http://www.prezydent.pl/archiwum/archiwum-aktualnosci/rok-2006/art,150,978,order-dla-zasluzonych.html> (stan z dnia 5 stycznia 2014).
- Skalska W. (2014), *Recenzja „Poety kosmografa”*, <http://www.latarnia-morska.eu/> (stan na dzień 15 kwietnia 2014).

Noty o autorach

Anita Całek – doktor, adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Absolwentka filologii polskiej (Wydział Filologiczny UJ) oraz psychologii (Wydział Filozoficzny UJ). W 2007 roku na Wydziale Polonistyki UJ obroniła doktorat na temat zastosowania metody biograficznej w analizie porównawczej biografii A. Mickiewicza i J. Słowackiego. W latach 2003–2008 przebywała w Strasburgu, pracując w Sekcji Polskiej Collège Esplanade i na Université Marc Bloch. Autorka książek: *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki: psychobiografia naukowa* (Kraków 2012), *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji* (Kraków 2013). W swoich artykułach porusza różne zagadnienia biograficzne (narracja i narrator, czasoprzestrzeń, metodologia badań biograficznych), także z zakresu psychologii twórczości, pisze również o literaturze współczesnej, zwłaszcza utopii i dystopii oraz fantastyce w ujęciu komparatystycznym.

Magdalena Dąbrowska – doktor habilitowana, profesor Uniwersytetu Warszawskiego. Instytut Rusycystyki UW – Zakład Historii Literatury Rosyjskiej, Pracownia Mediów w Dawnej i Współczesnej Rosji. Historyk literatury rosyjskiej, komparatysta. Badacz literatury i prasy europejskiej doby Oświecenia oraz rosyjsko-zachodnioeuropejskich (w tym rosyjsko-polskich) związków literackich, kulturalnych i naukowych. Autorka kilkudziesięciu prac naukowych dotyczących w większości zapomnianych pisarzy i zjawisk literackich.

Dagmara Dobosz – magister, asystent w Katedrze Pedagogiki Społecznej na Wydziale Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół problematyki płci

społeczno-kulturowej oraz seksualności człowieka. Autorka licznych prac z tego zakresu, m.in. monografii *Współczesna kobieta – szkice do portretu na tle przemian społeczno-kulturowych* (2014, współredaktor).

Marcin Gierczyk – doktor nauk społecznych w dyscyplinie pedagogika, asystent w Katedrze Pedagogiki Społecznej Wydziału Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz Visiting Teaching Fellow w The Jubilee Centre for Character and Virtues, University of Birmingham. Jego zainteresowania naukowe dotyczą pedagogiki zdolności, edukacji aksjologicznej oraz pedagogiki społecznej, a także sytuacji polityki oświatowej na świecie z uwzględnieniem podejścia do pracy dydaktyczno-wychowawczej z uczniem zdolnym

Dorota Gonigroszek – doktor nauk humanistycznych w zakresie językoznawstwa, adiunkt w Katedrze Filologii Angielskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Jej zainteresowania badawcze obejmują językoznawstwo kognitywne, językoznawstwo korpusowe, proces akwizycji pierwszego języka dziecka, nowoczesne technologie w nauczaniu języków obcych, praktykę i teorię przekładu, dydaktykę nauczania języków specjalistycznych. Autorka ponad 30 artykułów naukowych i rozdziałów w pracach zbiorowych.

Monika Grącka – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, starszy wykładowca w Katedrze Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej Wydziału Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania naukowe: literatura i filozofia społeczna rosyjskiego narodnictwa, biografia twórcza Nikołaja Złatowratskiego (1845–1911).

Olga Hucko – kulturoznawca, autonarratystka, trener osobisty, badaczka narracji i jej terapeutycznych zastosowań. Dyrektor organizacyjny Solanin Film Festiwal, założycielka Come On Institute – Poradni Autonarracyjnej. Wiedzę, zrozumienie, serce i język postrzega jako klucze biograficzne. Autorka kilku artykułów poświęconych naukowym zagadnieniom narracji i studiów nad nią, obecnie pracuje nad książką na temat przyczyn i skutków opowieści rozumianych nie tylko jako filmowe czy literackie przygody bohatera.

Andrzej Fabianowski – doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Warszawskiego. Kierownik Zakładu Literatury Romantyzmu, Instytut Literatury Polskiej. Zainteresowania naukowe: historia literatury i kultury epoki romantyzmu, dyskurs literatury romantycznej i współczesnej, judaizm i kwestia żydowska w romantyzmie polskim, biografie romantyczne jako teksty kultury.

Justyna Koszarska-Szulc – magister, doktorantka w Instytucie Badań Literackich PAN oraz kuratorka Galerii „Powojnie” Muzeum Historii Żydów Polskich, gdzie obecnie pracuje. Interesuje się historią i kulturą Żydów polskich, szczególnie literackimi strategiami budowania narracji tożsamościowych w twórczości powstałej po 1945 roku.

Magda Karkowska – doktor habilitowany nauk społecznych, nauczyciel dyplomowany, tłumacz, badaczka edukacji i kultury, adiunkt w Katedrze Teorii Wychowania Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania naukowe: społeczne problemy edukacji, tożsamość młodzieży, kultura współczesna i jej przemiany, problematyka gender w edukacji i wychowaniu, jakościowe metody badań społecznych, biografistyka naukowa. Autorka pięciu książek i kilkudziesięciu artykułów poświęconych wspomnianej problematyce.

Anna Natalia Kmieć – magister w zakresie socjologii i etnologii na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, obecnie doktorantka Wydziału Nauk Historycznych UMK. Zainteresowania badawcze: antropologia miasta ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień dotyczących przestrzeni, sfery wizualnej oraz procesów tworzenia się tożsamości mieszkańców miast i osiedli robotniczych.

