O szczęściu

Konteksty radosne

UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

O szczęściu
Konteksty radosne

O szczęściu

Konteksty radosne

pod redakcją
Anny Szawerny-Dyrszki i Ireneusza Gielaty

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2020

Recenzent
Jolanta Sztachelska

Szkice zebrane w książce nawiązują do dyskusji, jakie pod hasłem „O szczęściu. Konteksty radosne" toczyły się 22 i 23 października 2018 roku w szczęśliwych wnętrzach Działu Teatralno-Filmowego Muzeum Historii Katowic. Inicjatorem spotkania była Komisja Historycznoliteracka Oddziału Polskiej Akademii Nauk w Katowicach, która zaprosiła do współpracy Instytut Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego, Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego oraz Muzeum Historii Katowic.

Spis treści

Anna Szawerna-Dyrszka, Ireneusz Gielata
Czy jeszcze w ogóle o szczęściu myślimy? / 7

Elżbieta Dutka
Wibramy szczęścia. Konteksty radosne we współczesnym piśmiennictwie i literaturze o tematyce górskiej / 19

Ireneusz Gielata
Miary szczęścia – rzecz o słonecznych zegarach / 51

Paulina Czernek-Pasierbek
Silna potrzeba szczęścia w obliczu niepewności jutra. O poezji Jana Lechonia / 67

Marek Bernacki
Czesława Miłosza szczęście w nieszczęściach. O późnej twórczości noblisty / 83

Beata Mytych-Forajter
Beaty Obertyńskiej sposoby na szczęście / 97

Karolina Kolasa-Rusek
Melancholia jako sposób na szczęście w twórczości Marka Bieńczyka / 113

Iwona Gralewicz-Wolny
Wiersze kuchenne Alicji Ungeheuer – lektura szczęśliwa / 125

Krzysztof Babicki
Rzecz o szczęściu. Literatura – przedmioty – szczęście / 143

Elżbieta Grodzka-Łopuszyńska
Radosna mowa głosu – o szczęściu w liryce wokalnej / 161

Mateusz Żyła
„Hewi Metal Pany!". Poszukiwanie szczęścia i śmiech w polskiej muzyce heavymetalowej / 171

Indeks nazw osobowych / 191

Anna Szawerna-Dyrszka, Ireneusz Gielata
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Czy jeszcze w ogóle o szczęściu myślimy?

W chwili śmierci Don Fabrizio, tytułowy bohater *Geparda* Giuseppe Tomasiego di Lampedusy, zlicza dni, które przeżył:

> […] ile lat żył naprawdę, ale mózg nie radził już sobie z najprostszymi rachunkami; trzy miesiące, dwadzieścia dni, suma sześciu miesięcy, sześć przez osiem, osiemdziesiąt cztery… czterdzieści osiem, 3 840 000… Oprzytomniał. „Mam siedemdziesiąt trzy lata, z czego, z grubsza licząc, przeżyłem naprawdę może dwa… trzy najwyżej. A ile wypełniła udręka i nuda? Nie warto się trudzić, by je zliczyć – całą resztę, siedemdziesiąt lat"[1].

To gorzki rachunek. Zaledwie trzy lata (albo mniej) Don Fabrizio żył pełnią życia, przez całą resztę doznając jedynie „udręki i nudy". Zdawać się może, że scena z *Geparda*, dla której łatwo znaleźć w dziejach literatury rozliczne analogie, dowodzi prawdziwości słów Wiktora Hugo, że ostatecznie to nic innego jak tylko „smutek jest naszym tłem. I na nim rozgrywa się życie"[2]. W obliczu śmierci potężny niegdyś arystokrata rozpoznał zatem prawdę o istocie losu każdego z nas, ujętą najzwięźlej przez Giacoma Leopardiego w *Dziejach rodu ludzkiego*:

> Wszędzie bowiem tam, gdzie nieśmiertelnym ujawnia ich szczęśliwość, ludziom odsłoni w całości i nieustannie stawiać

[1] Zob. G.T. di Lampedusa: *Gepard*. Przekł., przypisy i posłowie S. Kasprzysiak. Warszawa [b.r.w.], s. 250.

[2] Cyt. za: M. Bieńczyk: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2000, s. 41.

> im będzie przed oczyma ich niedolę, uprzytomniając im prócz tego, że nie jest ona jedynie owocem nieprzychylnego trafu, ale że jest czymś, czego żadnym wysiłkiem i żadnym sposobem nie można uniknąć, ani też nigdy – póki trwa życie – przerwać[3].

Zarazem jednak powieść Lampedusy zaprzecza tej oczywistości. Przecież siedemdziesiąt lat nie stanowi o całości życia, które nie mogło uchylić się od tego, co, wedle Leopardiego, jak i zresztą wielu innych, zupełnie określa ludzki los. Don Fabrizio przeżył jeszcze dwa, a może trzy lata, doświadczając czegoś, co wykracza poza nudę i udrękę, czegoś, co nie zawiera w sobie jedynie smutku i cierpienia. Czas ten powraca tuż przed śmiercią:

> Dokonywał ostatecznego bilansu swego życia, z olbrzymiej sterty popiołów pozostałych po bierności chciał wyłuskać złote ziarenka szczęśliwych chwil, takich jak choćby te dwa tygodnie poprzedzające małżeństwo i jego pierwsze sześć tygodni; jak pół godziny po narodzinach Paola, kiedy poczuł dumę, że powiększył o jedną gałązkę drzewo rodu Salinów […]; jak parę rozmów z Giovannim przed jego ucieczką z domu, czy raczej parę swoich monologów, podczas których mu się zdawało, że odkrywa w chłopcu duszę podobną do swojej; i wreszcie jak wiele godzin w obserwatorium, kiedy pogrążał się w abstrakcji obliczeń i w pogoni za niedoścignionym; ale czy te godziny można było naprawdę zaliczyć do aktywów życia? Czy raczej nie było to przedwczesne doznawanie ciszy śmierci? Mniejsza o to, ważne, że te godziny przeżył[4].

Nie wiadomo, jak wiele było takich chwil. I czy rzeczywiście wszystkie przepełniała radość. Niektóre z nich, jak prace poświęcone obserwacji nieba, skrywały wszak „nieradosną wiedzę". Ale

[3] G. Leopardi: *Dzieje rodu ludzkiego*. W: Idem: *Dziełka moralne*. Przekł. i posłowie S. Kasprzysiak. Kraków 1979, s. 14–15. Do tego fragmentu *Dziejów rodu ludzkiego*, jak i do przytoczonych niżej słów Amiela Ireneusz Gielata odwołuje się szerzej w szkicu *Miary szczęścia – rzecz o słonecznych zegarach*.

[4] G.T. di Lampedusa: *Gepard…*, s. 248–249.

na pewno się zdarzały. Nieważne, że trwały tak niedługo, ukazując ostatecznie swoją kruchość i znikomość. Don Fabrizio zaznał chwil szczęścia i to właśnie one, gdy umiera, błyszczą się złociście pośród popiołów tego, co minione.

Pora wytłumaczyć się z tego, dlaczego tak wiele miejsca poświęcamy tutaj scenie z powieści Lampedusy. Odwołujemy się do niej, ponieważ pozwala ona sformułować pewną tezę, którą zdają się poświadczać zebrane w niniejszej książce artykuły. Literatura, lustro życia, powtarza gest Don Fabrizia, a to oznacza, że potrafi „wyłuskiwać" z życiowego smutku „złociste chwile szczęścia". Mówiąc inaczej, pozwala światłu przebić się przez czerń litery, nie godząc się ze spostrzeżeniem Henri-Frédérica Amiela, że „smutek chętniej sięga po pióro niż radość"[5]. Zgoda. Nader często owe „złote ziarnka" gubią się całkowicie w piśmie smutku, zatracając moc rozjaśniania/rozświetlania oczu czytelnika. W końcu łatwiej dostrzec w tekście „kroplę żalu", „tak małą, że nie dojrzy jej ludzkie oko, a tak gorzką, że mogłaby cały świat zatruć", która – jak wszyscy pamiętamy – bez reszty pogrąża w smutku Stanisława Wokulskiego[6]. Ale równie często znajdujemy w literaturze szereg tropów szczęścia; choć niejednokrotnie są one, niczym Prusowska „kropla żalu", tak małe, że nie może ich dojrzeć oko nawet najbardziej skrupulatnego czytelnika.

Powtórzmy raz jeszcze: literatura powtarza gest Don Fabrizia, a przez to wymyka się dyktatowi pisma smutku, które nieraz zamienia lekturę w dojmujące doznanie bólu. Nie zawsze przeważa czerń liter, przytakując tym wszystkim, którzy głoszą za Leopardim, że „żadna już rzecz nie wydaje się prawdziwsza niż pozorność wszelkiego dobra ziemskiego, i żadna trwalsza niż daremność wszystkiego poza ich własną udręką"[7]. Przez wiele dzieł prześwieca jasność, która zaciera ostre kontury liter znaczonych atramentem smutku, nie pozwalając na to, aby bezwzględnie wiązać ludzki los z samą udręką. Sztuka słowa, także ta podszyta sztuką dźwięków, nie jest

[5] Zob. H.-F. Amiel: *Dziennik intymny*. Wybór i przekł. J. Guze. Przedmowa M. Janion. Warszawa 1997, s. 124.

[6] Cytowana fraza pochodzi z rozdziału *Lalki* zatytułowanego *Szare dni i krwawe godziny*.

[7] Zob. G. Leopardi: *Dzieje rodu ludzkiego*…, s. 15. Cytat częściowo zmieniony.

zatem mową, która opiera się na jednej minorowej tonacji (a piszemy o tym w ten sposób, gdyż w naszej książce mowa też o tropach szczęścia w muzyce). Słowa tekstów lirycznych czy epickich często zmieniają tryb z molowego na durowy, aby można było znaleźć w snutych od wieków przez pisarzy opowieściach, jak podpowiada Jorge Luis Borges, „wszystkie głosy człowiecze, nie tylko te liryczne, refleksyjne i melancholijne, lecz także pełne odwagi i nadziei”[8], a więc i takie, w których wybrzmiewają słoneczne nuty sielskości, błogości, beztroski, rozkoszy, rozmarzenia czy w końcu radosnego uniesienia i bezmiernego szczęścia. I dlatego historia literatury nigdy nie była i nigdy się nie stanie wyłącznie historią zapisywania ludzkiego smutku, czego dowodzą szkice zebrane w tej książce. Wraz z ich autorkami i autorami nie zgadzamy się ze stanowiskiem Piotra Śniedziewskiego, który rozpoczyna swoją książkę *Czarne słońca romantyków* od jednoznacznej konstatacji: „Historia literatury jest historią zapisywania ludzkiego smutku”, dalej stwierdzając, że

> Ludzie szczęśliwi na ogół nie piszą – po co bowiem tracić cenny czas, rezygnować z całej gamy doświadczeń, a wszystko po to tylko, by odciąć się od innych, zaszyć w samotności, sięgnąć po pióro i… wspominać minione szczęście, żalić się na bolesną teraźniejszość bądź snuć niepewne przecież scenariusze na przyszłość. Po co wymieniać życie na pisanie o nim? Po co tracić czas? Nie, ludzie szczęśliwi nie piszą[9].

Szczęście to kategoria, do której wielu badaczy podchodzi sceptycznie. Przede wszystkim z racji wysoce subiektywnej, relatywnej, epizodycznej i trudno uchwytnej natury zjawiska, współczesnej komercjalizacji i banalizacji pojęcia, a także z powodu obciążeń związanych z utopijnymi i zideologizowanymi projektami na życie obecnymi w ideach postępu i doskonalenia („pedagogizacja” szczęścia).

[8] Zob. J.L. Borges: *Rzemiosło poezji. Wykłady fundacji Charlesa Eliota Nortona, 1967–1968*. Oprac. C.-A. Mihailescu. Przekł. M. Świerkocki. Warszawa [b.r.w.], s. 47–48.

[9] P. Śniedziewski: *Czarne słońce romantyków*. Warszawa 2018, s. 7.

W roku 1776 „ubieganie się o szczęście" wpisane zostało do amerykańskiej Deklaracji Niepodległości jako elementarne prawo człowieka. Wiek XIX przyniósł jednak krytykę indywidualnej pogoni za szczęściem (rozumianym jako mieszczańska tęsknota za komfortem i spokojem), zaś XX stulecie, obarczone dziejowymi kataklizmami, uczyniło z nas pesymistów. Czy w XXI wieku znowu myślimy o szczęściu?

Frédéric Lenoir, autor tomu *O szczęściu: podróż filozoficzna*, zauważa:

> Istnieje zdecydowana rozbieżność między wielką popularnością zagadnienia [szczęścia] – wyraźnie widoczną w mediach – a zupełnym brakiem zainteresowania, nawet pogardą, z jaką się ono spotyka ze strony przeważającej części intelektualistów i naukowców[10].

Książka, którą oddajemy do rąk Czytelnika, jest efektem badawczego namysłu nad radosnym aspektem szczęścia, wynikiem poszukiwania przeciwwagi dla estetyki tragedii, cierpienia, smutku, dla ugruntowanej we współczesnych badaniach nad kulturą pozycji melancholii. To prawda, że miarą szczęścia/radości jest… nieszczęście/smutek. Ale prawdą też jest, że interpretacja artystycznych wyobrażeń tych stanów/uczuć zależy od tego, w którą stronę skierujemy naszą uwagę. Autorzy książki, zbliżając się do bieguna radości, tropią szczęście w grozie gór (Elżbieta Dutka), w niepewności jutra (Paulina Czernek-Pasierbek), w nieszczęściu (Marek Bernacki), w trudach życia (Beata Mytych-Forajter), w melancholii (Karolina Kolasa-Rusek), w kuchni (Iwona Gralewicz-Wolny), w przedmiotach (Krzysztof Babicki), w radosnej pieśni i samym śpiewaku (Elżbieta Grodzka-Łopuszyńska), w ciężkim brzmieniu i krzyku muzyki heavymetalowej (Mateusz Żyła).

„Co myślimy o szczęściu?", „Jak myślimy o szczęściu?", „Czy jeszcze w ogóle o szczęściu myślimy?" – to najważniejsze pytania stanowiące punkt wyjścia wszystkich zawartych w tej książce refleksji.

[10] F. Lenoir: *O szczęściu: podróż filozoficzna*. Przekł. W. Prażuch. Warszawa 2016, s. 13.

*

Elżbieta Dutka, wychodząc od lektury baśni Hansa Christiana Andersena *Kalosze szczęścia*, zastanawia się nad pojęciem szczęścia w literaturze górskiej. Po co ludzie chodzą w góry? Po co wspinają się na szczyty? Dlaczego narażają się na niebezpieczeństwo? Szukając odpowiedzi na te i podobne pytania, autorka cały czas pamięta o stwierdzeniu Mariusza Zaruskiego, że poczucie szczęścia jest istotą alpinizmu. Czytając wybrane utwory o tematyce górskiej, Elżbieta Dutka tropi szczęście „ludzi gór". Zauważa, że zależy ono od pewnego medium – są nim specjalistyczne buty: wibramy, rakobuty, skorupy, baletki, treki. Warunkują one sprawne pokonywanie przestrzeni górskiej, a zatem i szczęście, które dla jednych oznacza sam pobyt w górach, dla innych zdobycie szczytu, czyli „sukces wspinaczkowy".

Pisząc o miarach szczęścia, Ireneusz Gielata uważa to „dodatnie doznanie" za biegunowe (przeciwny biegun stanowi niedola). Właśnie ta krańcowość sprawia, że szczęście jest nieosiągalne, a jedyna dostępna człowiekowi jego postać to miraż, iluzja, złudzenie. Tak myślą o szczęściu Giacomo Leopardi, Artur Schopenhauer, Henri-Frédéric Amiel. Ich pisma to „pisma smutku", w których szczęście obecne jest przez zaprzeczenie. Jednak czasem „pismo radości" jak palimpsest wyłania się spod „pisma smutku" – tak jest w interpretowanym przez badacza *Dzienniku intymnym* Amiela, którego bohaterowi zdarzyło się być w Arkadii, gdzie radosne chwile wyznaczał zegar słoneczny – miara szczęścia, wskazująca równocześnie na jego znikomość.

Paulina Czernek-Pasierbek rozmyśla o kategorii szczęścia jako potrzebie spokoju w obliczu zasadniczych przemian społeczno-politycznych związanych z odzyskaniem przez Polskę niepodległości. Przyglądając się poezji Jana Lechonia – najmniej skamandryckiego spośród skamandrytów – autorka pyta, czy w jego przypadku w ogóle można mówić o szczęściu? Czy w życiu Lechonia – „ciężkiego neurotyka", który już w młodości próbował odebrać sobie życie – było miejsce na radość? Opierając się na sądach badaczy, Paulina Czernek-Pasierbek odpowiada twierdząco na to pytanie. Z lektury poezji Lechonia, zwłaszcza wiersza *Duch na seansie*, wy-

prowadza wniosek, że ambiwalentny stosunek poety do tradycji romantycznej zapewnia równowagę duszy – a to według niego daje poczucie szczęścia.

Marka Bernackiego interesuje ostatni okres życia i twórczości Czesława Miłosza, zamykający się w latach 1984–2004. To czas, w którym starość coraz bardziej daje się poecie we znaki. Najboleśniej dotyka go utrata słuchu i wzroku. Odchodzą jego najbliżsi – żona i brat. Na przekór tym nieszczęściom w twórczości noblisty pojawia się wtedy motyw szczęścia – lekarstwo na rozpacz i smutek. Szczęście starego poety to rozpamiętywanie przeszłości (zwłaszcza tej najdawniejszej – dzieciństwa i młodości). Szczęście też jest wtedy, gdy doświadcza się wizji – duchowego przeżycia z pogranicza snu i jawy. W późnych wierszach autora *To* szczęście jest zatem, jak pisze Marek Bernacki, „drogocennym przysmakiem, który dany jest śmiertelnym do skosztowania, wszakże nigdy nie może ich w pełni nasycić, gdyż jego istota nie jest z tego świata".

Bohaterką szkicu Beaty Mytych-Forajter jest jej imienniczka Beata Obertyńska. W życiu tej poetki więcej było smutku niż radości, jednak jej wiersze są dowodem na niepoddawanie się ciemności. Autorka szkicu prowadzi czytelnika trzema ścieżkami, z których każda odsłania inny sposób doznawania szczęścia. Pierwsza ma początek w uświadomieniu sobie własnej czasowości, co pozwala na dostrzeżenie rzeczy naprawdę ważnych. Druga wiąże się z umiejętnością uważnej obserwacji – świata, ale też swojego wnętrza. „Uważność i dośrodkowość" – tak interpretatorka nazywa obie tendencje. Trzecia ścieżka ku szczęściu to samo pisanie, przekształcające „gorycz w słodycz", będące nieustającym aktem samorozumienia.

Ryzykowne wydaje się poszukiwanie szczęścia w melancholijnym pisarstwie Marka Bieńczyka. Zadania tego podejmuje się Karolina Kolasa-Rusek, która w melancholii widzi szansę na szczęście. Czas oczekiwania, jakim jest stan melancholii, nie jest bowiem wypełniony wyłącznie smutkiem i pesymizmem – są w nim przebłyski szczęścia, które przynoszą nadzieję na zmianę i ocalenie. Autorkę interesuje Bieńczykowe odnajdywanie śladów radości w tekstach kultury będących świadectwami melancholii (między innymi w listach Zygmunta Krasińskiego).

Iwona Gralewicz-Wolny proponuje nam „lekturę szczęśliwą" *Wierszy kuchennych* Alicji Ungeheuer, polemizującej ze stereotypem kuchni jako przestrzeni opresji, cierpiętnictwa, rezygnacji z siebie. Co atrakcyjnego oferuje kuchnia kobiecie? Czy karmienie rodziny może być źródłem szczęścia? Te pytania towarzyszą interpretatorce w uważnej lekturze tomiku Ungeheuer. Z lektury tej wyłania się kuchnia – skarbiec obfitości zmysłowych wrażeń; „miejsce, w którym się karmi, ale też miejsce, które karmi – zasila wyobraźnię i koi swym bezpiecznym nadmiarem". Kuchnia jest zatem przestrzenią, w której kobieta i jej rodzina mogą doświadczać radosnego szczęścia.

„Przedmioty są nam niezbędne do szczęścia". To stwierdzenie stanowi punkt wyjścia refleksji Krzysztofa Babickiego. Autor przywołuje wybrane filozoficzne, psychologiczne, kulturoznawcze koncepcje szczęścia, by w oparciu o nie przyjrzeć się rzeczom w powieściach *Hanemann* Stefana Chwina i *Drach* Szczepana Twardocha oraz w późnych wierszach Czesława Miłosza. Analizując tak różnorodny materiał, Krzysztof Babicki nie tylko uzasadnia wyjściową tezę, ale dochodzi również do wniosku, że do szczęścia dążą też… same przedmioty.

Pisząca o szczęściu w muzyce Elżbieta Grodzka-Łopuszyńska jest śpiewaczką, wykonawczynią liryki wokalnej. Autorka w dużej mierze opiera się na własnym doświadczeniu radosnego szczęścia, które towarzyszy jej podczas śpiewu, stając się także udziałem słuchaczy. Ale sięga też do dziejów pieśni, by stwierdzić, że „szczęście, *happines*, *la fortuna* czy *felicita* […] pojawiają się w nich dość często, jednak w porównaniu z liczbą pieśni o cierpieniu, bólu, zdradzie i opuszczeniu ich liczebność wypada blado". Przyglądając się wybranym przykładom pieśni radosnych (w których szczęście wynika z tematu miłości, beztroski, przyjaźni, ale też wiosny – odrodzenia i nowego początku), Elżbieta Grodzka-Łopuszyńska pisze o śpiewaku/śpiewaczce jako szczególnym medium, obdarowującym słuchacza szczęściem. To szczęście – jak sądzi – ma moc oddziaływania, jeżeli wypływa z osobistego przeżycia. „A tego młodego śpiewaka nauczyć najtrudniej".

Autorem poszukującym szczęścia w muzyce jest także Mateusz Żyła. Tym razem przedmiotem analizy jest zupełnie inny gatunek –

heavy metal i jego polskie reprezentacje. Teksty piosenek często mówią o prawie do szczęścia jednostki wykluczonej i szukają sposobów zniesienia dojmującego poczucia alienacji. Receptą może być zabawa, szaleństwo, miłość, erotyzm, ucieczka w klimaty arkadyjskie. Artysta heavymetalowy jawi się jako demiurg, dokonujący „przewrotu nastrojowego" i zarażający śmiechem świat. Interpretując teksty wybranych piosenek, badacz pokazuje, jak sztuka heavymetalowa „uwalnia się od jarzma powagi, patosu" i przyjmuje konwencję humorystyczną, komiczną, satyryczno-parodystyczną.