Justyna Kajstura – magister, studentka II roku studiów doktoranckich na kierunku filologia polska (specjalność literaturoznawstwo) na Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie, logopeda w Zespole Placówek Szkolno-Wychowawczo-Rewalidacyjnych w Cieszynie. Autorka pracy magisterskiej pod tytułem *Miejsca pamięci w reportażach Małgorzaty Szejnert*. W kręgu jej zainteresowań naukowych znajduje się literatura dla dzieci i młodzieży oraz literatura *non-fiction*, szczególnie polski reportaż.

Przemysław Kaniecki – adiunkt na Wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego, kustosz w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. Autor prac z zakresu współczesnej literatury polskiej i historii filmu polskiego, m.in. monografii *Lawa* (2008), *Wniebowstąpienia Konwickiego* i *Samospalenia Konwickiego* (2013, 2014). W 2011 oblikował wywiad rzekę z Tadeuszem Konwickim *W pośpiechu*, w 2016 tom *Przynoszę rzecz, przynoszę historię* (wspólnie z Judytą Pawlak).

Paweł W. Maciąg – doktor nauk humanistycznych, historyk sztuki, prezbiter, pracownik Zakładu Teorii i Historii Sztuki w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Studiował na Uniwersytecie Gregoriańskim w Rzymie, Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w Lublinie, Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz Uniwersytecie dla Cudzoziemców w Perugii. Członek Związku Literatów Polskich, Koła Literatów Polskich im. Zbigniewa Herberta

oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Autor licznych publikacji z zakresu historii sztuki, literatury i etyki. Obecnie pracuje nad drugą rozprawą doktorską z teologii dogmatycznej.

Grażyna MendECKA – doktor habilitowany, psycholog, profesor Górnośląskiej Wyższej Szkoły Handlowej im. Wojciecha Korfantego, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego, na którym uzyskała kolejne stopnie naukowe. Głównym przedmiotem jej zainteresowań naukowych jest psychologia twórczości, kreatywność, wpływ środowiska rodzinnego na rozwój zdolności twórczych, społeczne funkcjonowanie twórców, transgresje w biografiiach wybitnych kobiet, w tym zakresie prowadzi badania. Jest autorką około 120 opracowań publikowanych w czasopismach krajowych i zagranicznych oraz w opracowaniach monograficznych. Brała aktywny udział w około 90 konferencjach ogólnopolskich i międzynarodowych. Jest autorką, współautorką i redaktorką siedmiu książek.

Zofia Okraj – doktor, adiunkt w Instytucie Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Zainteresowania naukowe i badawcze koncentruje wokół psychodydaktyki twórczości ze szczególnym uwzględnieniem transgresji w dydaktyce akademickiej.

Joanna Pluta – magister, asystent w Zakładzie Psychologii Ogólnej Instytutu Psychologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zainteresowania naukowe: psychologia ogólna, psychologia mediów, kultura amerykańska.

Anna Smywińska-Pohl – doktorantka na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, zajmuje się historią kobiet na uniwersytecie, a także dziełami osieroconymi, głównie w kontekście dziedzictwa Żydów tworzących w okresie dwudziestolecia międzywojennego.

Katarzyna Szmigiero – doktor habilitowany, jest absolwentką Uniwersytetu Łódzkiego. Od 2004 roku pracuje w Katedrze Filologii Angielskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, Filia w Piotrkowie Trybunalskim, którą kieruje od 2014 roku. Zajmuje się humanistyką medyczną oraz problematyką gender. Jest autorką monografii *To Be That Self Which One Truly: Search for Identity in Woman's Madness Narratives* (2013).

Anna Szwarz-Zajac – doktor nauk humanistycznych, tłumaczka z języka włoskiego, redaktorka czasopisma naukowego „Freeebrei” w Turynie. Absolwentka Università di Genova, studiowała także na Università di Milano. Kuratorka wystawy „La Grande Retata. Settembre 1942”. Współpracuje z Instytutem Salvemini w Turynie. W kręgu jej zainteresowań naukowych

znajdują się zagadnienia genologiczne, a w szczególności literatura lagro-wa, wraz z jej włoskimi i polskimi kontekstami autobiograficznymi. Publikowała w czasopismach polskich: „Literaturoznawstwo”, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały”, „Dociekania”, „Miasteczko Poznań”, a także w tomie wierszy „Pokłosie” oraz włoskich: „QOL”, „Istituto Lingue per la storia della Resistenza e dell’eta contemporanea”, „Storia e Memoria”.

Paulina Urbańska – doktorantka w Zakładzie Literatury XX i XXI wieku Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania naukowe: poezja i proza dwudziestolecia międzywojennego oraz literatura niemieckojęzyczna XX wieku. Autorka licznych publikacji poświęconych twórczości Tadeusza Różewicza, Władysława Sebyły oraz Franza Kafki.

Tomasz Wójcik – doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, zastępca dyrektora Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, redaktor naczelny kwartalnika „Przegląd Humanistyczny”, zainteresowania naukowe: literatura polska (szczególnie poezja) XX wieku oraz komparatystyka literacka (zwłaszcza literatura francuska i niemieckojęzyczna).

Magdalena Zaród – magister, filolog. Zainteresowania naukowe: historia literatury Młodej Polski, prasa polska przełomu wieków, zwłaszcza „Tygodnik Ilustrowany”, historia Polski w latach 1864–1918, życie i twórczość Stanisława Przybyszewskiego, pojęcia związane z przełomem XIX i XX wieku, takie jak: modernizm, nowoczesność, mizoginizm, kobiecość, męskość, choroba, lęk, tożsamość.