*

Na koniec musimy powiedzieć krótko jeszcze jedno. Nie można przecież mówić/pisać o zagadnieniu szczęścia, nie pamiętając o książce Władysława Tatarkiewicza. Traktat *O szczęściu* pisał w latach 1939–1943. Pierwotnie dzieło miało nosić tytuł *O względności szczęścia*. Czyżby więc czas wojny dokonał swoistej korekty, inaczej każąc widzieć samo szczęście? Stawiamy to pytanie, bo nie wystarcza nam odpowiedź samego autora, że ten pierwszy tytuł „był zbyt wąski", ponieważ sprowadzał wieloaspektowość całej książki wyłącznie do „jednej myśli" i „jednej tezy"[11]. Nie rozstrzygając tej kwestii, chcemy przypomnieć tylko, że Tatarkiewicz we wstępie zaznaczał, iż „pełna książka o szczęściu nigdy nie była jeszcze ogłoszona", choć „istnieje tyle książek o sprawach mniej dla ludzi doniosłych"[12]. I dlatego wzorem dawnych epok marzył o wydaniu czegoś, co przypominałoby osiemnastowieczne antologie, które powszechnie tytułowano *Świątyniami szczęścia*. Zarazem podkreślał, że: „pełna »historia szczęścia«, jeśliby kiedyś miała być napisana, musiałaby objąć różne wątki"[13]. Wyliczmy je za filozofem. Taka historia musiałaby być: „historią poglądów na szczęście", „historią poczucia szczęścia", „historią dążenia do szczęścia", a także „historią wyrazu »szczęście« i pojęcia szczęścia, które również w ciągu wieków ulegały głębokim

[11] Zob. W. Tatarkiewicz: *O szczęściu*. Warszawa 2015, s. 11–12.

[12] Ibidem, s. 8.

[13] Ibidem, s. 58.

przemianom”[14]. Trudno wyobrazić sobie, aby jedna książka mogła sprostać tym wszystkim wymaganiom. Niewątpliwie Tatarkiewicz podjął próbę jej napisania. „Chciałbym – wyjawia w słowach wstępu – aby to była *Summa de beatitudine*, jak by taką książkę nazwano w średniowieczu, ale jakiej wówczas nie napisano”[15]. Nasza antologia, już choćby z racji jej objętości, nie jest żadną taką summą, ale istnieje pomiędzy nią a książką Tatarkiewicza ścisły związek. Autorki i autorzy zamieszczonych w tomie rozpraw nie piszą o „względności szczęścia”, lecz o szczęściu.

Bibliografia

Amiel H.-F.: *Dziennik intymny*. Wybór i przekł. J. Guze. Przedmowa M. Janion. Warszawa 1997.

Bieńczyk M.: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2000.

Borges J.L.: *Rzemiosło poezji. Wykłady fundacji Charlesa Eliota Nortona, 1967–1968*. Oprac. C.-A. Mihailescu. Przekł. M. Świerkocki. Warszawa [b.r.w.].

Lampedusa G.T. di: *Gepard*. Przekł., przypisy i posłowie S. Kasprzysiak. Warszawa [b.r.w.].

Lenoir F.: *O szczęściu: podróż filozofa*. Przekł. W. Prażuch. Warszawa 2016.

Leopardi G.: *Dzieje rodu ludzkiego*. W: Idem: *Dziełka moralne*. Przekł. i posłowie S. Kasprzysiak. Kraków 1979.

Śniedziewski P.: *Czarne słońce romantyków*. Warszawa 2018.

Tatarkiewicz W.: *O szczęściu*. Warszawa 2015.

Anna Szawerna-Dyrszka, Ireneusz Gielata

Do We Still Think about Happiness?

Summary

The article opens with the reflection over Don Fabrizio’s death scene, the eponymous character of G.T. di Lampedusa’s *Gepard*. The reflection allows us to

[14] Ibidem.

[15] Ibidem, s. 8.

formulate a thesis that seems to be supported by the articles gathered in the book *On Happiness. Joyful Contexts*. Literature, the mirror of life, reiterates Don Fabrizio's gesture, which means that out of the sorrows of life it can "decorticate golden moments of happiness." In other words, literature makes the light come forth through the blackness of letters, contradicting Amiel's words that "sorrow much often reaches for the pen than for happiness." History of literature has never been and will never become a history of recording human sorrow, which is proved by the texts collected in the further sections of the article.

Keywords: happiness, joy, sorrow, literature

Anna Szawerna-Dyrszka – dr hab., prof. w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W kadencji 2015–2019 przewodnicząca Komisji Historycznoliterackiej Oddziału PAN w Katowicach. Zajmuje się literaturą polską XX wieku. Jest autorką artykułów, esejów i książek dotyczących między innymi poezji drugiej emigracji oraz literatury dwudziestolecia międzywojennego. Od 2002 roku prowadzi studia nad poezją, czasopiśmiennictwem i życiem literackim międzywojennego Wilna. Jest monografistką i edytorką twórczości Teodora Bujnickiego, badaczką wileńskich kontekstów twórczości Czesława Miłosza. Obecnie pracuje nad edycją nieznanego brudnopisu Stanisława Baczyńskiego i monografią tego krytyka.

Ireneusz Gielata – dr hab., prof. w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Historyk literatury zajmujący się zagadnieniami dotyczącymi teorii i historii powieści, teorii narracji historycznej, a w obrębie historii literatury – genealogią polskiej i europejskiej nowoczesności oraz badaniem związków pomiędzy literaturą nowoczesną a biologią i medycyną oraz muzyką, plastyką i architekturą. Współredaktor i członek Rady Naukowej nowej serii wydawniczej „ars medica ac humanitas", a także współredaktor działu historii literatury pisma naukowego „Świat i Słowo". W ciągu ostatnich pięciu lat opublikował eseje o twórczości: Erazma z Rotterdamu, J. Keplera, H.Ch. Andersena, R.W. Emersona, A. France'a, J.-K. Huysmansa, M. Maeterlincka, H. Brocha, B. Hrabala, F. Kafki, T. Manna, G.T. di Lampedusy, S. Máraiego, M. Houellebecqa, K.O. Knausgårda, a także kilkanaście artykułów o twórczości H. Sienkiewicza, B. Prusa, M. Konopnickiej i A. Słonimskiego.

Elżbieta Dutka
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Wibramy szczęścia
Konteksty radosne
we współczesnym piśmiennictwie
i literaturze o tematyce górskiej

Jednym z wielu magicznych przedmiotów pojawiających się w baśniach Hansa Christiana Andersena są kalosze. Ich cudowna właściwość polega na tym, że człowiek, który je włoży, „w tej samej chwili znajdzie się w miejscu albo w czasie, w którym najbardziej chciałby być, każde jego życzenie dotyczące miejsca albo czasu zostanie natychmiast spełnione, i nareszcie będzie na tej ziemi szczęśliwy”[1]. W baśni spełniają się marzenia kolejnych osób zakładających magiczne buty: radca przenosi się w dawną epokę, nocny stróż poznaje, jak to jest być porucznikiem, kopista staje się poetą, a student teologii

[1] H.Ch. Andersen: *Kalosze szczęścia*. W: Idem: *Baśnie i opowieści*. T. 1: *1830–1850*. Przekł. B. Sochańska. Poznań 2006, s. 457 (całość: s. 456–481). Motyw szczęścia został przywołany wprost także w innych baśniach Andersena: *Szczęśliwa rodzina*. W: Idem: *Baśnie i opowieści*. T. 1: *1830–1850*…, s. 435–437; Idem: *Szczęście można znaleźć nawet w patyku*. W: Idem: *Baśnie i opowieści*. T. 3: *1862–1873*. Przekł. B. Sochańska. Poznań 2006, s. 253–255. Bogusława Sochańska przełożyła baśnie Andersena z języka duńskiego. Tłumaczka przedstawia pełne, nieskrócone wersje baśni, które znacznie się różnią od tych znanych z wcześniejszych tłumaczeń. Tak też jest w przypadku *Kaloszy szczęścia*, które okazują się niezwykle rozbudowanym utworem, inkrustowanym wierszami oraz aluzjami autobiograficznymi i autotematycznymi. Ze względu na temat mojej pracy, przywołując *Kalosze szczęścia*, skoncentrowałam się głównie na zasadniczym przebiegu fabuły. W interpretacji samej baśni należałoby jednak uwzględnić znacznie więcej elementów.

udaje się w daleką podróż. Różne epizody mają wspólny morał – spełnienie marzeń niekoniecznie oznacza szczęście. Niezwykłe buty, które na początku baśni przyniosła Radość, wróżka służąca na dworze Szczęścia, w finale utworu zabiera inna wróżka – Troska, uznając je za swoją własność.

Władysław Tatarkiewicz przywołuje baśń Andersena w traktacie *O szczęściu*, ale nie poświęca jej zbyt wiele uwagi. Dla filozofa utwór o kaloszach staje się argumentem na potwierdzenie słuszności jednego z „zakazów dla szczęśliwych". Zakaz ten brzmi następująco: „Kto chce szczęścia, niech ogranicza potrzeby"[2]. Odwołując się do baśni, Tatarkiewicz dowodzi, że nie są oczywiście szczęśliwi niezaspokojeni, ale i spełnione pragnienia „nikogo nie uszczęśliwiają, wszystkie po kolei przynoszą zawód". Zdaniem autora traktatu *O szczęściu*:

> Sens bajki [sic!] jest prosty: spełnienie pragnień nie daje nam szczęścia. I to nie tylko dla owej racji podawanej przez filozofów, że po spełnieniu jednych pragnień zaraz pojawiają się nowe. Bo i samo spełnienie ich nie zawsze sprawia przyjemność. Wiele pragnień ma swe źródło po prostu w nieznajomości tego, czego się pragnie: wszak z natury rzeczy pragnie się tego, czego się nie posiada, a więc i nie zna. A najważniejsze: zachodzi zwykle rozbieżność między rzeczą upragnioną a posiadaną, zachodzi bowiem rozbieżność między wyobrażeniem rzeczy a rzeczą. Rzecz upragniona to rzecz wyobrażona, a wyobrażenie przekształca własności rzeczy, zdolne jest uchwycić niektóre własności, a inne pomija. Student z bajki Andersena, pragnący jechać do Włoch, wyobrażał sobie ich piękno, a nie myślał o niewygodach i przykrościach podróży.
>
> Dlatego spełnienie pragnień tak często sprawia zawód; nie trzeba filozofii ani bajek, by to wiedzieć. Jednakże: nie sprawia go przecież zawsze. A niespełnienie pragnień nie zawsze jest przeszkodą w szczęściu[3].

[2] W. Tatarkiewicz: *O szczęściu*. Warszawa 1962, s. 346.

[3] Ibidem, s. 348–349.

Filozof w przekonujący sposób wyjaśnia ogólne znaczenie baśni. Ale zdecydowany mój sprzeciw budzi stwierdzenie, że sens *Kaloszy szczęścia* „jest prosty". Trudno oprzeć się wrażeniu, że zlekceważone w tym odczytaniu zostały szczegóły. A właśnie w nich tkwi – jak sądzę – cenna nauka na temat szczęścia. Każdy fragment opowieści wydaje się intrygujący i wymagałby rozbudowanej mikrologicznej analizy. W utworze nie ma elementów przypadkowych, ważne jest: kto zakłada kalosze, jakie są pragnienia poszczególnych postaci, jak przebiega ich realizacja i czym się kończy. Poprzez marzenia radcy ukazane zostało niepogodzenie z własnym czasem, szczęście okazuje się uwarunkowane epoką, historią, realiami życia w określonej wspólnocie. Pragnienia stróża wiążą się natomiast z awansem w hierarchii społecznej, ale ich spełnienie ukazuje znaczenie życia rodzinnego, ten epizod wywołuje pytania o subiektywne i obiektywne odczucie szczęścia, jego wymiar prywatny i publiczny. Niezwykle intrygujący (zwłaszcza dla literaturoznawcy) jest fragment z kopistą, który znudzony i zmęczony przyziemnym, a także odtwórczym charakterem własnego zajęcia marzy o oderwaniu się od rzeczywistości i o oryginalnej twórczości. Ciekawe, że ten bohater nie zauważa własnej przemiany, tego, że w gruncie rzeczy stał się poetą, wrażliwym na sensualny wymiar rzeczywistości. Kopista „przespał" własne szczęście, sam oddaje kalosze. Zwieńczeniem baśni jest opowieść o studencie uczącym się „na pastora". Młody teolog marzy o podróżowaniu, które uważa za największe szczęście na świecie i lek na dręczący go niepokój[4]. Historia studenta wiąże się z pytaniami o szczęście w aspekcie duchowo-cielesnej natury człowieka, o wymiar doczesny i wieczny, ale także o wiele innych (materialnych i egzystencjalnych) czynników. W końcowym, najbardziej rozbudowanym i skomplikowanym epizodzie szczególnego znaczenia nabiera przestrzeń. A ponieważ podróż tego bohatera odbywa się w alpejskiej scenerii, dlatego wychodząc od uwag o baśni Andersena, chciałabym przejść do refleksji na temat szczęścia w literaturze i piśmiennictwie o tematyce górskiej.

[4] H.Ch. Andersen: *Kalosze szczęścia*…, s. 478.

Za sprawą kaloszy rozpoczęła się podróż młodego teologa najpierw przez Szwajcarię, a następnie przez Włochy. Już pierwsze krajobrazy alpejskie przypomniały bohaterowi niewydrukowaną pieśń pewnego znanego poety:

> Ach, pięknie tu tak, jak serce marzyło,
> Mont Blanc widzę, Miła, w oddali.
> Och, gdyby tylko pieniędzy starczyło,
> Bawić tu byłoby wspaniale[5].

Zacytowany w baśni utwór oddaje ambiwalentne uczucia studenta. Nie wystarczy powiedzieć, że alpejska okolica zachwyca młodego podróżnika, gdyż jego odczucia są znacznie bardziej skomplikowane i różnorodne. W reakcjach bohatera baśni można zauważyć elementy charakterystyczne dla romantycznej postawy wobec gór[6]. W alpejskim pejzażu zdaje się on dostrzegać „okropny urok dzikości"[7]. Wyniosłe szczyty budzą podziw, który łączy się z odczuciem

[5] Ibidem, s. 479.

[6] Nawiązuję do typologii zaproponowanej przez Jacka Woźniakowskiego, który wyróżnił postawy: klasyczną (antropocentryczną i sytuującą góry na dalszym tle), entuzjastyczną (teocentryczną, a zatem doceniającą góry jako część Bożego dzieła), sentymentalną (egocentryczną, skupioną na uczuciach jednostki, dla których góry mogą być impulsem lub tłem), romantyczną (naturocentryczną, postrzegającą człowieka jako część nieprzeniknionej natury). J. Woźniakowski: *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej.* W: Idem: *Pisma wybrane.* T. 2: *Góry niewzruszone i pisma rozmaite o Tatrach.* Wybór, wstęp i oprac. N. Cieślińska-Lobkowicz. Kraków 2011, s. 9–330. Dla postawy romantycznej charakterystyczne jest wkroczenie w góry, zbliżenie się do nich, szukanie na szczytach refleksów nieskończoności i Boga. Góry są w ramach postawy romantycznej postrzegane jako „wolności dom", ale także miejsce budzące niepokój i przerażenie, uświadamiające człowiekowi małość wobec ogromu natury.

[7] *Okropny urok dzikości* – tak J. Woźniakowski zatytułował rozdział swojej rozprawy, ukazujący kształtowanie się w kulturze romantycznej postawy wobec gór (J. Woźniakowski: *Góry niewzruszone*…, s. 193–304). „W tym systemie myślowym miejsce gór rysuje się wyraźnie. Jeśli nawet wydają się nam okropne, to w harmonijnej całości kosmosu pełnią rolę koniecznego dysonansu. Są nie

grozy. Górski krajobraz jest dla młodego teologa malowniczy, ale i naznaczony trudną do wyjaśnienia wzniosłością[8]:

> Przyroda wokół była mroczna, bezmierna i pełna powagi. Świerkowe lasy wyglądały na wysokich skałach jak poduszki wrzosów, szczyty ginęły w mgławicy chmur. Zaczął sypać śnieg, wiał zimny wiatr[9].

Zimny wiatr, śnieg, niepokój o pieniądze nie pozwoliły bohaterowi cieszyć się podróżą. Spełnione pragnienie rodzi następne – tym razem student zamarzył, by znaleźć się po drugiej, bardziej słonecznej stronie Alp. Kalosze szczęścia przeniosły podróżnego na południe od nieprzyjaznych gór, w okolice Jeziora Trazymeńskiego, do „cudownej Italii"[10]. W tym fragmencie baśni zarysowany został malowniczy, wręcz sentymentalny pejzaż[11]. Kontemplację piękna przyrody utrudniały jednak kolejne niewygody podróży i uciążliwe towarzystwo. Alpy i Mont Blanc, przywoływane wcześniej w pieśni, pozostały „w dali". Student jedynie z dystansu kontemplował zarysy

tylko zapisem dziejów naszej planety, ale i zapisem bóstwa, bardziej wymownym niż hierofanie jasne i wyraźne. Wstrząsają człowiekiem, prowadząc go do rozmyślań i kontemplacji". Ibidem, s. 214.

[8] Pamiętając o temacie artykułu, chciałabym zwrócić uwagę, że wzniosłość, która w XVIII wieku stała się kategorią estetyczną przynależną do filozofii natury, a zatem ważną również w postawie romantycznej wobec gór, bywa inaczej zwana – jak przypomina Mieczysław Porębski – „górnością". M. Porębski: *Górni i durni.* „Teksty Drugie" 1996, nr 2/3, s. 93. Etymologiczna bliskość słów „górność" i „góra" pobrzmiewa chociażby w sądzie, który historyk sztuki przywołuje, optując za używaniem terminu „górność": „»wzniosłość« raczej z wynoszeniem czegoś na wyżyny, »pędem ku górze się kojarzy« […], »górność« natomiast »trafniej wyraża samo przebywanie na wyżynach, wysokościach i szczytach«". Ibidem, s. 93.

[9] H.Ch. Andersen: *Kalosze szczęścia*…, s. 479.

[10] Ibidem.

[11] Baśniowy opis okolic Jeziora Trazymeńskiego, nacechowany malowniczością i sielskością, mógłby ilustrować tezy J. Woźniakowskiego na temat sentymentalnej postawy wobec natury. Por. J. Woźniakowski: *Góry niewzruszone*…, s. 153–191.

gór. Baśniową narrację przełamuje zwrot do czytelnika – zachęta, by pojechał w góry, przekonał się o ich pięknie, a może także w ten sposób znalazł swoje szczęście:

> Wreszcie zaszło słońce, przyrodę przeniknął krótkotrwały, ale lodowaty chłód, nie było to wcale przyjemne. Za to góry i chmury dokoła przybrały cudowną zieloną barwę, tak czystą, nasyconą – pojedź lepiej i sam zobacz, lepsze to niż czytanie opisu. Było to niepowtarzalne[12].

Wezwanie wzmacnia siłę przekazu, imituje spontaniczne wyrazy podziwu dla górskiej krainy, jest jak mimowolny okrzyk kogoś zachwyconego tym, co widzi. To zachęta, by nie tylko patrzeć na góry, lecz także doświadczać ich innymi zmysłami. Można w tym momencie zadać pytanie, czy gdyby bohater zbliżył się do tego lub innego alpejskiego szczytu, byłby bardziej szczęśliwy? Pobrzmiewa w zwrocie narratora baśni także poczucie niewystarczalności i ograniczeń języka, którym nie można oddać istoty górskiej przestrzeni. Nic nie zastąpi bezpośrednich doznań, a każdy opis w gruncie rzeczy będzie landszaftem.

Odczuwający niewygody podróży młody teolog z baśni Andersena marzył już tylko o uwolnieniu się od swojej ziemskiej powłoki:

> – No cóż, podróżowanie byłoby w porządku – westchnął student – gdyby tylko człowiek nie miał ciała! Gdyby ono mogło odpoczywać, a duch fruwać. Gdziekolwiek przyjeżdżam, wszędzie są niedogodności, które gnębią serce; chcę czegoś lepszego niż to, co daje chwila, tak, czegoś lepszego, najlepszego, ale gdzie to jest? I co to jest? W gruncie rzeczy wiem, czego chcę. Chcę osiągnąć szczęśliwy cel, ostateczną szczęśliwość![13]

Spełnienie ostatniego pragnienia bohatera *Kaloszy szczęścia* równoznaczne jest z jego śmiercią. Baśń jednak kończy się *happy endem*,

[12] H.Ch. Andersen: *Kalosze szczęścia*…, s. 479.

[13] Ibidem, s. 480.

student dostaje drugą szansę, a czytelnik tym samym otrzymuje naukę, że właściwie samo życie „tu i teraz" jest szczęściem, choć jest w nim miejsce i na radość, i na troskę[14].

Żartobliwie można stwierdzić, że Andersen zdiagnozował podstawowe problemy poruszane w dyskusjach o taternictwie, alpinizmie i literaturze o tematyce górskiej. Sprowadzić je można przede wszystkim do często zadawanego pytania: „po co?". Po co ludzie chodzą, mimo niewygód i niebezpieczeństwa, w góry, a zwłaszcza po co wspinają się na wysokie szczyty[15]? Czy pragną w ten sposób, podobnie jak student z baśni, uciszyć niepokój, który odczuwają, uciec od tego, co trudne? Czy tym, co pcha ludzi w góry, jest poszukiwanie szczęścia? Czym jest doświadczenie przestrzeni górskiej? Jak można o nim opowiedzieć, na ile uda się przekazać je innym, a na ile góry pozostają „niewzruszone" wobec ludzkich wysiłków ich artystycznego przedstawienia[16]?

Nie tylko zaledwie naszkicowana w *Kaloszach szczęścia* przestrzeń Alp, ale również tytułowy motyw zachęca, by w kontekście tej baśni Andersena spojrzeć na utwory o tematyce górskiej i postawić pytania o to, czym jest szczęście dla „ludzi gór", na ile zostało ono przed-

[14] Jedna z badaczek następująco interpretuje zakończenie baśni Andersena: „Troska i Radość zniknęły; ludzie będą musieli sami próbować zmieniać swoje położenie i swój los tak, aby czuli się szczęśliwi i nie czuli troski. Ale skoro Troska zabrała kalosze, teraz ona, jako uosobienie ludzkich cierpień, będzie mogła spełniać swoje »życzenia« unieszczęśliwiania ludzi. Andersen nie ma wątpliwości, że życie i szczęście w życiu to współwystępowanie radości i troski (obie wróżki pochodziły z dworu Szczęścia)". E. Ogłoza: *Wokół opowieści Hansa Christiana Andersena. O radości czytania.* Katowice 2014, s. 79.

[15] O wadze tego pytania pisze M. Pacukiewicz: *Grań kultury. Transgresje alpinizmu.* Kraków 2012, s. 8–17.

[16] Jacek Woźniakowski wyznaje, że trudno mu wskazać naprawdę interesujące przedstawienia postrzępionego pejzażu, zamiast tego dużo jest „górskiego kiczu". Wobec tego historyk sztuki stawia pytanie: „Czy więc istnieje jakaś szczególna trudność, by dobrze malować góry? Czy tkwi ona może w kontraście między materią przedmiotu a materią obrazu? […] Jakże w oleju, w akwareli oddać krystaliczną oporność skały, poszarpaną linię grani, rażącą biel śniegu, twarde kontrasty walorowe, jak zamknąć w czterech ramach kolosalne różnice wielkości?". J. Woźniakowski: *Góry niewzruszone*…, s. 10.

stawione w literaturze[17]. Istotne wydaje się, że w baśni medium szczęścia jest rodzaj obuwia – niespecjalnie elegancki i wyjściowy, ale na pewno praktyczny. Pod tym względem baśniowe kalosze przypominają buty do górskich wędrówek, które są niezbędne dla każdego turysty, ale i stanowią swego rodzaju atrybut wyróżniający „ludzi gór"[18]. Jan Majda przywołał ciekawe ze względu na „obuwnicze" konteksty wspomnienie o Janie Kasprowiczu, który daleki był od „specjalizowania się w turystyce", „[p]o prostu lubił Tatry, lubił przebywać w górach" i „[r]zecz znamienna: nigdy w swoim życiu nie miał kutych górskich butów!"[19]. Natomiast jeden z pisarzy dziewiętnastowiecznych scharakteryzował taterników jako „dziwnych panów", którzy „gdy tylko dorwą trochę grosza, pędzą zaraz w góry i zdzierają buty, aby tylko na jaki »wirch« się wydostać"[20]. Znaczenie właśnie tego elementu górskiego ekwipunku wydaje się oczywiste, ale może warto jeszcze dodać, że Władysław Krygowski cały fragment swoich wspomnień zatytułował *Moje pierwsze buty górskie*[21].

[17] Na temat niejednoznacznej definicji i szerokiego zakresu znaczeniowego tego terminu, używanego od ponad stu lat, pisze: A. Sebesta: *Etyka i ethos „ludzi gór"*. Zakopane 2014. Zob. także: E. Dutka: *Tożsamość i mitologia „człowieka gór". O twórczości Michała Jagiełły*. „Śląsk" 2018, nr 5, s. 73–75. Na potrzeby artykułu przyjmuję szeroką definicję. „Ludźmi gór" są dla mnie nie tylko Ci, którzy profesjonalnie i na trwałe związali swoje życie z górami (przewodnicy, himalaiści, ratownicy górscy itp.), ale wszyscy, dla których przestrzeń górska (niezależnie od formy kontaktu z nią) jest „nieobojętna" (naznaczona emocjami, znaczeniami).

[18] „Nieodłącznym elementem stroju wśród wielu członków środowiska [alpinistów – E.D.] są buty trekkingowe". A. Niepytalska-Osiecka: *Socjolekt polskich alpinistów. Analiza leksykalno-semantyczna słownictwa.* Kraków 2014, s. 43. Osobny podrozdział na temat butów można odnaleźć w obszernym opracowaniu A. Kacperczyk: *Społeczne światy. Teoria – empiria – metody badań. Na przykładzie społecznego świata wspinaczki.* Łódź 2016, s. 393–397.

[19] J. Majda: *Młodopolskie Tatry literackie.* Kraków 1989, s. 35.

[20] K. Bartoszewicz: *Trzy dni w Zakopanem. Z notat emeryta.* Kraków 1899, s. 30. Cyt. za: M. Jagiełło: *Kultura i styl życia „nieustraszonych".* W: *Zakopane w czasach Rafała Malczewskiego.* Red. D. Folga-Januszewska, T. Jabłońska. Projekt graficzny L. Majewski. Olszanica 2006, s. 129–130.

[21] W. Krygowski: *W litworowych i piarżystych kolebach.* Kraków 1982, s. 106–118.

Pisarz jako kilkulatek, w czasach pierwszej wojny światowej, otrzymał „»bergsteigery«, jak je wtedy z niemiecka nazywano”[22]:

> […] były to prawdziwe buty z bawolej skóry, z gwoździami i hakami, już nie pierwszej wprawdzie jakości, starte i nieostre, lecz typowe górskie buty, bez których w tym czasie nie można było sobie wyobrazić taternika[23].

O tym, jak wysoka była cena dosłowna i symboliczna butów górskich, świadczy chociażby to, że pisarz (pochodzący z krakowskiej rodziny inteligenckiej) otrzymał je „po” swoim ojcu, a fakt ten miał niemalże takie znaczenie, jak dawniej pasowanie na rycerza. Krygowski opisał czyszczenie i konserwowanie cennych bergsteigerów jako swego rodzaju rodzinny rytuał. Kolejnymi parami zużytych butów górskich pisarz wyznaczał etapy swojego życia, aż po starość, gdy bardziej od butów wysłużone okazuje się ciało. W ten żartobliwy nieco sposób taternik nie tylko zasygnalizował, jak ważna jest dobra kondycja i sprawność, lecz także podkreślił rangę cielesności w górskich wędrówkach. Do chodzenia po górach potrzebne jest ciało (dobra kondycja fizyczna), nie można zatem z niego „zrezygnować”, tak jak chciał to uczynić student z baśni. Niezbędne są także pewne udogodnienia, takie jak wspominane buty.

W innym fragmencie autobiograficznej książki *W litworowych i piarżystych kolebach* autor przewodników górskich i popularyzator turystyki stwierdza, że rodzajem butów można wyznaczać przemiany w turystyce:

> Przeżyły też swój czas buty górskie podkute specjalnie zaginanymi gwoździami i ustąpiły miejsca wibramom, a i te wypierają coraz to inne. Wszystkie te zmiany odzwierciedlają przemiany w samej turystyce, szukającej coraz to wygodniejszego wędrowania[24].

[22] Ibidem, s. 109.

[23] Ibidem, s. 108.

[24] W. Krygowski: *W litworowych i piarżystych kolebach…*, s. 62.

Natomiast w biograficznej opowieści o Halinie Krüger-Syrokomskiej kolejne pary butów wyznaczają indywidualny rozwój himalaistki. Następująco mówi o tym towarzysz jej pierwszych wspinaczek, a dziś znany literaturoznawca zajmujący się piśmiennictwem górskim – Jacek Kolbuszewski:

> – Tu mamy na nogach trampki, tutaj już pionierki, a tu wibramy i jest już czekan. – Kolbuszewski pochyla się nad zdjęciami. – Halina kupiła buty i czekan na Słowacji, bo u nas takich nie było, najwyraźniej miała już wtedy poważne zamiary co do gór[25].

Opowieść o różnych specjalistycznych butach, niewątpliwie – jak sugerował Krygowski – może być kanwą refleksji na temat historii i współczesnego rozwoju turystyki górskiej lub wspinaczki[26]. Ale i – jak pokazuje wspomnienie o Halinie Krüger-Syrokomskiej – zachęca, by zapytać o tych, którzy je wkładają, o ich postawy, pragnienia, odczucia. Podejmę właśnie ten trop.

Przywoływana przez Władysława Krygowskiego i Jacka Kolbuszewskiego nazwa „wibramy", chyba coraz rzadziej dziś używana, w *Słowniku wyrazów obcych* wyjaśniona została następująco: „obuwie na gumie z wyżłobieniami"[27]. Dodać można, że w *Słowniku leksyki alpinistycznej* uwzględnione zostały inne nazwy specjalistycznego obuwia górskiego: „baletki" („miękkie, niesznurowane buty wspinaczkowe"), „korker" („but piłkarski nadający się do wspinania po ścięciu korków i ewentualnym podklejeniu specjalnym rodzajem gumy"), „overbut" („ocieplana zewnętrzna osłona na buty trekkingowe"), „rakobuty" („obuwie z zamocowanymi na podeszwie kolcami"),

[25] A. Kamińska: *Halina. Dziś już nie ma takich kobiet. Opowieść o himalaistce Halinie Krüger-Syrokomskiej.* Kraków 2019, s. 81. W innym miejscu można przeczytać: „Halina wspina się w nowych butach na wibramie, które sobie chwali tak jak każdy sprzęt, który zwiększa bezpieczeństwo w górach i ułatwia wspinaczkę". Ibidem, s. 131.

[26] Autorem opracowania na ten temat jest właśnie W. Krygowski. Zob. Idem: *Zarys dziejów polskiej turystyki górskiej.* Warszawa 1973.

[27] *Słownik wyrazów obcych.* Red. J. Tokarski. Warszawa 1980, s. 805.

„skorupy" („sztywne buty alpinistyczne, których zewnętrzna warstwa wykonana jest z plastiku") i „treki" (czyli buty trekingowe)[28].

Za odpowiednik baśniowych kaloszy uznałabym wibramy ze względu na bardzo „literacką" etymologię tej nazwy. Słowo „wibram" jest bowiem anagramem, który powstał ze złożenia początków imienia i nazwiska wynalazcy karbowanej w specjalny sposób podeszwy odlewanej z gumy kauczukowej. Był nim alpinista włoskiego pochodzenia **Vi**tale **Bram**ani[29]. Poza tym właśnie ta nazwa, ze względu na skojarzenia ze sztuką (z wibracją w muzyce) z ruchem (drganiem), a także ze współczesną psychologią („pozytywne wibracje"[30]) posiada – w moim odczuciu – większy od innych nazw butów górskich potencjał znaczeniowy.

Michał Jagiełło stwierdził, że polskie taternictwo jest „kulturowym i socjologicznym fenomenem przede wszystkim dlatego, że od samego początku zorganizowanego ruchu alpinistycznego towarzyszy mu głęboka autorefleksja"[31]. Efektem tego jest rozbudowane

[28] *Słownik leksyki alpinistycznej* został opracowany przez A. Niepytalską-Osiecką i stanowi część rozprawy tej autorki pt. *Socjolekt polskich alpinistów…*, s. 167–287. Wymienione „obuwnicze" hasła zamieszczone są na s.: 176, 206, 218, 232, 238, 247.

[29] Informację na temat etymologii nazwy „wibram" można odnaleźć w przypisie od redakcji zamieszczonym w: L. Terray: *Niepotrzebne zwycięstwa. Od Alp do Annapurny*. Przekł. D. Knysz-Rudzka. Oprac. J. Kurczab, K. Marcinek. Warszawa 1975, s. 34. „Podeszwy firmy Vibram charakteryzują się dużą przyczepnością, trwałością oraz odpornością na ścieranie za sprawą zastosowanego do ich produkcji materiału oraz specjalnych wycięć. Podeszwy te cenione są przez wszystkich miłośników wędrówek, wspinaczki, a nawet żołnierzy. Nazwa Vibram pochodzi od imienia i nazwiska włoskiego fundatora i wynalazcy gumowej podeszwy, Vitale Bramani (1900–1970). Bardzo wiele firm outdoorowych i obuwniczych stosuje podeszwy Vibram w różnych modelach swoich butów". https://pl.wikipedia.org/wiki/Vibram [dostęp: 1.12.2018].

[30] Określenie „pozytywne wibracje" można odnaleźć np. w: P. Dolan: *Zaprojektuj swoje szczęście. Zmień to, co robisz, a nie to, jak myślisz.* Przekł. A. Wojtasik. Kielce 2015, s. 204. Psycholog nazywa w ten sposób bodźce, na których można się skupić, aby czuć się szczęśliwszym: słuchanie muzyki, oglądanie komedii, śmianie się.

[31] M. Jagiełło: *Kultura i styl życia „nieustraszonych"*. W: *Zakopane w czasach Rafała Malczewskiego…*, s. 137.

piśmiennictwo i literatura (choć wśród badaczy nie ma zgody co do tego, czy zasadne jest wyodrębnianie osobnej „literatury górskiej")[32]. Już w 1912 roku, omawiając społeczną wartość taternictwa, Zygmunt Klemensiewicz pisał o korzyściach natury moralnej i fizycznej:

> Do tych pierwszych i najważniejszych zaliczyć można uczucie szczęścia i zadowolenia, prawdziwej radości z życia, tak w dzisiejszych stosunkach rzadkiej. Zdobycz tę wynosi z gór każdy taternik – wyjąwszy nieliczne chorobliwe jednostki – a nie ogranicza się ona do chwil spędzonych w górach i ich najbliższego następstwa, lecz pozostaje pod formą wiecznie żywych wspomnień trwale[33].

Temat szczęścia pojawiał się w dwudziestoleciu międzywojennym w toczonych wówczas dyskusjach wokół „ideologii taternickiej"[34]. Konstanty Narkiewicz-Jodko żartobliwie zauważył, że z „takiego trochę na wiatr rzuconego pytanka gdzieś tam – w górach naturalnie – komuś i kiedyś" o to, czy w taternictwie „można odnaleźć pełnię życia" i „przeżyć takie »coś«, co dawniej nazywano mętnie i niejasno

[32] Termin „literatura górska" jest używany, choć nie został odnotowany w słownikach terminów literackich. Tomasz Stępień charakteryzuje go następująco: „Współczesna literatura »górska« obejmuje zatem sektor tekstów, którego bohaterem zbiorowym, a zarazem podstawowym audytorium i grupą docelową jest polskie i międzynarodowe środowisko alpinistyczne oraz szeroki krąg jego sympatyków. To poezja (stosunkowo rzadko) i proza pisana zarówno przez »zawodowych« literatów, jak i samych »ludzi gór« (turystów, taterników, ratowników górskich)". T. Stępień: *Przestrzeń w literaturze „górskiej"*. W: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki.* Red. E. Konończuk, E. Sidoruk. Białystok 2012, s. 93–94. Zob. także: J. Kolbuszewski: *Quo vadis, literaturo górska?* „Taternik" 1961, z. 1, s. 23–24.

[33] Z. Klemensiewicz: *Społeczna wartość taternictwa.* W: *Czarny szczyt. Proza taternicka lat 1904–1939.* Wybór, oprac. i przedmowa J. Kolbuszewski. Kraków 1976, s. 88.

[34] Echa tej dyskusji można odnaleźć w zbiorze *Czarny szczyt. Proza taternicka lat 1904–1939*…

»szczęściem«", powstał „cały problem"[35]. Dla Mariusza Zaruskiego był to problem kluczowy, bowiem jego zdaniem:

> Istotą alpinizmu jest poczucie szczęścia, wynikające z samego faktu pobytu w wysokich górach, uwarunkowane jednak tym, ażeby człowiek czuł się uzdolnionym do poruszania w nich z zupełną pewnością i swobodą[36].

Założyciel Tatrzańskiego Pogotowia Ratunkowego operował terminem „alpinizm" w szerokim sensie[37], obejmującym nie tylko ogół dyscyplin wspinaczkowych, a jego ustalenia odnieść można również do narciarstwa i turystyki górskiej. Pionier tatrzańskiego ratownictwa wyjaśniał, że alpinista (a właściwie miał na myśli „człowieka gór"), oprócz „pietyzmu i miłości gór", musi posiadać „siłę fizyczną i moralną, zdrowie, zręczność, znajomość praktyczną gór i techniki alpinistycznej, wreszcie – doświadczenie"[38]. Niewątpliwie tych cech, a zatem i „poczucia szczęścia", zabrakło studentowi z baśni Andersena. Przede wszystkim jednak nie miał młody teolog pragnienia zbliżenia się do gór, marzył o przemieszczaniu się w przestrzeni, ale nie o pokonywaniu wysokości. Zatem może trzeba by do tego katalogu zastrzeżeń dodać także sprawę tak elementarną, że naczelnik

[35] K. Narkiewicz-Jodko: *Zamarła (Z cyklu: Szkice psychologiczne).* W: *Czarny szczyt. Proza taternicka lat 1904–1939…*, s. 430.

[36] M. Zaruski: *O istocie alpinizmu.* W: Idem: *Na bezdrożach tatrzańskich. Wycieczki, wrażenia i opisy.* Wstęp, przypisy i nota edytorska W.H. Paryski. Łomianki 2007, s. 21–22.

[37] O kształtowaniu się rozumienia terminu „alpinizm" pisze językoznawczyni Anna Niepytalska-Osiecka. W szerokim sensie określa ona „zespół dyscyplin obejmujących wszelką działalność wspinaczkową w górach wysokich (taternictwo, himalaizm, andyzm itp.), terenie skalnym i jaskiniowym, przy użyciu specjalistycznego sprzętu". A. Niepytalska-Osiecka: *Socjolekt polskich alpinistów. Analiza leksykalno-semantyczna słownictwa…*, s. 27. Wcześniej ze względu na miejsce wspinaczki rozróżniano np. alpinizm, andyzm itp.

[38] Ibidem, s. 22. Ideologię i postawę M. Zaruskiego charakteryzuje W.H. Paryski: *Mariusz Zaruski (1867–1941).* W: M. Zaruski: *Na bezdrożach tatrzańskich. Wycieczki, wrażenia i opisy…*, s. 5–11.

TOPR-u nawet o niej nie wspomniał, jak zainteresowanie pionową przestrzenią – fascynację górami, pragnienie zbliżenia się do skalnych formacji?

Autor *Na bezdrożach tatrzańskich* sam zauważał, że jego wyjaśnienia są rodzajem „psychologizowania", gdyż odwołują się do indywidualnych odczuć i konstrukcji psychicznych. Zaruski szeroko wyjaśniał, że poczucie szczęścia może być związane z różnymi aspektami doświadczenia górskiego i wynika z tego, jak się pojmuje naznaczoną szczytami przestrzeń, czego się w niej szuka:

> […] u jednego np. przeważać może pierwiastek mistyczny – obcowania z Bogiem wśród otoczenia wspaniałej przyrody, poczucie roztopienia się w nieskończonościach kosmosu; u drugiego – piękno poszarpanych linii albo momenty kolorystyczne; ktoś inny czyta przede wszystkim w górach historię Ziemi; inny znów korzy się na myśl o pierwotności gór wysokich, że oto w tym miejscu, gdzie stoi, od początku bytu nie stanęła inna noga ludzka (alpiniści znają takie przeżycia). Tamten znów alpinista idzie coraz wyżej, pchany ciekawością pionierską, co też kryje się za tym załomem skały lub w tamtym żlebie; coraz wyżej i wyżej, szukając wciąż tajemnicy. Ów zaś zawziął się na samego siebie. I tak dalej. Najczęściej różnorodne czynniki psychiczne składają się tu na poczucie szczęścia[39].

Tak szeroko widziana problematyka szczęścia rzeczywiście skłania do refleksji na temat istoty ludzkiego stosunku do gór. Motywacje osób wędrujących w pionie mogą być różne, ale – zdaniem Zaruskiego – „Wszyscy oni w posuwaniu się naprzód, w pokonywaniu trudności znajdują szczęście"[40]. „Ludzie gór", o których pisze autor *Na bezdrożach tatrzańskich*, nie zniechęciliby się zatem tak szybko jak student z baśni niewygodami, złymi warunkami i uciążliwym towarzystwem. Wprost przeciwnie, właśnie w przezwyciężaniu tego, co

[39] M. Zaruski: *O istocie alpinizmu*. W: Idem: *Na bezdrożach tatrzańskich. Wycieczki, wrażenia i opisy…*, s. 23.

[40] Ibidem.

utrudnia wędrówkę górską, widzieliby szczególną wartość[41]. Konstanty Narkiewicz-Jodko odpowiedź na pytanie o górskie szczęście widział w tym, że taternictwo „kryje w sobie dwa najważniejsze i konieczne elementy składowe pełni życia: maksymalny wysiłek i niebezpieczeństwo"[42]. Tezę Zaruskiego, że trzeba być „uzdolnionym" fizycznie i psychicznie, a zatem mieć zdrowie, siły i odpowiednie nastawienie, żeby poczuć szczęście z pobytu w górach, można wzmocnić, przywołując stwierdzenie Andrzeja Banacha, że „źródłem zdrowia i źródłem szczęścia" jest „aktywność fizyczna i psychiczna"[43]. Poczucie szczęścia w górach łączy się z satysfakcją z przejścia pewnej drogi, wynika ono w jakiejś mierze z włożonego w to wysiłku.

Autor rozważań o istocie alpinizmu wspomina jeszcze o niezbędnej „szczerości w stosunku do gór"[44], którą można powiązać z dostrzeganiem wartości „pionowego świata"[45]. Dla Zaruskiego Tatry są przede wszystkim „jedną wielką świątynią" lub „pustynią", dzięki której zapomina się o tym, co przemijające, i „musi się czuwać" i „bratać z naturą"[46]. Taternik nie zgadza się na traktowanie gór w sposób instrumentalny i przekształcanie ich w swego rodzaju

[41] Witold H. Paryski zauważa, że Mariusz Zaruski wielokrotnie podkreślał „społeczne znaczenie taternictwa, turystyki i narciarstwa jako szkoły charakterów i jako lekarstwa na cherlactwo duchowe i fizyczne. Przez nakłanianie do pokonywania trudów i niebezpieczeństw na wyprawach górskich chciał wyrabiać tężyznę u młodzieży i starszych. Propagował organizację popularnej turystyki i osobiście poprowadził zbiorowe wycieczki w Tatry, w lecie i w zimie. Pouczał, jak się zachowywać w górach, i walczył o ochronę przyrody tatrzańskiej (był jednym z założycieli Sekcji Ochrony Tatr Towarzystwa Tatrzańskiego)". W.H. Paryski: *Mariusz Zaruski (1867–1941).* W: M. Zaruski: *Na bezdrożach tatrzańskich. Wycieczki, wrażenia i opisy…*, s. 9.

[42] K. Narkiewicz-Jodko: *Zamarła (Z cyklu: Szkice psychologiczne).* W: *Czarny szczyt. Proza taternicka lat 1904–1939…*, s. 430.

[43] A. Banach: *O szczęściu.* Kraków 1988, s. 117.

[44] M. Zaruski: *O istocie alpinizmu.* W: Idem: *Na bezdrożach tatrzańskich. Wycieczki, wrażenia i opisy…*, s. 24.

[45] Określenie z książki J. Kukuczki: *Mój pionowy świat.* Katowice 2014.

[46] Ibidem, s. 21. Zob. też M. Zaruski: *Tatry jako pustynia.* W: Idem: *Na bezdrożach tatrzańskich. Wycieczki, wrażenia i opisy…*, s. 15–19.

„boisko sportowe"[47]. Jego zdaniem dla prawdziwego alpinisty wartością samą w sobie jest przebywanie w przestrzeni górskiej, zbliżenie się w ten sposób do natury. „Człowiek gór", w przeciwieństwie do sportowca, nie jest nastawiony na rekordy i sukcesy, pokonywanie innych, ale jest „skupiony w sobie" i „głęboko odczuwa czar górskiej przyrody"[48], zdobywa turnie i zwycięża siebie[49].

W związku z widoczną w tatrzańskich pismach Zaruskiego, a jeszcze bardziej w prekursorskich wystąpieniach proekologicznych Jana Gwalberta Pawlikowskiego[50] otwartością na naturę można by mówić o nieco dwuznacznej roli wibramów. Niezbędność odpowiedniego obuwia dla zaznawania szczęścia w kontakcie z górską naturą wydaje się trudna do podważenia. Oczywistość ta wibruje w podtekście żartobliwo-autoironicznego monologu bohatera powieści Marka Bieńczyka pod tytułem *Terminal*. Podróżujący autokarem mężczyzna dziwi się zainteresowaniu, jakim obdarzył go sąsiad z siedzenia naprzeciw, bo przecież nie przepłynął on „Pacyfiku na desce do prasowania ani nie wszedł na szczyt himalajski bez aparatu tlenowego i bez butów […]"[51]. Absurdalna w dosłownym odbiorze i w odniesieniu do życiowej praktyki myśl o przemierzaniu górskich szlaków boso, odczytywana w sposób bardziej metaforyczny oddawać może zarazem marzenie o bezpośredniości kontaktu z naturą. Wibramy wówczas stają się tym, co izoluje, oddziela od naturalnego podłoża[52]. Zdaniem Tima Ingolda „człowiek obuty" jest sztucznie

[47] „Nawiasem z przykrością zauważę, że w ostatnich latach wprowadzono do taternictwa pierwiastek sportowy, a z Tatr uczyniono do pewnego stopnia boisko sportowe. Są to jednak naleciałości przemijające: myśl zdrowa te chwasty wypleni". M. Zaruski: *Tatry jako pustynia.* W: Idem: *Na bezdrożach tatrzańskich. Wycieczki, wrażenia i opisy…*, s. 19.

[48] M. Zaruski: *O istocie alpinizmu.* W: Idem: *Na bezdrożach tatrzańskich. Wycieczki, wrażenia i opisy…*, s. 26.

[49] M. Zaruski: *Tatry jako pustynia.* W: Idem: *Na bezdrożach tatrzańskich. Wycieczki, wrażenia i opisy…*, s. 18.

[50] J.G. Pawlikowski: *Kultura a natura.* Lwów 1913.

[51] M. Bieńczyk: *Terminal.* Warszawa 1994, s. 26.

[52] Jako swego rodzaju ciekawostkę można odnotować fakt, że na rynku pojawiły się różne modele pięciopalczastych wibramów (rodzaj usztywnionej

oderwany od bezpośredniego kontaktu z gruntem, wraz z tym zachodzą ewolucyjne zmiany tak w ludzkiej anatomii, sposobie percepcji świata, jak i w pejzażu[53]. W jednym ze swoich esejów „o ruchu, wiedzy i opisie" współczesny antropolog zamieścił wręcz „całą diatrybę przeciwko wynalazkowi obuwia jako zapowiedzi zwrotu od idei »wędrowania« do »przemieszczania się«"[54]. Trudno wskazać aż tak radykalne stanowiska w piśmiennictwie o tematyce górskiej, choć myśl o pragnieniu jak największej bezpośredniości doświadczeń i o tym, co w tym przeszkadza, wibruje tu dość często.

Michał Jagiełło zauważył, że Zaruski nie był konsekwentny. Taternik eksponował wagę samego kontaktu z górską naturą, ale równocześnie „nie stronił od wyczynu sportowego w górach, też zapewne było mu miło, gdy widział swoje nazwisko wśród zdobywców Tatr"[55]. Wbrew temu, co pierwszy naczelnik TOPR-u pisał o istocie alpinizmu, dla niego samego szczęście wiązało się z osiągnięciem zamierzonego celu, z wejściem na szczyt. W tomie *Na bezdrożach tatrzańskich* Zaruski następująco opisał swoje wrażenia po wejściu na nartach na Bystrą, wznoszącą się 2250 m n.p.m.:

> Tyżeś to, szczęście? Opromienione mistycznym blaskiem wierzeń, ogniskujące w sobie tęsknotę bytu – tajemnicę wszechwiedzy? Ja i moi towarzysze jesteśmy pierwsi na tym szczycie – może i był kto przed nami – a cóż mnie to może obchodzić!

skarpetki z pięcioma palcami), które mają sprzyjać bliższemu i bardziej bezpośredniemu kontaktowi z podłożem podczas chodzenia lub biegania. Nowość ta jednak wzbudza bardzo skrajne opinie.

[53] T. Ingold: *Culture on the Ground. The World Perceived Through the Feet.* W: Idem: *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. London–New York 2011, s. 30–50.

[54] Z. Łapiński: *Na pejzażu. (Poeta spotyka antropologa, i nie tylko jego).* „Teksty Drugie" 2018, nr 2, s. 415–416. Literaturoznawca przybliżając poglądy Ingolda, wyjaśnia, że wędrowanie (*wayfaring*) oznaczające „przyrodzony ludziom sposób istnienia w świecie" przeciwstawiane jest bardziej mechanicznemu przemieszczaniu się (*transport*) z punktu do punktu. Ibidem, s. 415.

[55] M. Jagiełło: *Kultura i styl życia „nieustraszonych"*. W: *Zakopane w czasach Rafała Malczewskiego…*, s. 135.

Oto sam jestem nad ziemią, nad światem, świat i jego prawa zostały daleko na dole…

Nijakiej nie masz już władzy nade mną. Zwyciężyłem świat, bo siebie zwyciężyłem. Na szczycie jestem – nad ziemią, nad światem…[56].

Poczucie szczęścia w momencie wejścia na szczyt łączy Mariusza Zaruskiego jako przedstawiciela „romantycznego" stosunku do gór z Janem Alfredem Szczepańskim, reprezentującym postawę sportową, który w poetyckiej rozprawie *O taternictwie* pisał:

Więc to jest radość życia, siłą zaklęta w piękno:
lina tnąca powietrze w zadania woli dostępne.

Walka, i rytm rekordu, i triumf jak czas niesyty,
w którym doznaję zwycięstwa: szczęścia (sekundy szczytu)[57].

Wielu dawnych i współczesnych „ludzi gór" zakładając wibramy szczęścia, chciałoby się znaleźć na szczycie, w zdobyciu góry postrzegając szczęście, nawet gdyby miało to ich kosztować najwyższą cenę. Obraz takiego „pośmiertnego" szczęścia przedstawił inny ideolog taternictwa, Wiesław Stanisławski, w wierszu opublikowanym w 1933 roku, po jego tragicznej śmierci w górach:

Skała ucieka spod mych stóp!
Lecz nie wzywałem pomocy…
Alem tu dzisiaj przyszedł w nocy,
Gdzie leży mój skrwawiony trup

Tyś świadkiem mym – nie płakałem,
Nie całowałem martwych warg,

[56] M. Zaruski: *Na nartach na Bystrą (2250 m). Fantazja rzeczywista.* W: Idem: *Na bezdrożach tatrzańskich. Wycieczki, wrażenia i opisy…*, s. 73–74.

[57] J.A. Szczepański (Jaszcz): *O taternictwie.* „Taternik" 1931, nr 4, s. 81. Cyt. za: *Tatry i poeci. Antologia wierszy*. Wybrał i oprac. M. Jagiełło. Warszawa 2007, s. 302.

Anim nie tulił swoich bark,
Krwi swej do ręki nie brałem.

Alem wszedł w zerwy twoich skał
I wydostałem się na szczyt.
Tam stałem długo szczęścia syt,
Wiatr mnie poranka w wieczność zwiał[58].

Jacek Kolbuszewski, komentując ten utwór, stwierdził, że dla środowiska taternickiego wspinaczka była „najwspanialszą formą przeżycia szczęścia, ono zaś samo w sobie – życiem"[59]. Wraz z rozwojem postawy „sportowej" górskie szczęście coraz częściej zaczęto utożsamiać właśnie z wejściem na szczyt. Bywa, że osiągnięcie tego celu wymaga oddania wszystkiego „za Everest"[60] czy inną górę. Ogromna determinacja, tak mocno podkreślana w wielu biografiach słynnych himalaistów, spycha na dalszy plan uwagi o radości czy szczęściu. Gdy cena zdobycia szczytów – podobnie jak w wierszu Stanisławskiego – jest najwyższa, nieuchronnie pojawiają się problemy natury etycznej, które zdominowały niejedną dyskusję środowiskową i znalazły oddźwięk w piśmiennictwie specjalistycznym[61]. Zagadnienie śmierci w górach w literaturze jest tematem rozbudowanym i komentowanym. Podjął je na przykład, zdecydowanie sprzeciwiając się mityzacji, Jan Józef Szczepański[62].

Wydaje się, że w odniesieniu do tego fenomenu kultury, jakim jest pasja gór (taternictwo, alpinizm, himalaizm, turystyka górska, wspinaczka, zwłaszcza ekstremalna), sprawdza się stwierdzenie

[58] W. Stanisławski: *** [Skała ucieka spod mych stóp!]. „Taternik" 1933, nr 5/6, s. 89. Cyt. za: *Tatry i poeci. Antologia wierszy…*, s. 299.

[59] J. Kolbuszewski: *Przedmowa.* W: *Czarny szczyt. Proza taternicka lat 1904–1939…*, s. 19.

[60] Nawiązuję do tytułu głośnej książki – zob. J. Krakauer: *Wszystko za Everest.* Przekł. K. Palmowska. Warszawa 1998.

[61] Szeroko etyczne zagadnienia przedstawia A. Sebesta: *Etyka i ethos „ludzi gór"…*

[62] J.J. Szczepański: *Uwagi o górskiej śmierci.* W: Idem: *Wszyscy szukamy.* Warszawa 1998, s. 5–12.

Władysława Tatarkiewicza, że nieszczęście jest „na ogół tematem bardziej pasjonującym", a „szczęśliwi nie mają literatury"[63]. Można odnieść wrażenie, że na rozwój zarówno alpinistycznej autorefleksji, jak i literatury o tematyce górskiej w większej mierze wpłynęły tragiczne wypadki niż wyprawy zakończone sukcesem. Śmierć pod lawiną Mieczysława Karłowicza w 1909 roku była nie tylko bezpośrednim impulsem do powołania Tatrzańskiego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego, lecz także „stała się częścią kultury masowej, obrosła notatkami prasowymi, szkicami i komentarzami", o kompozytorze „rozpisywała się cała polska prasa"[64]. W tym samym roku podczas próby przejścia północnej ściany Buczynowej Turni zginął jeden wspinacz, a trzech zostało rannych. Ten wypadek stał się „gazetową sensacją", tym bardziej że głos zabrał jeden z uczestników wyprawy – Ferdynand Goetel[65]. Zaledwie dwa lata później pisano o słynnym przewodniku – Klimku Bachledzie, który zginął podczas akcji ratunkowej. Po tym, jak od Zamarłej Turni odpadły siostry Marzena i Lida Skotnicówny, powstał znany wiersz Juliana Przybosia *Z Tatr*[66]. Wypadki tatrzańskie stały się kanwą opowieści Wawrzyńca Żuławskiego[67]. Śmierć autora *Wędrówek alpejskich* z kolei

[63] W. Tatarkiewicz: *O szczęściu*…, s. 219.

[64] M. Jagiełło: *Kultura i styl życia „nieustraszonych"*. W: *Zakopane w czasach Rafała Malczewskiego*…, s. 132.

[65] „Po raz pierwszy polscy czytelnicy mieli do czynienia ze specyficzną literaturą faktu: od sprawozdania z akcji ratowniczej, przez wyznania ratowanych, od rozważań teoretycznych o sensie taternictwa do pytań o odpowiedzialność prowadzącego zespół wspinaczkowy za dobór partnerów, od notatek i większych artykułów prasowych bez żenady wykorzystujących nośny temat śmierci w górach, po teksty samego Ferdynanda Goetla". M. Jagiełło: *Kultura i styl życia „nieustraszonych"*. W: *Zakopane w czasach Rafała Malczewskiego*…, s. 134.

[66] Wiersz pochodzi z tomu *Równanie serca.* Warszawa 1938. Na temat tego utworu pisali m.in.: K. Heska-Kwaśniewicz: *Apokalipsa spełniona w górach („Z Tatr" J. Przybosia).* W: *Poezja polska. Interpretacje.* Red. K. Heska-Kwaśniewicz, B. Zeler. Katowice 2000, s. 277–284; K. Obremski: *Sytuacja liryczna a konstruktywistyczny podział na Naturę i Kulturę: Julian Przyboś, „Z Tatr"*. „Teksty Drugie" 2017, nr 4, s. 235–252.

[67] W. Żuławski: *Sygnały ze skalnych ścian. Tragedie tatrzańskie. Wędrówki alpejskie. Skalne lato.* Warszawa 1967.

opisywali inni autorzy, między innymi Jan Długosz[68]. *Wołanie w górach* Michała Jagiełły, będące połączeniem kroniki górskich tragedii z osobistymi wyznaniami ratownika, było wielokrotnie wznawiane i wciąż wzbudza zainteresowanie czytelników[69]. Po tragedii w marcu 2013 roku na Broad Peaku ukazały się aż dwa reportaże[70]. Wieloma komentarzami i świadectwami zaowocowała również nieudana wyprawa na K2 i śmierć Tomasza Mackiewicza na stokach Nanga Parbat w 2018 roku[71].

Choć trzeba zauważyć, że spektakularne wejścia na szczyty Wandy Rutkiewicz, Jerzego Kukuczki czy innych himalaistów również zaowocowały licznymi publikacjami[72]. Niezwykle wymowne jest jednak to, że w złotej erze polskiego himalaizmu, w czasie największych osiągnięć, utarło się (zdecydowanie niekojarzące się ze szczęściem) określenie „sztuka cierpienia"[73]. Popularne jest również

[68] J. Długosz: *Kto woła pomocy.* W: Idem: *Komin Pokutników.* Warszawa 2008, s. 75–89.

[69] M. Jagiełło: *Wołanie w górach.* Warszawa 1979.

[70] W marcu 2013 roku podczas zejścia po pierwszym zimowym zdobyciu szczytu Broad Peak zginęli Maciej Berbeka i Tomasz Kowalski. Zob. B. Dobroch, P. Wilczyński: *Broad Peak. Niebo i piekło.* Poznań 2014; J. Hugo-Bader: *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak.* Kraków 2014. Na ten temat pisałam już wcześniej. Zob. E. Dutka: *Ekstremalne doświadczenia w ekstremalnej „wcieleniówce". „Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak" Jacka Hugo-Badera jako opowieść o niespełnieniu.* „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2017, nr 11, s. 257–274.

[71] R. Fronia: *Anatomia góry. Osiem tysięcy metrów ponad marzeniami.* Kraków 2018; P. Trybalski: *Wszystko za K2. Ostatni atak lodowych wojowników.* Kraków 2018; M. Sepioło: *Nanga Dream. Opowieść o Tomku Mackiewiczu.* Kraków 2018.

[72] Zob. np. W. Adamiecki: *Zdobyć Everest.* Warszawa 1984; L. Cichy, K. Wielicki, J. Żakowski: *Rozmowy o Evereście.* Warszawa 1987; J. Kukuczka: *Na szczytach świata.* Katowice 1990; B. Rusowicz: *Wszystko o Wandzie Rutkiewicz. Wywiad rzeka.* Toruń–Piła 1992.

[73] Takiego określenia użył jeden z najbardziej znanych współczesnych wspinaczy – W. Kurtyka: *Sztuka cierpienia.* „Taterniczek" 1987, nr 32. Dostępne w Internecie: www.taterniczek.com/artykul/taterniczek-32/sztuka-cierpniea-2/ [dostęp: 14.03.2020]. Do stwierdzeń himalaisty nawiązuje jego biografka, znacząco je modyfikując w tytule. Zob. B. McDonald: *Kurtyka. Sztuka wolności.* Przekł. M. Krupa. Warszawa 2018. Za zwrócenie mi uwagi na tekst W. Kurtyki i sposób jego przy-

sformułowanie tytułowe z książki Lionela Terraya – „niepotrzebne zwycięstwa”[74]. Gdy powierzchownie rozumiana metafora bywa używana w charakterystykach himalaizmu, można odnieść wrażenie, że gubi się istotny – z punktu widzenia współczesnej psychologii – element szczęścia, jakim (obok przyjemności) jest poczucie sensu/celowości podejmowanych działań[75].

Wejście na szczyt niewątpliwie jest rodzajem zwycięstwa, sukcesem – wieńczy wspinaczkę, ale niekoniecznie musi się z nim wiązać poczucie szczęścia. We współczesnej filozoficznej refleksji eudajmonologicznej takie rozróżnienie jest istotne. Tadeusz Gadacz podkreśla: „sukces i szczęście nie są tym samym, a życie według logiki sukcesu rozmija się z życiem według logiki szczęścia”[76]. Potwierdzenie – jak sądzę – można odnaleźć w niezwykle przejmującej opowieści biograficznej Anny Kamińskiej o Wandzie Rutkiewicz[77]. Reporterka pisze o „sile życia i śmierci”, przedstawia „najsłynniejszą himalaistkę”, która osiągnęła największe sukcesy, wielokrotnie była „najlepsza” i „pierwsza”. Ale równocześnie tak mocno akcentowane w tej opowieści wątki tragiczne sprawiają, że jest to – w moim odczuciu – zarazem literacki portret nieszczęśliwej kobiety.

W piśmiennictwie o tematyce górskiej wątkiem wyraźniej zarysowanym niż konteksty radosne wspinaczki jest pytanie o granice między pasją a obsesją. Właśnie w ten sposób zatytułował swój zbiór opowiadań o „ludziach gór”, czyli tych, którzy „uznali, że góry są im przypisane”, Michał Jagiełło[78]. Wcześniej Rafał Malczewski użył

wołania w biografii dziękuję Pani Iwonie Pawłowskiej. Na temat „sztuki cierpienia” pisze także M. Pacukiewicz: *Grań kultury. Transgresje alpinizmu…*, s. 121.

[74] L. Terray: *Niepotrzebne zwycięstwa…*

[75] Szczęście jako „doświadczenie przyjemności i celowości w kontekście upływu czasu” definiuje P. Dolan: *Zaprojektuj swoje szczęście. Zmień to, co robisz, a nie to, jak myślisz…*, s. 27.

[76] T. Gadacz: *Logika szczęścia – logika sukcesu.* W: Idem: *O ulotności życia.* Warszawa 2008, s. 7.

[77] A. Kamińska: *Wanda. Opowieść o sile życia i śmierci. Historia Wandy Rutkiewicz.* Kraków 2017.

[78] M. Jagiełło: *Trzy punkty podparcia.* W: Idem: *Obsesja i inne góry.* Warszawa 1994, s. 13–14.

sformułowania „narkotyk gór”[79]. W perspektywie antropologiczno-medycznej na temat emocjonalnego uzależnienia od gór pisze Zdzisław Jerzy Ryn, zwracając uwagę na uwarunkowania środowiskowe, kulturowe i osobowościowe[80].

W literaturze odpowiedzią na pytanie o „obsesję i inne góry” bywają wątki eskapistyczne. Marzenie o zdobywaniu szczytów przypomina nieco pragnienie studenta o byciu daleko od tego, co niepokoi, i od samego siebie, także od własnego ciała. Motyw ucieczki od siebie i innych, od codzienności, problemów, egzystencjalnych lęków i niepokojów jest w literaturze często przywoływanym wyjaśnieniem górskich pasji. Jalu Kurek w *Księdze Tatr* pisze, że „Karłowicz czy Kordys rozumieli taternictwo wręcz jako formę ucieczki od życia”[81]. Biografia Wandy Rutkiewicz została opatrzona tytułem *Uciec jak najwyżej*[82], a opracowanie na temat złotej ery polskiego himalaizmu zatytułowano *Ucieczka na szczyt*[83]. W wielu publikacjach, zwłaszcza o charakterze biograficznym i z zakresu literatury faktu, można odnaleźć przekonanie, że dla ludzi owładniętych pasją górską prawdziwe życie i szczęście jest „gdzieś indziej”, na kolejnej górze, jeszcze jednym, niezdobytym dotąd szczycie[84]. Czytając biografie Jerzego Kukuczki, Wandy Rutkiewicz, Artura Hajzera i wielu innych himalaistów, można odnieść wrażenie, że inaczej potoczyłyby się ich losy, gdyby posłuchali „zakazu dla szczęśliwych”, który – zdaniem Tatarkiewicza – stanowi sedno baśni o kaloszach, gdyby ograniczyli pragnienia, poprzestali na zdobytych już szczytach, nie działali poza granicami własnych możliwości itp.

[79] R. Malczewski: *Narkotyk gór. Nowele tatrzańskie.* Warszawa 2000. Po raz pierwszy zbiór Malczewskiego został wydany w 1928 roku.

[80] Z.J. Ryn: *Góry. Medycyna, antropologia.* Kraków 2016, s. 378–381.

[81] J. Kurek: *Księga Tatr.* Warszawa 1957, s. 472.

[82] E. Matuszewska: *Uciec jak najwyżej. Nie dokończone życie Wandy Rutkiewicz.* Warszawa 1999.

[83] B. McDonald: *Ucieczka na szczyt.* Przekł. W. Fusek, R. Pagacz. Warszawa 2012.

[84] Znaczący pod tym względem wydaje się tytuł kolejnej książki biograficznej o najsłynniejszej polskiej himalaistce. Zob. E. Sieradzińska: *Wanda Rutkiewicz. Jeszcze tylko jeden szczyt.* Warszawa 2018.

Coraz wyraźniejsza w piśmiennictwie o tematyce górskiej jest tendencja, którą – za tytułem zbioru rozmów przeprowadzonych z krewnymi himalaistów przez Olgę Morawską – nazwałabym „góry na opak”[85]. Charakterystyczne dla niej jest stawianie pytań nie tylko o koszty, jakie ponoszą sami wspinający się, ale zwrócenie uwagi na cierpienie najbliższych, tych, którzy pozostają na dole, towarzyszą wspinającym się z daleka. Dla Olgi Morawskiej bezpośrednim impulsem do rozmów na ten temat stała się śmierć jej męża podczas wyprawy na ośmiotysięcznik, autorka nie kryje, że te wywiady były dla niej rodzajem autoterapii. Ale perspektywa „gór na opak” zarysowuje się także na przykład w zbiorze reportaży Mariusza Sepioły[86]. Niezwiązany ze środowiskiem wspinaczkowym dziennikarz ukazuje himalaistki nie tylko na szczytach, lecz pisze również o nich jako o matkach i kobietach zmagających się z problemem odpowiedzialności za dzieci, z pytaniem, jak pogodzić pasję z małżeństwem i macierzyństwem.

Już ten syntetyczny przegląd ukazuje, jak bardzo problematyczne są górskie „konteksty radosne”. Wibramy szczęścia, podobnie jak baśniowe kalosze, mogłaby uznać za swoją własność wróżka o imieniu Troska. Zdobywanie szczytów oznacza często nie tylko wysiłek i poświęcenie, lecz także determinację graniczącą z obsesją, nieludzki wysiłek, pokonywanie wielu trudności. Radości na szlakach i szczytach przyćmiewają często tragedie. Współistnienie szczęścia i cierpienia w doświadczeniu górskim oddał Jalu Kurek w poemacie *Tatry*:

> Ta noc wstaje jak żywa,
> ten dzień nie chce się skończyć.
> Kto w górach cierpiał i był szczęśliwy,
> ten z nimi się nie rozłączy[87].

[85] O. Morawska: *Góry na opak, czyli rozmowy o czekaniu.* Warszawa 2011; O. Puncewicz [Morawska]: *Góry na opak 2, czyli rozmowy z tymi, co zostają.* Warszawa 2017.

[86] M. Sepioło: *Himalaistki. Opowieść o kobietach, które pokonują każdą górę.* Kraków 2017.

[87] J. Kurek: *Tatry (poemat).* W: Idem: *Najkamienniejsze. Wiersze tatrzańskie.* Warszawa 1984, s. 28.

W utworach literackich odnaleźć można nawet dość liczne zapisy chwilowych odczuć szczęścia w górach, obrazy ulotnych epifanii i towarzyszącej wspinaczce lub wędrówce radości (na przykład w wierszach Marii Kaloty-Szymańskiej czy Jerzego Lucjana Woźniaka)[88]. Szczególnie ciekawe pod tym względem wydaje się tytułowe opowiadanie Michała Jagiełły ze zbioru *Obsesja i inne góry*. Utwór jest monologiem starego, doświadczonego wspinacza, który znalazł się w momencie przełomowym: załamało się jego życie osobiste, „najszczęśliwsze lata alpinisty", gdy wspinał się w najpiękniejszych górach, ma już za sobą. Podsumowując swoje doświadczenia, bohater mówi o intensywnym przeżyciu, doznanym po wyjściu z jaskini:

> Jak to nazwać: olśnienie? – głupio, zachwycenie? – jeszcze gorzej. Uczucie tak niezwykłe, że przez dłuższy czas byłem po prostu oszołomiony. Na moment coś się we mnie zapaliło, opadła zasłona i byłem w innym świecie. Późnym popołudniem wyszedłem na powierzchnię, wyczulone nozdrza chwytały woń lasu, kwiatów, nagrzanych wapiennych kamieni, ale to mnie już nie cieszyło. Wciąż dojmująco, niemal fizycznie pamiętałem tamtą chwilę. Gdy szedłem potem doliną, wiedziałem na pewno, że otarłem się o szczęście. I taka właśnie była moja wizja szczęścia. Szukałem go, z dnia na dzień zostałem zapalonym grotołazem, zaliczałem jaskinię za jaskinią. Na darmo. Gdy zupełnie zwątpiłem, nieoczekiwanie znów mnie „rozświetliło", i to na łatwej drodze. Nagle przystanąłem i wiedziałem, że jeszcze raz musnęło mnie szczęście.
>
> Może ja przez całe życie goniłem właśnie za TYM[89].

O momencie iluminacji, swego rodzaju olśnieniu górami Michał Jagiełło pisze także w autobiograficznym wstępie do tego zbioru. Pisarz i taternik podkreśla, że szczęściem dla niego nie jest sukces:

[88] Zob. np. M. Kalota-Szymańska: *Epilog*. W: Eadem: *Sezon w Tatrach i po sezonie*. Gdańsk 1981, s. 67; J.L. Woźniak: *** [nad Zmarzłym Stawem zdjąłem buty]. W: Idem: *W Tatrach* [e-book]. Będzin, cop. 2013, s. 31.

[89] M. Jagiełło: *Obsesja*. W: Idem: *Obsesja i inne góry*…, s. 125–126.

wejście na niezdobyty wcześniej szczyt czy spektakularne przejście trudnej drogi, lecz właśnie nieuchwytny moment, przeżycie o charakterze epifanijnym, które zdarza się nieoczekiwanie. W prozie Jagiełły ta wizja szczęścia prowadzi do intensywnej potrzeby analizowania siebie, do emocjonalnych reakcji, nawet na granicy histerii[90]. W jednym z wywiadów Jagiełło krótko wytłumaczył przyczyny pasji górskiej: „Szczęście. Euforia. Fantastyczne uczucie, nie do opisania. Jestem"[91]. Odwołując się do ustaleń Tatarkiewicza, można zauważyć, że wizja górskiego szczęścia zarysowana w utworach Jagiełły ma przede wszystkim charakter „upojenia" (napięcia, podniecenia, szału, obsesji), w mniejszym stopniu jest „ukojeniem" (odprężeniem, pozbyciem się niepokoju)[92].

Podobnych wzmianek o różnych aspektach szczęścia w kontekście przestrzeni górskiej można wskazać więcej. Ale podkreślę, że są to przede wszystkim właśnie bardziej wzmianki niż rozbudowane obrazy i refleksje. Interesującym wyjątkiem jest książka księdza Romana Eugeniusza Rogowskiego zatytułowana *Zamieniłeś w taniec mój żałosny lament. Góry i radość*[93]. Utwór jednak zdecydowanie przekracza granice piśmiennictwa o tematyce górskiej, ma przede wszystkim formę medytacji religijnych, jest rodzajem sylwy napisanej przez teologa-wspinacza. Celem, sformułowanym przez autora wprost we

[90] M. Jagiełło: *Trzy punkty podparcia.* W: Idem: *Obsesja i inne góry*…, s. 14.

[91] *Marsz po brzytwie.* Z M. Jagiełło rozmawia W. Kalicki. „Gazeta Wyborcza" z dn. 4.02.2010 (dodatek: „Duży Format"), s. 1–6. Cyt. za: A. Sebesta: *Etyka i ethos „ludzi gór"*…, s. 167.

[92] „Te najbardziej intensywne i ekstensywne przeżycia, które nazywamy szczęściem, mają dwie różne, a nawet przeciwstawne postacie: są bądź upojeniem, bądź ukojeniem. Jedne polegają na największym napięciu i podnieceniu psychicznym, drugie właśnie na zupełnym odprężeniu. W pierwszych przeżywa się jakby szał radości, w drugich – obezwładniającą błogość". W. Tatarkiewicz: *O szczęściu*…, s. 85 (wyróżnienie – W.T.). Z tym rozróżnieniem na dwie przeciwstawne postacie szczęścia polemizuje A. Banach, który widzi w upojeniu i ukojeniu raczej stany kolejne tego samego, jednego szczęścia. Zob. A. Banach: *O szczęściu*…, s. 121.

[93] ks. R.E. Rogowski: *Zamieniłeś w taniec mój żałosny lament. Góry i radość.* Opole 1999.

wstępie, jest „ukazać, jak cała Biblia, nawet już w Starym Przymierzu, jest pełna radości i wesela, i jak do tej radości i wesela nawołuje człowieka!”[94]. Rogowski przywołując swoje górskie wspomnienia, anegdoty, cytaty z piśmiennictwa górskiego i mądrości Wschodu, pragnie sprzeciwić się negatywnym, tragicznym obrazom świata, dominującym w *mass mediach*. Kapłan poszukuje także przeciwwagi dla swoich wcześniejszych publikacji, takich jak wielokrotnie wznawiana *Mistyka gór*[95], w których pisał o górach „w konwencji patetycznej, a więc bardzo poważnej, niemal wzniosłej”[96]. W zapiskach powracają uwagi o radości, jaką daje górska wspinaczka, o cieszeniu się górskimi sukcesami innych. Pojawiają się również myśli o radości jako darze, charyzmacie, czymś, czego trzeba się nieustannie uczyć. Paradoksalnie, ze względu na swoją wyjątkowość, także w całości poświęcony radości w przestrzeni gór utwór księdza Rogowskiego zdaje się potwierdzać wcześniejsze rozpoznania na temat stosunkowo słabej obecności tematu szczęścia w piśmiennictwie o tematyce górskiej.

Problem zapewne wymagałby jeszcze dokładniejszego zbadania i uwzględnienia kolejnych kontekstów i utworów, moje uwagi mają charakter wstępny, są jedynie rozpoznaniem problemu eudajmonologii górskiej. Jednak na tej podstawie sformułować można hipotezę o unikatowym charakterze motywu szczęścia, a zatem o przewadze wątków tragicznych w piśmiennictwie i literaturze o tematyce górskiej. Mimo kategorycznego stwierdzenia Mariusza Zaruskiego sprzed kilkudziesięciu lat, że poczucie szczęścia jest istotą alpinizmu, nie podjęto także szerzej namysłu (w formie dyskursywnej) nad eudajmonologią górską. W tym wymiarze analizowane piśmiennictwo potwierdza stwierdzenie Tadeusza Gadacza, że choć dążenie do szczęścia jest faktem powszechnym, to refleksja nad szczęściem powszechna być przestała[97]. Poniechanie tego typu refleksji może być konsekwencją (zasygnalizowanego w bezpośrednim zwrocie

[94] Ibidem, s. 8.

[95] ks. R.E. Rogowski: *Mistyka gór.* Wrocław 1983.

[96] ks. R.E. Rogowski: *Zamieniłeś w taniec mój żałosny lament. Góry i radość…*, s. 8.

[97] T. Gadacz: *Logika szczęścia – logika sukcesu…*, s. 6.

narratora baśni *Kalosze szczęścia* do czytelnika) toposu gór milczących – przekonania, że nie tylko nie sposób oddać piękna wypiętrzonego krajobrazu, ale także związanych z nim kontekstów radosnych. Znaczący brak może również wynikać z przesunięcia punktu ciężkości w refleksji górskiej na sprawy techniczne lub z tendencji do nagłaśniania przede wszystkim wyjątkowych wyczynów, z rozpowszechniającej się postawy już nie tyle zdobywczej, ile wręcz ekstremalnej, bądź bliskiej zachowaniom konsumpcyjnym[98]. Wobec dominującego w kulturze współczesnej – jak się wydaje – nastawienia na to, co sensacyjne, dotąd nieosiągnięte, refleksja na temat tak zwykły, jak szczęście w kontakcie z przestrzenią górską, wydaje się mniej pociągająca. Można żartobliwie powiedzieć, że jest równie staroświecka, jak zakładanie wibramów, gdy do wyboru jest tyle nowocześniejszych, bardziej „technicznych" czy specjalnie „dedykowanych" różnym stylom uprawiania alpinizmu i turystyki górskiej modeli obuwia. Specyfika górskiego „poczucia szczęścia", choć niewyrażona wprost, pozostaje jednak istotna i związana z kluczowymi dla „ludzi gór" zagadnieniami. Znajduje także odzwierciedlenie w piśmiennictwie specjalistycznym i utworach literackich. Problem eudajmonologiczny pobrzmiewa (wibruje) w tle dyskusji na temat sukcesów i tragedii na szczytach, w analizach bardziej lub mniej udanych artystycznych prób reprezentacji górskiej przestrzeni czy w pytaniach typu: „no i na co ci te góry?"[99], które wciąż słyszą wybierający się na niebezpieczne wspinaczki lub turystyczne wędrówki.

[98] „Odfajkowywanie szczytów, nawet ośmiotysięcznych, jest po prostu jeszcze jednym rodzajem obłąkanej konsumpcji". W. Kurtyka: *Sztuka cierpienia…*, s. 13. W ten sposób Wojciech Kurtyka już przed laty komentował dążenia himalaistów do zdobycia tzw. korony Himalajów i Karakorum. Zjawisko to nabrało charakteru masowego za sprawą rozpropagowania np. korony gór Polski. O „lawinowej komercji" i „konsumpcji górskich wrażeń" pisze także A. Sebesta: *Etyka i ethos „ludzi gór"…*, s. 186.

[99] A. Lichota: *No i na co ci te góry? O tym, jak Korona Świata dała mi szkołę życia.* Przekł. I. Szymaniak. Warszawa 2015.

Bibliografia

Adamiecki W.: *Zdobyć Everest.* Warszawa 1984.

Andersen H.Ch.: *Baśnie i opowieści.* T. 1: *1830–1850*. Przekł. B. Sochańska. Poznań 2006.

Banach A.: *O szczęściu.* Kraków 1988.

Bartoszewicz K.: *Trzy dni w Zakopanem. Z notat emeryta.* Kraków 1899.

Bieńczyk M.: *Terminal.* Warszawa 1994.

Cichy L., Wielicki K., Żakowski J.: *Rozmowy o Everescie.* Warszawa 1987.

Długosz J.: *Kto woła pomocy.* W: Idem: *Komin Pokutników.* Warszawa 2008.

Dobroch B., Wilczyński P.: *Broad Peak. Niebo i piekło.* Poznań 2014.

Dolan P.: *Zaprojektuj swoje szczęście. Zmień to, co robisz, a nie to, jak myślisz.* Przekł. A. Wojtasik. Kielce 2015.

Dutka E.: *Ekstremalne doświadczenia w ekstremalnej „wcieleniówce". „Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak" Jacka Hugo-Badera jako opowieść o niespełnieniu.* „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2017, nr 11, s. 257–274.

Dutka E.: *Tożsamość i mitologia „człowieka gór". O twórczości Michała Jagiełły.* „Śląsk" 2018, nr 5, s. 73–75.

Fronia R.: *Anatomia góry. Osiem tysięcy metrów ponad marzeniami.* Kraków 2018.

Gadacz T.: *Logika szczęścia – logika sukcesu.* W: Idem: *O ulotności życia.* Warszawa 2008.

Heska-Kwaśniewicz K.: *Apokalipsa spełniona w górach („Z Tatr" J. Przybosia).* W: *Poezja polska. Interpretacje.* Red. K. Heska-Kwaśniewicz, B. Zeler. Katowice 2000.

Hugo-Bader J.: *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak.* Kraków 2014.

Ingold T.: *Culture on the Ground. The World Perceived Through the Feet.* W: Idem: *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description.* London–New York 2011.

Jagiełło M.: *Kultura i styl życia „nieustraszonych".* W: *Zakopane w czasach Rafała Malczewskiego.* Red. D. Folga-Januszewska, T. Jabłońska. Projekt graficzny L. Majewski. Olszanica 2006.

Jagiełło M.: *Obsesja.* W: Idem: *Obsesja i inne góry.* Warszawa 1994.

Jagiełło M.: *Wołanie w górach.* Warszawa 1979.

Kacperczyk A.: *Społeczne światy. Teoria – empiria – metody badań. Na przykładzie społecznego świata wspinaczki.* Łódź 2016.

Kalota-Szymańska M.: *Sezon w Tatrach i po sezonie.* Gdańsk 1981.

Kamińska A.: *Halina. Dziś już nie ma takich kobiet. Opowieść o himalaistce Halinie Krüger-Syrokomskiej.* Kraków 2019.

Kamińska A.: *Wanda. Opowieść o sile życia i śmierci. Historia Wandy Rutkiewicz.* Kraków 2017.

Klemensiewicz Z.: *Społeczna wartość taternictwa.* W: *Czarny szczyt. Proza taternicka lat 1904–1939.* Wybór, oprac. i przedmowa J. Kolbuszewski. Kraków 1976.

Kolbuszewski J.: *Quo vadis, literaturo górska?* „Taternik" 1961, z. 1, s. 23–24.

Krakauer J.: *Wszystko za Everest.* Przekł. K. Palmowska. Warszawa 1998.

Krygowski W.: *W litworowych i piarżystych kolebach.* Kraków 1982.

Krygowski W.: *Zarys dziejów polskiej turystyki górskiej.* Warszawa 1973.

Kukuczka J.: *Mój pionowy świat.* Katowice 2014.

Kukuczka J.: *Na szczytach świata.* Katowice 1990.

Kurek J.: *Księga Tatr.* Warszawa 1957.

Kurek J.: *Tatry (poemat).* W: Idem: *Najkamienniejsze. Wiersze tatrzańskie.* Warszawa 1984.

Kurtyka W.: *Sztuka cierpienia.* „Taterniczek" 1987, nr 32. Dostępne w Internecie: www.taterniczek.com/artykul/taterniczek-32/sztuka-cierpienia-2/ [dostęp: 14.03.2020].

Lichota A.: *No i na co ci te góry? O tym, jak Korona Świata dała mi szkołę życia.* Przekł. I. Szymaniak. Warszawa 2015.

Łapiński Z.: *Na pejzażu. (Poeta spotyka antropologa, i nie tylko jego).* „Teksty Drugie" 2018, nr 2, s. 401–420.

Majda J.: *Młodopolskie Tatry literackie.* Kraków 1989.

Malczewski R.: *Narkotyk gór. Nowele tatrzańskie.* Warszawa 2000.

Marsz po brzytwie. Z M. Jagiełło rozmawia W. Kalicki. „Gazeta Wyborcza" z dn. 4.02.2010 (dodatek „Duży Format"), s. 1–6.

Matuszewska E.: *Uciec jak najwyżej. Nie dokończone życie Wandy Rutkiewicz.* Warszawa 1999.

McDonald B.: *Kurtyka. Sztuka wolności.* Przekł. M. Krupa. Warszawa 2018.

McDonald B.: *Ucieczka na szczyt.* Przekł. W. Fusek, R. Pagacz. Warszawa 2012.

Narkiewicz-Jodko K.: *Zamarła (Z cyklu: Szkice psychologiczne).* W: *Czarny szczyt. Proza taternicka lat 1904–1939.* Wybór, oprac. i przedmowa J. Kolbuszewski. Kraków 1976.

Niepytalska-Osiecka A.: *Socjolekt polskich alpinistów. Analiza leksykalno-semantyczna słownictwa.* Kraków 2014.

Obremski K.: *Sytuacja liryczna a konstruktywistyczny podział na Naturę i Kulturę: Julian Przyboś, „Z Tatr".* „Teksty Drugie" 2017, nr 4, s. 235–252.

Ogłoza E.: *Wokół opowieści Hansa Christiana Andersena. O radości czytania.* Katowice 2014.

Pacukiewicz M.: *Grań kultury. Transgresje alpinizmu.* Kraków 2012.

Paryski W.H.: *Mariusz Zaruski (1867–1941).* W: M. Zaruski: *Na bezdrożach tatrzańskich. Wycieczki, wrażenia i opisy.* Wstęp, przypisy i nota edytorska W.H. Paryski. Łomianki 2007.

Porębski M.: *Górni i durni.* „Teksty Drugie" 1996, nr 2/3, s. 92–101.

Przyboś J.: *Równanie serca.* Warszawa 1938.

Puncewicz [Morawska] O.: *Góry na opak 2, czyli rozmowy z tymi, co zostają.* Warszawa 2017.

Rogowski R.E. ks.: *Mistyka gór.* Wrocław 1983.

Rogowski R.E. ks.: *Zamieniłeś w taniec mój żałosny lament. Góry i radość.* Opole 1999.

Rusowicz B.: *Wszystko o Wandzie Rutkiewicz. Wywiad rzeka.* Toruń–Piła 1992.

Ryn Z.J.: *Góry. Medycyna, antropologia.* Kraków 2016.

Sebesta A.: *Etyka i ethos „ludzi gór".* Zakopane 2014.

Sepioło M.: *Himalaistki. Opowieść o kobietach, które pokonują każdą górę.* Kraków 2017.

Sepioło M.: *Nanga Dream. Opowieść o Tomku Mackiewiczu.* Kraków 2018.

Sieradzińska E.: *Wanda Rutkiewicz. Jeszcze tylko jeden szczyt.* Warszawa 2018.

Słownik wyrazów obcych. Red. J. Tokarski. Warszawa 1980.

Stanisławski W.: *** [Skała ucieka spod mych stóp!]. W: *Tatry i poeci. Antologia wierszy*. Wybór i oprac. M. Jagiełło. Warszawa 2007 [pierwodruk „Taternik" 1933, nr 5/6, s. 89].

Stępień T.: *Przestrzeń w literaturze „górskiej".* W: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki.* Red. E. Konończuk, E. Sidoruk. Białystok 2012.

Szczepański J.A. (pseud. Jaszcz): *O taternictwie*. W: *Tatry i poeci. Antologia wierszy*. Wybór i oprac. M. Jagiełło. Warszawa 2007 [pierwodruk: „Taternik" 1931, nr 4, s. 81].

Szczepański J.J.: *Uwagi o górskiej śmierci.* W: Idem: *Wszyscy szukamy.* Warszawa 1998.

Tatarkiewicz W.: *O szczęściu.* Warszawa 1962.

Terray L.: *Niepotrzebne zwycięstwa. Od Alp do Annapurny.* Przekł. D. Knysz-Rudzka. Oprac. J. Kurczab, K. Marcinek. Warszawa 1975.

Trybalski P.: *Wszystko za K2. Ostatni atak lodowych wojowników.* Kraków 2018.

Woźniak J.L.: *W Tatrach* [e-book]. Będzin, cop. 2013.

Woźniakowski J.: *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej.* W: Idem: *Pisma wybrane.* T. 2: *Góry niewzruszone i pisma rozmaite o Tatrach.* Wybór, wstęp i oprac. N. Cieślińska-Lobkowicz. Kraków 2011.

Zaruski M.: *Na bezdrożach tatrzańskich. Wycieczki, wrażenia i opisy.* Wstęp, przypisy i nota edytorska W.H. Paryski. Łomianki 2007.

Żuławski W.: *Sygnały ze skalnych ścian. Tragedie tatrzańskie. Wędrówki alpejskie. Skalne lato.* Warszawa 1967.

Elżbieta Dutka

Treads of Happiness
Joyful Contexts in Contemporary Writing and in Literature on the Mountains

Summary

In the context of a fairy tale *The Galoshes of Fortune* by H.Ch. Andersen and philosophers' comments on happiness (W. Tatarkiewicz, A. Banach, T. Gadacz), the article raises a question of happiness in the literature on the mountains. The point of departure are the discussions held in the interwar period on the "ideology of mountaineering in the Tatras," with special attention paid to Mariusz Zaruski's statement that a sense of happiness is the essence of alpinism. The analysis of literary pieces by J.A. Szczepański, W. Stanisławski, J. Kurek, M. Jagiełło, M. Kalota-Szymańska, W. Krygowski allows to outline various ways of understanding happiness in one's encounters with the mountain space. Generally, a "romantic" and "sports" attitude towards mountains is reaffirmed in this scope. The first one refers to the conviction that a stay in the mountains already is happiness, while the second one identifies happiness with reaching a unique and desired summit, hence it refers to the climbing success. Research into the "joyful contexts" in the literature on the mountains reveals various aspects and problems (artistic, ethical), and involves essential questions in this kind of writing.

Keywords: happiness, mountains, mountaineering in the Tatras, Andersen, mountaineering in the Himalayas, passion

Elżbieta Dutka – prof. dr hab., pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół literatury polskiej wieku XX i XXI, zwłaszcza prozy kresowej, literatury regionalnej i o tematyce górskiej, oraz wokół dydaktyki literatury. Autorka książek: *Ukraina w twórczości Włodzimierza Odojewskiego i Włodzimierza Paźniewskiego* (Katowice 2000); *Mnożenie siebie. O poezji Andrzeja Kuśniewicza* (Katowice 2007); *Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza* (Katowice 2008); *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI* (Katowice 2011); *Próby topograficzne. Miejsca i krajobrazy w literaturze polskiej XX i XXI wieku* (Katowice 2014); *Centra, prowincje, zaułki. Twórczość Julii Hartwig jako auto/bio/geo/grafia* (Kraków 2016); *Pytania o miejsce. Sondowanie topografii literackich XX i XXI wieku* (Kraków 2019).

Ireneusz Gielata
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Miary szczęścia – rzecz o słonecznych zegarach

1.

Filozofowie mówiąc o szczęściu, często odnoszą się do pojęcia skali. Tak postąpił chociażby Gottfried Wilhelm Leibniz w traktacie *Nowe rozważania dotyczące rozumu ludzkiego* (1704):

> Szczęście i niedola to są nazwy dwóch krańców, których ostateczne granice są nam nieznane. To jest to, czego oko wcale nie widziało, ucho wcale nie słyszało i czego serce człowiecze nigdy nie zrozumiało. Ale powstają w nas żywe wrażenia jednego i drugiego na skutek rozmaitych rodzajów zadowolenia i radości, udręki i smutku, które dla zwięzłości podciągam pod nazwy przyjemności i bólu; jedno i drugie przysługuje zarówno umysłowi, jak ciału, albo, mówiąc ściślej, tylko umysłowi, jakkolwiek oba biorą swój początek już to w umyśle, z okazji pewnych myśli, już to w ciele, z okazji pewnych modyfikacji ruchu. W ten sposób *szczęście*, wzięte w całej swej rozciągłości, jest największą przyjemnością, do której jesteśmy zdolni, tak jak *niedola*, wzięta tak samo, jest największym bólem, którego moglibyśmy doznawać[1].

[1] G.W. Leibniz: *Nowe rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*. Przekł. i przypisy I. Dąmbska. Kęty 2001, s. 156.

Leibniz definiuje *szczęście*, przeciwstawiając je kategorii *niedoli*. Zakres szczęścia („największej przyjemności"), podobnie jak niedoli („największego bólu"), nie posiada żadnych granic – skala natężenia szczęścia nie ma końca, jest bezkresna i niemierzalna; a nawet jeśli istnieją jakiekolwiek jej granice, to są niedostępne dla umysłu i serca człowieczego. Ponadto cechuje ją ścisła aksjologia. Władysław Tatarkiewicz zwięźle powiada, że „przyjemność i przykrość stanowią przeciwstawne składniki życia uczuciowego, dodatni i ujemny"[2], i ostatecznie – tak jak Leibniz – wiąże szczęście z doznawaniem „stanu przyjemnego o największej intensywności"[3]. Definiowanie stanu szczęśliwości poprzez pojęcie skali sytuuje go w obszarze nieosiągalności. Obrazują to słowa Teofila z dialogu Leibniza: „*Szczęście* jest więc, aby tak się wyrazić, drogą przez przyjemności; a przyjemność jest tylko krokiem i posuwaniem się ku szczęściu"[4], a to oznacza, że szczęście jest niekończącym się ruchem dążenia do czegoś, co ostatecznie „wzrasta w nieskończoność", i co ludzkie *cogito* potrafi określać jedynie za pomocą parametrów: „największa", „najintensywniejsza". Można zatem powiedzieć o skali szczęścia, że daleko jej do precyzji, jaką odznacza się, dajmy na to, skala muzyczna, która pozwala uszeregować dźwięki według wysokości o ustalonych odległościach pomiędzy poszczególnymi stopniami. Miara skali szczęścia określa tylko stopień nasilenia tego stanu, a przypisując mu najwyższy wymiar, niejako sama zatraca się w nieokreśloności. Słowem, skala doznawania stanów „największych przyjemności" wskazuje na życiową nieosiągalność szczęścia, jak i na jego pojęciową nieuchwytność.

[2] W. Tatarkiewicz: *O szczęściu*. Warszawa 2015, s. 101.

[3] Zob. ibidem, s. 84. Zaznaczmy, że w tym wypadku Tatarkiewicz wypowiada się o pojęciu szczęścia w rozumieniu nowoczesnym, tj. takim, które zrodziło się wraz ze zwrotem człowieka ku subiektywności i psychologizmowi; dokładnie omawia to zjawisko w rozdziale *Koleje pojęcia szczęścia*, gdzie stwierdza, że: „czasy nowożytne w pojęciu szczęścia dokonały przewrotu, i to radykalnego; przekształciły je na pojęcie subiektywne. Szczęście określały już nie jako posiadanie dóbr, lecz jako poczucie zadowolenia". Zob. ibidem, s. 67.

[4] Zob. G.W. Leibniz: *Nowe rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*…, s. 157.

Pośród wszelakich doznań dodatnich, takich jak: zadowolenie, radosne oczekiwanie, rozmarzenie, błogość, miłosne uniesienie, pogoda duchowa, rozradowanie, uciecha czy niczym niezmącona wesołość, szczęście zajmuje miejsce krańcowe, dzieląc je z brzegowością stanu ujemnego, jakim jest niedola. To, co wyróżnia oba stany od innych, to ich szczególna skrajność – są to doznania o sile „największej przyjemności" lub odwrotnie – o sile „największego bólu". Zawierają one w sobie coś, co nie mieści się w obrębie stanów zajmujących niższą pozycję na skali szczęścia. Tatarkiewicz powiada wręcz, że w przeciwieństwie do wszelakich nastrojów wesela czy pogody, szczęście jest tym, co zawiera w sobie „to coś więcej, coś innego"[5], a swoistości tego „coś więcej" nie można wyrazić inaczej niż za pomocą przedrostka tworzącego stopień najwyższy – „naj-". Owa krańcowość sprawia, że w myśl słów Leibniza sama szczęśliwość to w końcu coś, „czego oko wcale nie widziało, ucho wcale nie słyszało i czego serce człowiecze nigdy nie zrozumiało". Nietrudno znaleźć na to rozliczne przykłady. Nic tak nie wyraża tego przekonania, jak pisma Giacoma Leopardiego[6]; w jego „notatniku myśli" *Zibaldone* czytamy, że:

> Człowiek (nie inaczej niż wszystkie zwierzęta) nie rodzi się dla zaznawania radości życia, lecz niezawodnie dla jego przedłużania i przekazywania tym, którzy przyjdą po nim, więc dla jego zachowania. Ani on, ani życie, ani cokolwiek na tym świecie nie jest wszakże uczynione dla niego, lecz przeciwnie, to on jest bez reszty uczyniony dla życia. […] Istnienie nie jest dla istniejących, gdyż istniejący, jak też ich dobro, nie są jego celem; jeżeli istniejący doznają w nim jakiegoś dobra, to dzieje się tak przez czysty przypadek: istnienie jest dla istnienia, wszystko jest dla istnienia, tak urzeczywistnia się jego jasny, realny cel. […] Wszystko to ujawnia dostrzeżony stan rzeczy: prawdziwym i jedynym celem natury jest zachowanie gatun-

[5] W. Tatarkiewicz: *O szczęściu*…, s. 85.

[6] Do twórczości Leopardiego odwołuje się w traktacie *O szczęściu* Tatarkiewicz; jest ona dla niego przykładowym wyrazem pesymistycznego poglądu o niemożności osiągnięcia jakiegokolwiek szczęścia. Zob. W. Tatarkiewicz: *O szczęściu*…, s. 23.

ków, a nie zachowanie bądź szczęśliwość jednostek; szczęśliwości natomiast nie ma na świecie, ani dla jednostek, ani dla rodzaju ludzkiego[7].

Człowiek więc jest tylko częścią natury, a ta wyłącznie troszczy się o zachowanie gatunku, nie licząc się z podstawowym ludzkim pragnieniem zdobycia szczęścia czy dobra. Szczęśliwość nie istnieje inaczej, jak tylko w wyobraźni i iluzjach. Leopardi podkreśla, wskazując na nicość ludzkich rojeń o szczęściu, że „realnym celem życia jest życie, czyli wleczenie z niebywałym mozołem w górę i w dół po tej samej drodze wozu bardzo ciężkiego i pustego"[8]. Człowiek nieustannie napełnia go mirażem swoich pragnień i w ten sposób doświadcza jedynej dostępnej mu postaci szczęścia. „Najtrwalszą radością naszego życia – oznajmia Leopardi – jest daremna radość ze złudzeń"[9]. W tym wozie nie ma więc niczego poza nicością iluzji, które nijak nie mogą zrównoważyć jego nieznośnego ciężaru. Dola człowieka rojącego o szczęściu obarczona jest brzemieniem codziennej niedoli. I nie tłumaczy tego żadna racja naukowa czy religijna ani jakakolwiek myśl filozoficzna lub polityczna. Jak utrzymuje Leopardi, wszystko to „nieuchronnie prowadzi do najwyższej miary ogólnego, zwięzłego, doniosłego i straszliwego wniosku, że żadna »racja« filozoficzna lub religijna nie usprawiedliwia udręki ludzkiego ego w tym »wiecznym kręgu tworzenia i niszczenia«, w którym ono zostało osadzone"[10].

Myśl włoskiego poety zasadza się na radykalnym w swoim pesymizmie stwierdzeniu, że „cel człowieka, jego najwyższe dobro, jego szczęśliwość nie istnieją"[11], a jedyne, co istnieje, to złudzenia szczęścia, którym przypisuje swoistą realność[12] i… jarzmo niedoli. Nikt

[7] G. Leopardi: *Zibaldone. Notatnik myśli. Wybór*. Wybór, przekł., przedmowa i oprac. S. Kasprzysiak. Warszawa 2016, s. 191–192.

[8] Ibidem, s. 201.

[9] Ibidem, s. 257.

[10] Ibidem, s. 192.

[11] Ibidem, s. 193.

[12] Leopardi wręcz stwierdza, że złudzenia przynależą do istoty rzeczy: „Do złudzeń odnoszę się jako do rzeczy w znacznej mierze realnych, gdyż są one

z żyjących nie może uciec przed nieszczęściem. W pełni to przekonanie wyraża sąd zawarty w *Dziejach rodu ludzkiego*:

> Wszędzie bowiem tam, gdzie nieśmiertelnym ujawnia ich szczęśliwość, ludziom odsłoni w całości i nieustannie stawiać im będzie przed oczyma ich niedolę, uprzytomniając im prócz tego, że nie jest ona jedynie owocem nieprzychylnego trafu, ale że jest czymś, czego żadnym wysiłkiem i żadnym sposobem nie można uniknąć, ani też nigdy – póki trwa życie – przerwać[13].

Leopardi „wcale nie widzi" zatem tego, co znajduje się na samym krańcu skali stanów ludzkiej pogody, ale za to doskonale dostrzega i doświadcza bezmiaru bólu i ogromu nieszczęść. Czyżby więc skala szczęścia była w istocie miarą ciężaru ludzkiej niedoli? Precyzyjną i bezwzględną wielkością życia zamkniętego w kieracie „wleczenia z niebywałym mozołem w górę i w dół po tej samej drodze wozu bardzo ciężkiego i pustego"? Czy ostatecznie jej rozpiętość nie rozciąga się jedynie od ucisku zgnębienia do pustki ziejącej złudzeniami?

2.

„W głębi każdej rzeczy jest smutek…" – odnotowuje w *Dzienniku intymnym* Henri-Frédéric Amiel[14]. A dlaczego nie radość? Czyżby moc

istotnym składnikiem kondycji ludzkiej natury, a natura obdarzyła nimi wszystkich bez wyjątku, tak by nie wolno było uznawać ich za marzenia pojedynczego człowieka, tylko właśnie za marzenia ludzkie ustanowione przez naturę, bez których nasze życie byłoby zjawiskiem niebywale nieszczęsnym i barbarzyńskim itd. Toteż złudzenia są nam niezbędne i wpisują się znacząco w układ i porządek rzeczy". G. Leopardi: *Zibaldone…*, s. 257.

[13] Zob. G. Leopardi: *Dzieje rodu ludzkiego*. W: Idem: *Dziełka moralne*. Przekł. i posłowie S. Kasprzysiak. Kraków 1979, s. 14–15.

[14] H.-F. Amiel: *Dziennik intymny*. Wybór i przekł. J. Guze. Przedmowa M. Janion. Warszawa 1997, s. 107.

śmierci, zabarwiając wszystko na czarno, nie pozwalała dojrzeć innych odcieni życia? Taką odpowiedź podsuwa Amiel: „I czy mogłoby być inaczej na świecie, gdzie nic nie trwa, gdzie wszystko, co kochaliśmy, kochamy lub będziemy kochać, musi umrzeć? Więc śmierć jest tajemnicą życia? Z daleka lub z bliska żałoba spowija duszę, jak noc spowija świat”[15]. Ów smutek, jaki skrywa się za każdą z rzeczy, odkrywa wielu twórców czasów nowoczesnych, niekoniecznie wiążąc jego przyczynę z doświadczeniem śmierci. Na przykład Arthur Schopenhauer doszukuje się jego źródeł w woli, która uwidacznia się poprzez świat wszelakich zjawisk:

> Wszelkie chcenie wynika z potrzeby, czyli z braku, czyli z cierpienia. Kres kładzie mu spełnienie, lecz w stosunku do jednego spełnionego życzenia co najmniej dziesięć pozostaje niespełnionych; dalej żądza trwa długo, wymagania idą w nieskończoność, natomiast spełnienie trwa krótko i jest skąpo odmierzone. […] Dlatego póki świadomość naszą przepełnia wola, póki zdani jesteśmy na napór życzeń w nieustannym towarzystwie nadziei i obawy, póki jesteśmy podmiotami woli, nie znajdziemy nigdy trwałego szczęścia ani spokoju. Czy gonimy, czy uciekamy, czy boimy się nieszczęścia lub dążymy do rozkoszy, jest w istocie bez różnicy: troska o nieustanne wymagania woli, obojętne, w jakiej postaci, nieustannie wypełnia i wprawia w ruch świadomość, a bez spokoju nie jest w ogóle możliwa żadna prawdziwa pomyślność. Tak podmiot woli wpleciony jest w zawsze obracające się koło Ixiona, zawsze czerpie wodę sitem Danaid, jest wiecznie umęczonym, łaknącym Tantalem[16].

Cierpienie, niedola czy ból to charakterystyczne figury pisma smutku – pisma, w którym o szczęściu mówi się na ogół w trybie przeczenia. Amiel odkrywa jego ślady, i to wyraźne, we własnym dziele:

[15] Ibidem.

[16] A. Schopenhauer: *Świat jako wola i przedstawienie*. T. 1. Przekł., wstęp i komentarze J. Garewicz. Warszawa 1994, s. 309–310.

> Przeczytałem jeden z zeszytów tego dziennika: trochę byłem zawstydzony tylu skargami i przygnębieniem. Te stronice nie wyrażają mnie należycie, wiele jest we mnie rzeczy, których tu nie znajduję. Jaka tego przyczyna? Przede wszystkim ta, że smutek chętniej sięga po pióro niż radość, a jeszcze w grę wchodzą okoliczności; kiedy nic nie wystawia mnie na próbę, popadam w melancholię: toteż w moim dzienniku nie pojawia się człowiek praktyczny, wesoły, literat. Portretowi brak wizji całości, proporcji, ośrodka; widziany jest ze zbyt bliska[17].

Pióro radości przegrywa z piórem maczanym w atramencie smutku. Pismo smutku przytłacza radość, wypycha ją poza opowieść, intymną narrację. Jeśli kogoś portretuje, to tworzy obrazy zniekształcone, które niekoniecznie są fałszywe, ale na zawsze pozostają niepełne. Atrament smutku znaczy słowa obarczone brakiem, pozbawione niuansów, często nietworzące żadnych koniunktiwów. Stworzony przez Amiela autoportret nie posiada wielu wymiarów, głównie „wizji, całości, proporcji, ośrodka", a także pozbawiony jest opisów życia praktycznego i literackiego, a nade wszystko życia w stanie wesołości. Ów brak, jakim odznacza się pismo smutku, w istocie zaświadcza o istnieniu pisma radości. Jest ono często niewidoczne, jakby jego promienistość nie mogła przedrzeć się przez ciemny mrok atramentu lub czerń drukarskich czcionek. Nierzadko skrywa się więc za pismem smutku, obnażając jego niedostatki. Ale zawsze pismo radości, nawet to znaczone swoim brakiem, głośno przeczy wyrokom pisma spod dyktatu smutku, potakującego Leopardiemu, że „istota żyjąca i istota nieszczęśliwa to niemal synonimy"[18].

Nawet Schopenhauer, którego pióro, jak się zdaje, stworzyło jeden z najmroczniejszych obrazów życia ludzkiego, przyznał, że nie zawsze „podmiot woli" więzi koło Iksjona, że zdarzają się chwile, w których „wolni jesteśmy od haniebnego naporu woli, świętujemy sabat okiełznania woli, koło Ixiona zatrzymało się w miejscu"[19]. Schopenhauer odnalazł ową przestrzeń wolności od dojmującego bólu w sta-

[17] H.-F. Amiel: *Dziennik intymny*…, s. 124.

[18] Zob. G. Leopardi: *Zibaldone*…, s. 281.

[19] A. Schopenhauer: *Świat jako wola*…, s. 310.

nach uniesienia estetycznego, a zwłaszcza w chwilach wsłuchiwania się w „cudowną sztukę tonów”[20]. Amiel zaznał „święta okiełznania” smutku podczas popołudniowej przechadzki 27 stycznia 1875 roku:

> Dzień od początku do końca cudowny, popołudniowa przechadzka do Beauvallon była mi nieustającym oczarowaniem. Znalazłem się w Arkadii. Jest tam leśny zakątek, gdzie nimfeum byłby na swoim miejscu, i zielony dąb ze skałą u stóp, który przywodzi na myśl odę Horacego albo rysunek Tyburu. Pejzaż na pewno podobny do pejzaży Grecji. Podobieństwa dopełnia morze, które czuje się blisko, kiedy go nie widać, i które odnajduje się nagle, u końca perspektywy, za zakrętem doliny. Wytropiliśmy mały dworek z gęsto zarośniętym ogródkiem, którego właściciela można wziąć za wieśniaka z *Odysei*. Ledwie mówił po francusku, ale nie brakło mu poważnej pewności siebie. Przetłumaczyłem mu piękny napis na jego zegarze słonecznym, *Hora est benefaciendi*, czemu bardzo był rad[21].

W czasie przechadzki do Beauvallon Amiel znalazł się – niczym postacie na obrazach Nicolasa Poussina – w Arkadii, ale, w przeciwieństwie do nich, nie trafił tam na nagrobek z wyrytymi słowami: „et in Arcadia ego”, lecz na zegar słoneczny z widniejącym na nim napisem: „Hora est benefaciendi”.

3.

Beauvallon łudząco przypomina dawną Grecję. Ten cudowny zakątek znajduje się nieopodal morza, jego otoczenie przywodzi na myśl starożytne pejzaże, a cała roślinność, jak chociażby horacjański dąb, zdaje się mienić poetyckimi kształtami. Brak tu tylko nimfeum, jednak i dla niego zachwycony przechodzień odnajduje przynajmniej

[20] O istocie muzyki pisze Schopenhauer w § 52 ks. III. Zob. A. Schopenhauer: *Świat jako wola…*, s. 395–413.

[21] H.-F. Amiel: *Dziennik intymny…*, s. 205.

miejsce pośród leśnego ustronia. Ponadto jest tam jeszcze niewielki dworek z mieszkańcem o rysach homeryckiego wieśniaka oraz… słoneczny zegar. W tej Arkadii wiedza o powszechnej biedzie na moment ulega zawieszeniu, pozwala wreszcie nie widzieć w każdej rzeczy bezmiaru smutku; zapomnieć o śmierci, zabierającej to wszystko, co człowiek ukochał, czy o myślach o niechybnie nadciągającej starości, w której „rosnącej zgrzybiałości jest tylko długi smutek”[22]. Urok tych okolic pobudza wyobraźnię przechodnia i przemienia zwyczajną przechadzkę w niezwykłą wędrówkę w stanie „nieustającego oczarowania”.

Autor dziennika przyznaje, że przemierzając okolice Beauvallon, zaznał dobrostanu życia w Arkadii. A potwierdza to łacińska maksyma wyryta na tarczy zegara – „Hora est benefaciendi” – „Nadeszła godzina dobroczynności”[23]. Wskazówki słonecznego zegara, utworzone z nietrwałej materii cienia, nie są więc miarą zwykłych godzin, ale miarą czasu doświadczania „nieustającego oczarowania”. Niestałość owych cienistych linii wskazuje nie tyle na upływ czasu, ile na przemijanie samych chwil życia w oczarowaniu. Wraz z zanikiem słonecznego światła nikną wskazówki zegara, jednak nie oznacza to bynajmniej końca czasu, on nadal trwa w swym biegu. Linie z cienia na świetlistej tarczy można więc uznać za miarę swoistego czasu – czasu słonecznego dobrostanu, a ich zanik za kres jego trwania. A więc relacja Amiela z przechadzki do Beauvallon pozwala zobaczyć w słonecznym zegarze coś więcej niż tylko narzędzie służące do pomiaru czasu.

Rüdiger Safranski, zmagając się z odpowiedzią na pytanie: „co czyni czas i co my czynimy z niego?”[24], zauważa, że „gdy […] trudno uchwycić sam czas, pozostają zegary”[25]. To spostrzeżenie można odnieść także do kategorii szczęścia i powiedzieć: gdy trudno uchwycić samo szczęście, pozostają zegary. I utwierdza nas w tym nie tylko dziennik intymny Amiela, lecz także Maurice Maeterlinck,

[22] Ibidem, s. 84.

[23] Literalnie łaciński zwrot znaczy: „Jest godzina czynienia dobrze”.

[24] Tak brzmi podtytuł jego eseju o czasie, zob. R. Safranski: *Czas. Co czyni z nami i co my czynimy z niego*. Przekł. B. Baran. Warszawa 2017.

[25] Ibidem, s. 71.

który, jak mało kto, przeniknął istotę słonecznego zegara. W esejach o owadach odkrył, że źródło głębi ludzkiego smutku wypływa z wiedzy o naturze. Wyraziście obrazuje to życie pszczoły, które w swej jednostkowości, jednokrotności i niepowtarzalnej wyjątkowości nie posiada żadnego znaczenia poza jednym – zachowaniem gatunku.

> I tutaj, jak w całym świecie – odnotowuje Maeterlinck – jedna część koła przemian zanurzona jest w ciemnościach i tutaj, jak wszędzie, rozkaz najwyższy, ostateczny przychodzi z zewnątrz, od potęgi nieznanej, a pszczoły poddają się, jak i my także, władcy bezimiennemu, dzierżącemu ster onego koła życia, wirującemu dokoła swej własnej osi, miażdżącemu wolę tych, którzy wprawiają je w ruch obrotowy[26].

Pszczoły podlegają potędze tej samej niemej siły „jak i my", a zatem ludzkie życie przegląda się w losie pszczół, a ogląd ten wiedzie ostatecznie do tego, że pod powierzchnią zewnętrznych rozkoszy „oko człowieka, patrzącego głębiej, [widzi – I.G.] obraz tak smutny, jakiego chyba nie ma na świecie"[27]. Jednak ta ciemna wiedza nie prowadzi Maeterlincka, jak przed nim Leopardiego, w rozpacz smutku[28], przeciwnie, potrafi on dostrzec również jasną stronę życia i pisać o tym piórem radości i zachwytu.

„Lato to pora szczęścia" – te słowa otwierają ostatni rozdział eseju Maeterlincka o „inteligencji" kwiatów[29]. Pisarz od razu zaznacza, że czas, który pozwala „korzystać rozkosznie, pełną piersią, z całą swobodą z […] chwil radosnych", wymaga jakiejś innej, niezwyczajnej miary – „ów okres uprzywilejowany domaga się miary szlachetniejszej, dostojniejszej, wyższej niż miara stosowana do godzin

[26] M. Maeterlinck: *Życie pszczół*. Przekł. F. Mirandola. Lwów–Poznań 1926, s. 151.

[27] Zob. ibidem, s. 152.

[28] Dla Leopardiego także sama rozpacz podszyta jest negacją, jak zaznacza w „notatniku myśli": „wszystko na świecie jest nicością, nawet moja rozpacz…". Zob. G. Leopardi: *Zibaldone*…, s. 220.

[29] Zob. M. Maeterlinck: *Inteligencja kwiatów*. Przekł. F. Mirandola. Warszawa 2017, s. 170.

zwykłych, szarych i pospolitych". Postuluje więc, aby zawrzeć „owe świetliste momenty w czarach wspaniałych, odświętnych, przejrzystych, zrobionych z tejże samej promienistej substancji, jaką zawrzeć mają […]"[30]. W istocie postulat ten skrywa w sobie pytanie o możliwość znalezienia miary dla chwil szczęścia, a to pytanie wynika z namysłu nad istotą doznawania przez człowieka upływania czasu:

> Jesteśmy już tak zorganizowani, że nie możemy osiągnąć świadomości życia, nie odczuwamy jego smutków ani nie rozkoszujemy się jego radosnymi momentami, o ile nie mierzymy płynącego czasu, nie liczymy owej monety, której dojrzeć nie jesteśmy w stanie. Czas nie ucieleśnia się nam, nie staje się dostrzegalny, nie nabiera wartości, o ile nie przepływa przez skomplikowany aparat, jaki wynaleźliśmy po to, by go unaocznić i uczynić konkretnym. Nie posiadając sam przez się istnienia, przyjmuje cechy, ton i kształt instrumentu, który mu formę nadaje[31].

To dlatego minuta „wyszemrana" przez kieszonkowy zegarek odróżnia się wyglądem od minuty wyznaczonej przez katedralny zegar; a skoro nasze stany mienią się tak wieloma odcieniami, to „dlaczegóż byśmy – pyta Maeterlinck – nie mieli rozróżniać chwil naszego życia według tego, czy są pełne melancholii, bezwładu czy radości?"[32]. Wszak narzędzia służące do mierzenia czasu mają odmienne kształty i różni je też mechanizm wskazywania jego biegu. Toteż każda postać zegara niejako unaocznia inny rodzaj doznań. O klepsydrze, która niegdyś była miarą życia klasztornego, Maeterlinck powiada, że dawniej przesypywała „piasek w godzinach nieobojętnych, ale naprawdę czarnych, w godzinach zniechęcenia, rezygnacji, choroby, cierpień, w czasie martwym życia naszego":

> Nie podkreślała wówczas istnienia czasu, bo tonął on w piasku, mierzyła jedynie jedno po drugim ziarnka różańca, liczyła

[30] Zob. ibidem.

[31] Ibidem, s. 170–171.

[32] Ibidem, s. 171.

> zdrowaśki, bezmiar oczekiwania, strach i nudę. Minuty utożsamiały się z ziarnkami tegoż piasku, zdawały się oderwane, odcięte od całokształtu życia, od nieba gwiaździstego, od ogrodu, przestrzeni, a naczynko szklane klepsydry zamykało ten piasek, jak cela więżąca mnicha. Nie szło tam wcale o nazwę godziny, o jej byt samoistny, wszystkie bowiem pogrążały się żałobnie w piasku. A znużona i otępiała myśl snuła się przy cichym, nieustannym ich spadku bezmiarami nicości i padała w końcu, niczym popiół, łącząc się z popieliskiem śmierci[33].

Zupełnie coś innego ucieleśnia zegar słoneczny. Nie bez patosu, a nawet wręcz religijnego uniesienia, Maeterlinck oznajmia, że tylko ta miara niepozbawiona „uroku dostojeństwa" odzwierciedla „potęgę nieskończoności", bo tylko ona „czyni poranki rozbłysłe rosą uroczymi i świętymi, przemienia popołudniowy czas bezchmurnego lata w coś, co przypomina wieczność", i tylko ona potrafi „z należytym namaszczeniem kreślić dzieje promienistych, niepokalanych godzin"[34]. A świadczą o tym inskrypcje widniejące na ich tarczach: „A lumine mutas!" („Porusza mną światłość!"), „A myddst ye flomrores, I tell sou ye houres!" („Liczę godziny wedle kwiatów!"), „Horas non numero nisi serenas!" („Znaczę tylko jasne chwile!"), które dla pisarza stają się szczególnymi lekcjami doświadczania życia, albowiem „uczą […], że liczyć należy jedynie godziny przynoszące dary, że przywiązywać trzeba znaczenie tylko do uśmiechu, nie myśleć o przeciwnościach losu, ale tworzyć byt własny z momentów jasnych, miłych, patrzyć wyłącznie na słoneczną stronę każdej rzeczy czy zjawiska"[35]. A zatem zegar słoneczny to nie tylko mechanizm do odmierzania godzin szczęścia, ale także rodzaj tablicy z zapisanymi na niej sentencjami. Nauczają one życia słonecznego, niepozwalającego widzieć w rzeczach jedynie „głębi smutku", który sprawia, że człowiek popada w rozliczne stany przygnębienia. Ale są to także lekcje ciemności – miara szczęścia niknie, a wraz z nią

[33] Zob. ibidem, s. 173–174.
[34] Zob. ibidem, s. 176.
[35] Zob. ibidem, s. 177–179.

świetliste inskrypcje, gdy „słońce kryje się za chmury" lub nadchodzi nocna mroczność, wówczas „czas staje się bezmierną pustką", ujawniając prawdę o kruchości szczęścia, ulotności pogody i wszelkiego wesela[36].

Maeterlinck znajduje w zegarze słonecznym „dostojne" narzędzie do mierzenia szczęścia. Jednak w odróżnieniu od skali „największej przyjemności" nie jest to miara, która podaje stopnie stanów ich narastania. Taki sposób odmierzania prowadzi do tego, że samo szczęście, jako doświadczenie graniczne, niknie w swojej nierozpoznawalności, stając się czymś, czego ostatecznie „oko wcale nie widziało, ucho wcale nie słyszało i czego serce człowiecze nigdy nie zrozumiało". Inaczej rzecz wygląda w przypadku zegara słonecznego. Tu podstawą miary jest czas, ale nie ten, którego trwałość zasadza się na nieustannym przepływie, lecz tylko ten, którego istota tkwi w rozpraszającej świetlistości, a co zdaje się najpełniej wyrażać nietrwała materia cienistej wskazówki. Co prawda, bezdźwięczność słonecznych zegarów, podobnie jak skala potęgowania przyjemności, może wskazywać i na to, że największe szczęście jest nieme. „Na równi z wielkim szczęściem [zegar słoneczny – I.G.] jest niemy. Czas płynie ponad nim bezgłośnie […]" – stwierdza Maeterlinck. Ale natychmiast dopowiada, że:

> […] użycza mu czasem spiżowego głosu kościółek wiejski i wówczas nic nie dorównuje harmonii bicia dzwonu złączonego z niemym gestem jego cienia, znaczącego południe w oceanie lazuru. Tworzy on punkt centralny i daje imiona chwilom szczęśliwości, rozpierzchłym i bezimiennym[37].

Świetliste wskazówki swym niemym gestem cienia potrafią kreślić na tarczy zegara imiona godzin szczęścia i przy wtórze bicia dzwonu ogłaszać ich nastanie. Maeterlinck ostatecznie dowodzi, że zegar słoneczny unaocznia i ukonkretnia rozpierzchłe chwile życia w słonecznej jasności, albowiem „u tego zwierciadła czasu spotyka

[36] Zob. ibidem, s. 179.

[37] Ibidem, s. 181.

się wszystko i nabiera świadomości swego trwania”[38], dodajmy – trwania godzin szczęścia. I chyba taką samą prawdę musiał odkryć Amiel podczas przechadzki do Beauvallon, gdy ujrzał w ogrodzie zegar z inskrypcją *Hora est benefaciendi* i zrozumiał, że znalazł się choć przez chwilę w Arkadii. „Miejsce sprzyjałoby napisaniu powieści” – stwierdza Amiel[39]. Jakiej? Powieści, w której radość „chętniej sięga po pióro” niż smutek?

Bibliografia

Amiel H.-F.: *Dziennik intymny*. Wybór i przekł. J. Guze. Przedm. M. Janion. Warszawa 1997.

Leibniz G.W.: *Nowe rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*. Przekł. i przypisy I. Dąmbska. Kęty 2001.

Leopardi G.: *Dzieje rodu ludzkiego*. W: Idem: *Dziełka moralne*. Przekł. i posłowie S. Kasprzysiak. Kraków 1979.

Leopardi G.: *Zibaldone. Notatnik myśli. Wybór*. Wybór, przekł., przedmowa i oprac. S. Kasprzysiak. Warszawa 2016.

Maeterlinck M.: *Inteligencja kwiatów*. Przekł. F. Mirandola. Warszawa 2017.

Maeterlinck M.: *Życie pszczół*. Przekł. F. Mirandola. Lwów–Poznań 1926.

Safranski R.: *Czas. Co czyni z nami i co my czynimy z niego*. Przekł. B. Baran. Warszawa 2017.

Schopenhauer A.: *Świat jako wola i przedstawienie*. T. 1. Przekł., wstęp i komentarze J. Garewicz. Warszawa 1994.

Tatarkiewicz W.: *O szczęściu*. Warszawa 2015.

[38] Ibidem.

[39] Zob. H.-F. Amiel: *Dziennik intymny…*, s. 205.

Ireneusz Gielata

Measures of Happiness – On Sundials

Summary

The article is an attempt to answer a question on the measure of happiness or, in other words, on the possibility of experiencing joys of life that would provide a counterargument to Henri-Frédéric Amiel's statement that "deep down each thing sorrow dwells," which makes "the pen of sorrow" burden "the pen of joy." Both an essay on the "intelligence of flowers" by Maurice Maeterlinck and Amiel's Journal suggest a sundial can perform such function. It is a device measuring solar time, hence a time of experiencing happiness on the one hand, and a measure indicating ephemeral and evanescent nature of the "hours of joy."

Keywords: writing of sorrow, writing of joy, Arcadia, sundial

Ireneusz Gielata – dr hab., prof. w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Historyk literatury zajmujący się zagadnieniami dotyczącymi teorii i historii powieści, teorii narracji historycznej, a w obrębie historii literatury – genealogią polskiej i europejskiej nowoczesności oraz badaniem związków pomiędzy literaturą nowoczesną a biologią i medycyną oraz muzyką, plastyką i architekturą. Współredaktor i członek Rady Naukowej nowej serii wydawniczej „ars medica ac humanitas", a także współredaktor działu historii literatury pisma naukowego „Świat i Słowo". W ciągu ostatnich pięciu lat opublikował eseje o twórczości: Erazma z Rotterdamu, J. Keplera, H.Ch. Andersena, R.W. Emersona, A. France'a, J.-K. Huysmansa, M. Maeterlincka, H. Brocha, B. Hrabala, F. Kafki, T. Manna, G.T. di Lampedusy, S. Máraiego, M. Houellebecqa, K.O. Knausgårda, a także kilkanaście artykułów o twórczości H. Sienkiewicza, B. Prusa, M. Konopnickiej i A. Słonimskiego. Współorganizator Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Dawnej Improwizowanej „All'Improviso".

Paulina Czernek-Pasierbek
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Silna potrzeba szczęścia w obliczu niepewności jutra O poezji Jana Lechonia

Jan Lechoń wśród skamandrytów

11 listopada 1918 roku – dla współczesnych to jedynie kolejna data, której upamiętnienie odznacza się czerwienią na kartkach kalendarza, a jej coroczne, uroczyste obchody można oglądać na ekranach telewizorów; to kolejna okazja do szkolnych akademii. Nic wielkiego, po prostu święto. Można jedynie wyobrażać sobie reakcje i nastroje, jakie dominowały przed stu laty, gdy świat, a zwłaszcza zniewoloną przez lata Polskę, poruszyła wiadomość o pokoju, wolności, niepodległości. Wówczas nie miało większego znaczenia, czy rzeczywiście była to wolność realna, pełna autentycznego spokoju – wszystko zdominowała bowiem euforyczna radość. I właśnie w tej aurze doskonale zaaklimatyzował się wczesny Skamander.

Nowa poezja – poezja wolności – wyrosła z przekonania o początku nowego świata i w nieoczekiwany sposób stała się nicią porozumienia między artystami a tłumem. Skamandryci, którzy w sposób mistrzowski opanowali styl estetyczno-emocjonalny, odpowiedzieli na oczekiwania artystyczne rozentuzjazmowanego tłumu, który dość miał martyrologicznego, konradowskiego poczucia obowiązku. Twórcy, „nie odbierając jej tradycyjnej poetyckości, […] sprowadzali jednak poezję na ziemię, między zwykłe sprawy i zwykłych ludzi. Sami też jako zwykli ludzie […], odrzucając przywilej wzniosłej bezosobowości”[1].

[1] J. Kwiatkowski: *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa 2012, s. 59.

Jerzy Kwiatkowski wspomina o swoistego rodzaju komunii duchowej ze spragnionym tłumem, która dokonała się dzięki doskonałemu wpisaniu się w estetyczne potrzeby współczesnych. Podwyższona temperatura emocjonalna, patos, a zwłaszcza atmosfera entuzjazmu i frenezji, czy też dramatyczny patetyzm skamandrytów sprawiły, że ich dzieła zawładnęły całą Warszawą lat dwudziestych. Okazało się, że „taka właśnie poezja najbardziej odpowiadała zapotrzebowaniu ówczesnych czytelników"[2]. Skamander, choć jako grupa poetycka aspirował do miana rewolucyjnej i nowoczesnej, to przecież właśnie w swojej prostocie i tradycyjności stał się fenomenem. Czytelnik widział bowiem w poezji pikadorczyków własne oblicze, swój światopogląd czy styl bycia, przy jednoczesnym poczuciu zaspokojenia doznań artystycznych.

Warto jednak poddać analizie założenie, że poezję skamandrycką definiuje wyłącznie euforyczny entuzjazm wynikający z poczucia wolności. Janusz Kryszak w swoim artykule przywołuje słowa Józefa Wittlina z książki *Wojna, pokój i dusza poety*, które znacząco odbiegają od wyobrażeń współczesnych na temat owych dni – „spuściliśmy ponurą przyłbicę na oczy i z mieczem w ręku warowaliśmy u stóp nowo narodzonej wolności, jej wiekuiste psy. […] I dlatego takie smutne były pierwsze lata nowego życia […]"[3]. Radość w owych dniach, jak wskazują badania historyków literatury, wcale nie była oczywistą reakcją na sytuację polityczną. O wiele silniejszy i o wiele bardziej obezwładniający stał się niepokój wobec nieznanego, wobec niestabilności, wobec niepewności przyszłości, czego dowodem są słowa z wiersza *Sentymentalizm* Antoniego Słonimskiego: „Zawiła i niespokojna / jest moja mowa". Jak zaznacza Kryszak, „pytanie o rzeczywisty kształt poezji pierwszych lat niepodległości uwzględnić musi nie tylko zrozumiałe przecież napięcie emocjonalnego uniesienia […], ale i to, że nawet najbardziej zaborczy optymizm potykał się wówczas o dylematy niełatwe do rozstrzyg-

[2] Ibidem.

[3] J. Kryszak: *O poezji polskiej wstępnych lat niepodległości*. W: *Literatura wobec niepodległości. Z problemów kultury polskiej początków II Rzeczypospolitej*. Oprac. A. Borycki. Łódź 1983, s. 69.

nięcia”[4]. Polacy zapadli wówczas na chorobliwe pragnienie ostatecznego spokoju, którego, jak się szybko okazało, nie przyniosły wydarzenia listopadowe.

Badacze są raczej zgodni co do tego, że Skamander nie tyle był grupą programową, ile przede wszystkim sytuacyjną. Funkcjonował na zasadach wzajemnej przyjaźni, interesów oraz szacunku wobec twórczości i ideałów współtowarzyszy. Status Lechonia w tym przypadku jest tego najlepszym przykładem. Można bowiem pokusić się o stwierdzenie, że Lechoń był najmniej skamandrycki ze wszystkich skamandrytów[5]. Grupa, choć z założenia bezprogramowa, miała jednak pewne charakterystyczne cechy konsolidujące twórczość i pozwalające na jej literaturoznawcze skategoryzowanie czy scharakteryzowanie. Przede wszystkim cechowała ją apoteoza poetyki codzienności, której z pozoru na próżno by szukać u Serafinowicza. Wydaje się, że jego poezja jest uroczystą ekskalamacją, w której podmiot liryczny pełen uniesienia występuje w roli wizjonera, wieszcza, metafizycznego przywódcy. Nie ma tu miejsca na euforię i optymistyczne spoglądanie w przyszłość, co przecież typowe dla Skamandra; są natomiast: głębokie poczucie bólu istnienia, cierpienie romantycznej duszy i zagubienie jednostki. Pozornie nie ma radości życia i tętniącego witalizmu, a ich miejsce zajmuje niepewność, pustka i samozagłada: ,,Nie ma tu szarego człowieka, człowieka przeciętnego, uczestnika tłumu. I nie ma problematyki życia codziennego: najpierw żarliwy patos uniesień narodowych, później filozofowanie na temat spraw ostatecznych”[6] – pisze Roman Loth. Światopoglądowo, poza *Herostratesem* i *Duchem na seansie*, Lechoń nie wpisuje się więc w antyromantyczną, antykonradowską i antymartyrologiczną ideę skamandryckości. Nie bez powodu Jarosław Iwaszkiewicz w swoim wspomnieniu o Lechoniu pisał: ,,To spokojne nawiązywanie do tradycji [...] nie mogło się nam podobać, nam, którzyśmy chcieli być przede wszystkim »nowi«”[7]. Jan Lechoń do dziś bywa postrzegany

[4] Ibidem, s. 70.

[5] Zob. R. Loth: *Wstęp*. W: J. Lechoń: *Poezje*. Wrocław 1990, s. LXXIX.

[6] Ibidem.

[7] J. Iwaszkiewicz: *Lechoń i Tuwim*. W: Idem: *Książka moich wspomnień*. Warszawa 1957, s. 337–340.

jako najbardziej skostniały, najmniej pojmujący stan ducha skamandryckości. Jakże więc łączyć go z zagadnieniem szczęścia?

Piotr Łopuszański w książce *Warszawa literacka w okresie międzywojennym* przywołuje wspomnienie Zdzisława Czermańskiego o Lechoniu: „[…] był ciężkim neurotykiem. […] Psychicznie niewytrzymały, już we wczesnej młodości usiłował popełnić samobójstwo […]. Ale to nie znaczy, że życia nie lubił. Przeciwnie”[8]. Dalej Czermański zauważa: „Świetny towarzysz w każdej kompanii, mógł prócz tańców i kuligów każdej zabawie przewodzić. Rozbawiony wypijał wszystko, co było do wypicia. Wypił jednego wieczoru szesnaście martini”[9].

Mogłoby się wydawać, że tradycyjna, spirytualistyczna, patetyczna poezja Lechonia, którą przepełnia ból egzystencjalny i tęsknota za dawnymi wiekami, nie znajdzie czytelników w „nowym” świecie, bo rzeczywistość była spragniona życia, tętniła radością, odrzucała wszystko, co dawne. Chorowali Polacy na przeszłość, bo była dla nich wyłącznie źródłem trosk i rozpaczy, Lechoń zaś chorował na Polskę, którą leczyć pragnął z jej licznych ran. Czy w świecie kultu niczym nieskrępowanej radości, apoteozy cywilizacji i odżegnywania się od przeszłości mogła znaleźć czytelników poezja romantycznych tęsknot, zrodzona z fascynacji Mickiewiczem i Słowackim?

A jednak romantyzm, tak silnie zakorzeniony w polskiej podświadomości i charakteryzujący się przywiązaniem do tradycji przodków, wciąż był w dwudziestoleciu pożądany i wciąż przez czytelników poszukiwany. Zresztą i dziś poczucie „polskiego szczęścia” niejako w sposób intuicyjny łączy się z sielanką wyidealizowanego Mickiewiczowskiego Soplicowa. Polskie szczęście konstytuuje się na fundamencie romantycznego wyobrażenia o Polsce. Po stu dwudziestu trzech latach niewoli, krwawych powstań i poniżania osobistej godności Polacy żyją potrzebą szczęścia – tego, które daje im wolność. Nie bez przyczyny Lechoń, choć najmłodszy ze skamandrytów, najszybciej zdobywa popularność. Przywiązanie do

[8] Z. Czermański: *Kolorowi ludzie*. W: P. Łopuszański: *Warszawa literacka w okresie międzywojennym*. Warszawa 2017, s. 39–40.

[9] Ibidem.

tradycji nie mija. Jeszcze we wrześniu 1925 roku został przeprowadzony prasowy konkurs ,,Kogo wybralibyśmy do akademii literatury polskiej?". Wynik dziś niewątpliwie wywołuje zdziwienie, bo pierwsze dziesięć miejsc zajęli twórcy, których jednoznacznie kojarzymy z Młodą Polską, wśród nich: Żeromski, Reymont, Staff, Tetmajer – każdy z wymienionych zdobył ponad osiemset głosów. Wśród pisarzy młodego pokolenia, usilnie lansowanych przez media, Lechoń przodował – uzyskał dwieście dziewięć głosów, podczas gdy Tuwim zdobył ich tylko sto trzydzieści osiem[10]. Świadczy to o złudnym przekonaniu, że należy odciąć się od przeszłości. Przecież właśnie to, co dobrze znane, to, co owiane od lat ,,legendą polskiego ducha", od zawsze było w naszym kraju najbardziej pożądane. Leszek Serafinowicz idealnie wpisał się w takie myślenie o przeszłości, ponieważ doskonale rozumiał romantyczne dziedzictwo.

Duch romantyzmu u Lechonia

Trudno byłoby zrzucić „płaszcz Konrada" i oderwać się od przeszłości artyście, który nawet swój własny pseudonim zaczerpnął z dzieła jednego z wieszczów. Urzeczony tradycją romantyczną, od małego kreowany przez matkę na drugiego Słowackiego, trzynastoletni Leszek Serafinowicz po raz pierwszy podpisuje się pod swym dziełem jako Lechoń. Jak wyjaśnia Loth:

> Źródła tego pseudonimu szukać trzeba, jak się wydaje, u Słowackiego, wśród nazw osobowych o podobnych strukturach występujących w *Lilii Wenedzie* (Lechon – syn Lecha) […]. Wybrany pseudonim nawiązywał jednocześnie do mitycznej tradycji narodowej (Lech), […] i do własnego imienia chrzestnego, które nb. przez matkę było zdrabniane w formę „Lecho"[11].

Aktywne życie społeczne rodziców w Warszawie i szerokie kontakty towarzyskie od najmłodszych lat kształtowały światopogląd

[10] P. Łopuszański: *Warszawa literacka w okresie międzywojennym…*, s. 154.

[11] R. Loth: *Wstęp.* W: J. Lechoń: *Poezje…*, s. VII.

młodego poety. Rodzina Lechonia, mocno zakorzeniona w obyczajowości szlacheckiej, pielęgnowała tradycje powstańcze, w wyniku czego bohaterami dzieciństwa (i całego późniejszego życia) Lechonia stali się w sposób naturalny Kościuszko czy Napoleon. Twórca wzrastał w atmosferze kultu Piłsudskiego i Legionów. Mianowany przez matkę cudownym dzieckiem, urzeczony sztuką teatralną i malarską, wsłuchany w opowieści o historii uciemiężonego narodu kształtował w sposób nienaturalnie przyspieszony swoje własne postrzeganie świata i otaczającej go historycznej rzeczywistości[12]. Gustaw Ostasz pisał o skamandrytach: „Od początku dwudziestolecia szamotali się oni z całym, ogromnym przecież dziedzictwem romantyzmu, które zdawało się przygniatać"[13]. I tak oto w sposób zupełnie naturalny i – zdaje się – nie do końca świadomy Jan Lechoń został naznaczony ni to darem, ni to piętnem, po prostu – bardzo ciężkim i nawet przytłaczającym poczuciem obowiązku ducha romantycznego:

> Wszyscy wówczas za przykładem Antoniego Słonimskiego łudziliśmy się, że „odrzuciliśmy z ramion płaszcz Konrada". Lechoń bynajmniej tego konradowskiego płaszcza nie odrzucał, przeciwnie, zdawał się go jeszcze piękniej na swych plecach drapować. Jego poetyka nie mieściła się w tej epoce, którą przeżywaliśmy […][14].

Za właściwy debiut poety uznaje się *Karmazynowy poemat*, powstały w latach 1916–1918, a więc w gorącym czasie pierwszej wojny światowej i walk Polaków o niepodległość. Tekst szybko został uznany za jednoznaczny rozrachunek z narodowymi mitami i stereotypami, w szczególności z polskim mesjanizmem i martyrologią. W rzeczywistości jedynie dwa utwory, o których już wcześniej wspominałam, hołdują nowemu spoglądaniu w przyszłość – tę przyszłość, w której nie ma już miejsca na romantyczne bohaterstwo, na ideę wiernej służ-

[12] Zob. ibidem, s. V.

[13] G. Ostasz: W *cieniu „Herostratesa". O tradycjach romantyzmu w poezji polskiej lat 1914–1939.* Rzeszów 1993, s. 190.

[14] J. Iwaszkiewicz: *Lechoń i Tuwim*. W: Idem: *Książka moich wspomnień…*, s. 337–340.

by, na konieczność ofiary i rozważanie sensu cierpienia. Wszystko to w *Herostratesie* i *Duchu na seansie* zostaje odrzucone na rzecz zwyczajnego, prostego życia. Paradoks poetyki Lechonia opiera się jednak na tym, że rzeczywiste euforyczne pragnienie szczęśliwości jest związane z radykalnym odrzuceniem romantycznego paradygmatu, przy jednoczesnej niemożności wyzbycia się tradycjonalizmu tematycznego. Konrad z poezji Lechonia różny jest od tego, który występuje u Mickiewicza. Jak pisze Kryszak, u poety międzywojnia „zrzucony z ramion płaszcz Konrada odsłonił sylwetkę człowieka niepewnego własnej tożsamości, próbującego stłumić ekstatycznym krzykiem uniesienia i ekstrawaganckim gestem trawiący go niepokój”[15]. Lechoniowy Konrad nie ma już sił, by zmieniać świat, a jego jedynym pragnieniem jest spokój duszy, którą oddał narodowej sprawie. Taka postawa kłóci się z maksymą bohatera dramatu Słowackiego „ja i ojczyzna to jedno”.

Dlatego oba wspomniane utwory (*Duch na seansie* i *Herostrates*) wyraźnie różnią się zarówno od wcześniejszej, jak i późniejszej twórczości poety. Są jakby incydentalne, nieco obce duchowi Serafinowicza. Zauważa to również w swoim tekście Krystyna Ratajska, która stawia tytułowe pytanie: „Czy Lechoń w *Duchu na seansie* kompromitował poezję romantyczną?”. Warto pamiętać, że gdy mija skamandrycka euforia ,,wiosny bez Polski”, Lechoń jednoznacznie i na stałe powraca do swoich przekonań. Niechęć i bunt wobec romantycznego obowiązku wynikał, jak wspomina Ostasz, z modernistycznej nieufności wobec romantyzmu, jaką narzucili poetom międzywojnia Wyspiański czy Brzozowski[16]. Stefan Lichański określa natomiast *Karmazynowy poemat* jako ,,iście romantyczne opętanie Polską”. Jego autor, podobnie jak Stanisław Wyspiański, miał świadomość anachroniczności i skostniałości narodowych mitów, a jednocześnie żył w głębokim przekonaniu o ich mobilizacyjnej funkcji. Lechoń, tak samo jak Wyspiański, jest „chory na Polskę” i za wszelką cenę pragnie uwolnić ją, jak się zdaje, od niej samej – od polskiego myślenia o upiorach z dawnych lat. Jak twierdzi Ostasz,

[15] J. Kryszak: *O poezji polskiej wstępnych lat niepodległości…*, s. 72.

[16] G. Ostasz: W *cieniu „Herostratesa”…*, s. 190.

Lechoń podejmuje modernistyczną myśl Wyspiańskiego (propagowaną w *Warszawiance*, *Wyzwoleniu* czy *Nocy listopadowej*), która zakłada przedłożenie życia i szczęścia osobistego ponad poezję grobów, śmierć i rozpacz. „Z dramatów Wyspiańskiego, gdzie toczy się spór z tradycją – i o tradycję – wzięła […] początek Lechoniowa postawa Herostratesa”[17].

Lecz choć światopoglądowo poeta stał po stronie odrzucenia wielkich romantycznych mitów, to emocjonalnie wciąż miał świadomość ich ogromnej wagi – ,,rozprawiał się z nimi, oczyszczał je, podejmując intertekstualny dialog z zakorzenionym, spetryfikowanym stylem myślenia tak w literaturze, jak i w historii, w innych tekstach sztuki, czy też fenomenach zjawisk stanowiących pogranicze kultury duchowej Polaków”[18]. Wiedział, że szczęście spełnia się w Polsce wyłącznie jako ,,Nowe Soplicowo”. I właśnie te emocjonalno-duchowe przekonania ukształtowały na stałe jego twórczość. Warto wspomnieć za Lothem, że:

> Ireneusz Opacki w swym studium o *Karmazynowym poemacie* poddaje szczegółowej analizie funkcję romantycznych mitów w utworach Lechonia i trojaką widzi ich rolę: pojawiają się one po pierwsze w ujęciu afirmatywnym, jako pseudonimy problemów współczesności (na tym między innymi polega łączność *Karmazynowego poematu* z liryką niepodległościową okresu pierwszej wojny); po wtóre ewokują tradycję poematów typu ,,śpiewy historyczne” – i w tym ujęciu również noszą znamię autorskiej aprobaty […]; po trzecie wreszcie jawią się na zasadzie ,,spektaklu modernistycznego”[19].

[17] Ibidem, s. 50.

[18] K. Ratajska: *Czy Lechoń w „Duchu na seansie” kompromitował poezję romantyczną?* ,,Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2001, nr 2, s. 39.

[19] R. Loth: *Wstęp*. W: J. Lechoń: *Poezje*…, s. XLV. Zob. też: I. Opacki: *Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*. „Pamiętnik Literacki” 1966, nr 4, s. 439–483. Dostępne w Internecie: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/ [dostęp: 20.05.2020].

Symbolikę mityczną, czerpiącą z tradycji romantycznej, Loth przedstawia przede wszystkim jako ideologiczną kontynuację poezji wieszczej. Opisuje *Karmazynowy poemat* jako głos Lechonia w sprawie narodowej, w którym podmiot przyjmuje rolę narodowego wieszcza, mówiąc: ,,Daj mi rząd dusz". Jak stwierdza badacz, poeta śmiało uzurpuje sobie prawo do przywództwa duchowego[20]. Poezja Lechonia ma charakter wizyjny i spirytualistyczny, będąc kontynuacją tradycji romantycznej, a mówiąc inaczej – w swym kształcie jest po prostu liryką światopoglądowo romantyczną. I nie jest to charakterystyczne wyłącznie dla tego tomu. Lechoń, czy to w *Srebrnym i czarnym*, czy też w twórczości lat wojny i emigracji, konsekwentnie widzi świat oczyma romantycznego twórcy tkwiącego we współczesności, bardzo silnie i nieodwołalnie przywiązanego do tradycji przodków. Kazimierz Wierzyński wspomina:

> Powitał wolność siedmioma pieśniami i owinął je w karmazyn jak w sztandar. Ta barwa dawnych możnowładców polskich nie miała wskazywać żadnego z nimi związku. W ten sposób zamyślił poeta wyrazić symbol polskości, najbliższy jej rdzenia i powszechnego jej ducha [...]. Cokolwiek sądzić o tym zamyśle, poeta chciał powitać wracającą wolność wszystkim, co było, jakimś narodowym uniwersałem [...][21].

Wrzesień 1939 roku wywołuje druzgocący szok i na nowo rozbudza potrzebę tworzenia poezji o charakterze patriotycznym. Poczucie narodowego obowiązku przywraca romantyczną ideę walki i poświęcenia. Skamandryckie ,,A wiosną niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę" niknie, zupełnie obce i zapomniane. Druga wojna światowa wprowadza do poezji ,,motywy walki, bohaterstwa, martyrologii i nadziei. *Grób Agamemnona* przywołuje w tytule słynny poemat Słowackiego wyrażający gorycz klęski, ale też wolę oporu"[22]. Lechoń

[20] R. Loth: *Wstęp*. W: J. Lechoń: *Poezje…*, s. XLV.

[21] K. Wierzyński: *O poezji Lechonia*. W: Idem: *Pamięci Jana Lechonia*. Londyn 1958, s. 55.

[22] R. Loth: *Wstęp*. W: J. Lechoń: *Poezje…*, s. LXI.

pisze wówczas *Wielkanoc* – przez polskie społeczeństwo jednoznacznie odczytywaną jako symboliczna wiara w zmartwychwstanie narodu. Potrzeba szczęścia w obliczu niepewności jutra zawsze wiąże się u Lechonia z koniecznością przyjęcia postawy romantycznej. Radosne jutro może być osiągalne wyłącznie dzięki krwawemu dziś.

Koncepcja poezji Lechonia z pewnością nie jest jednoznaczna. Ilekroć podejmowane są próby jej określenia, tylekroć jakiś aspekt pozostaje nieuchwytny. Wynika to przede wszystkim z ambiwalencji sądów, z emocjonalnego rozchwiania samego poety, który, zawieszony gdzieś pomiędzy miłością a nienawiścią wobec tradycji romantycznej, lawirował w swojej „polskiej chorobie". Zdawać by się mogło, że jedynym, czego Lechoń szczerze i prawdziwie pragnął, była możliwość ustabilizowania myśli i własnych sądów, której nie dawała mu w żaden sposób sytuacja polityczna ojczyzny. Pragnął końca swojego „chorowania na Polskę", ponieważ wiedział, że nie ma innej szansy na uzyskanie spokoju. A bez niego dla Lechonia nie mogło istnieć szczęście. Zmęczenie wymaganiami, jakie stawiała przed nim romantyczna koncepcja poezji, wzbudziło w poecie ogromne pragnienie spokoju rozumianego jako synonim nowej szczęśliwości. Joanna Kisielowa określa jego pisanie jako autoterapię. Kiedy autor w czasach wielkich przemian dziejowych tworzy teksty, by uzdrowić samego siebie, jednocześnie poddaje swoistemu *katharsis* całość społeczeństwa, w którym dokonuje się oczyszczenie. Doskonale jest to widoczne we wczesnym *Duchu na seansie*, w którym konsekwentnie pojawia się liryczna zbiorowość „my"[23]. Wszyscy uporczywie wyczekują oddechu, spokoju, szczęścia.

Lechoń z szacunkiem pożegnał się ze spuścizną martyrologiczną, kontynuował ją jednak poprzez uaktualnienie pewnych motywów i przeniesienie ich na grunt współczesności. Nie powielał romantycznego wzorca, ale odświeżał dobrze znany kod symboliczny, wykorzystując go we własnym celu. Szczególnie widoczne jest to w *Duchu na seansie*, w którym sieć aluzji służy ukazaniu teraźniejszości.

[23] J. Kisielowa: *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia*. Katowice 2001, s. 64.

Nowy Słowacki

Aby lepiej pojąć, w jaki sposób Lechoń przekształcał i konstytuował pozycję nowego mitu w poezji współczesnej, należy zrozumieć, że symbolika romantyczna nie była wykorzystywana w sposób przypadkowy i uwarunkowany jedynie potrzebą estetyczną. Przede wszystkim służyła konstruowaniu świata opartego na konkretnym koncepcie myślowym, który poeta uzyskiwał dzięki odpowiedniej literackiej stylizacji.

> Aluzje Lechonia idą w wielu kierunkach naraz. Na zasadzie kontaminacji jawi się więc Polska z *Grobu Agamemnona* – jako paw narodów i papuga – a jednocześnie Polska z dzieł mesjanistycznych i martyrologicznych, takich jak *Dziady. Część III*, *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*, *Anhelli*. Dzięki kontaminacji odwołań pada określenie: „Papuga wszystkich ludów – w cierniowej koronie”[24].

O ile poeci romantyczni dopiero tworzyli narodowe mity, o tyle Lechoń wprowadził do swoich dzieł coś na kształt neoromantycznej koegzystencji mitu i współczesności – mitu, który tę nową współczesność dwudziestolecia wyjaśni. Da odpowiedź, przyniesie spokój.

Jest to widoczne we wspominanym już wcześniej dziele – *Duchu na seansie*. Mogłoby się wydawać, że tak silnie usytuowany w tradycji przodków Lechoń pozostanie raczej przy stereotypowym i być może nieco anachronicznym ujęciu portretu wieszcza, jako nieporuszonego, skostniałego autorytetu minionych wieków. Jest jednak zupełnie inaczej. Tytułowy duch Juliusza Słowackiego jest figurą symboliczną, którą można rozpoznać między innymi dzięki nawiązaniom do motywów znanych z dzieł poety romantycznego – liliowe komety, metaforyka lunarna, srebrne gwiazdy, echo, fiołki, krwawiące korale, aloes, czy też żurawie. Nawiązania te są typowe dla estetyki Słowackiego. Krystyna Ratajska podkreśla:

[24] G. Ostasz: *W cieniu „Herostratesa”*…, s. 35.

> Rozpoczyna się nastrojowe quasi-misterium […]. Pojawieniu się zjawy towarzyszy nastrój modernistycznego spektaklu, spotęgowany przywołaniem kolorystyki i zbanalizowanych rekwizytów z poezji Słowackiego[25].

Sam bohater liryczny pojawia się w roli narodowego wieszcza – jako jedyny i słuszny głos w sprawie: ,,Nieme z naszych ust biorący pytania".

Duch zjawia się w dość nietypowych okolicznościach – seans jest tak zwanym obrzędem spirytystycznym, który polegał na przywołaniu ducha i nawiązaniu z nim realnego kontaktu za pośrednictwem medium. Zjawisko to musiało być znane samemu Lechoniowi, a to ze względu na popularność seansów w dwudziestoleciu międzywojennym. Przyczyniło się do tego wiele czynników. Na gruncie angielskim obrzędowość ta została spopularyzowana zwłaszcza przez środowiska cyganerii, oferującej możliwość wzięcia udziału w podobnych praktykach. Przez wzgląd na pożogę Wielkiej Wojny, a zwłaszcza ogrom ofiar, między innymi tych spod Ypres, Sommy czy Verdun, gwałtownie wzrosła liczba osób zainteresowanych podobnymi ,,usługami". Z oczywistych przyczyn przeważały wśród nich matki i wdowy poszukujące kontaktu z bliskimi – choćby w przestrzeni metafizycznej. Seanse spirytystyczne w świadomości zbiorowej stanowiły jedyną możliwość kontaktu z poległymi, toteż w czasach aktów ogromnej desperacji motywowanej żałobą wzrosło ich znaczenie. Na gruncie polskim wspomnieć należałoby o Stanisławie Tomczyk, która była najsłynniejszym polskim medium spirytystycznym początków XX wieku.

Symbolika gasnących krzyży, komet czy gwiazd cechuje tego typu obrzędy o charakterze wizyjnym. Poemat Lechonia jest utrzymany w atmosferze mistycznego uniesienia, oniryzmu, wizyjności o rodowodzie romantycznym. Wciąż jednak napawa odbiorcę poczuciem niepokoju – a ten niewiele ma wspólnego ze szczęściem.

Słowacki występuje w utworze jako symbol przywołujący ducha przeszłości. Lechoń jednak wskazuje na problem, jakim było spo-

[25] K. Ratajska: *Czy Lechoń*…, s. 31.

łeczne poczucie odpowiedzialności za narodową sprawę i głęboko zakorzenione myślenie w kategoriach martyrologicznych. Wieszcz jest tutaj utożsamiany, zgodnie z tradycją romantyczną, z przywódcą narodowym: ,,On stał. / A myśmy na Słowo czekali". Wyraz *słowo* nie bez przyczyny został zapisany tutaj wielką literą – symbolizuje on potężną poezję romantyczną, która miała siłę mobilizującą do walk narodowowyzwoleńczych. Motyw słowa mającego moc sprawczą możemy znaleźć w wielu innych tekstach, między innymi w *Campo di Fiori*, w którym Czesław Miłosz pisze: ,,bunt wznieci słowo poety", czy w słynnym haśle powstania listopadowego: ,,Słowo ciałem się stało, a Wallenrod – Belwederem". Słowo ma dla Lechonia duże znaczenie, przy czym poeta zauważa bardzo istotny paradoks.

Figura Słowackiego wydaje się w początkowych wersach utworu tradycyjna – wieszcz zjawia się pośród tłumu oczekującego na słowo, aby w duchu ideologii mesjanistycznego i martyrologicznego poświęcenia zachęcić czekających ludzi do działania: ,,Więceśmy w pierwszej chwili myśleli, / że widmo pragnie obudzić w nas – siebie". Tak się jednak nie dzieje. Lechoniowy duch milczy. Nie rozkazuje ,,bólu na tysiąc nas w Polsce rozdzielać", nie każe ,,płakać na matki pogrzebie", nie stawia ,,ołtarza z naszych wątpień", nie czyni z nas męczenników i nie okrywa ,,ofiarną chustą z Chrystusa odbiciem". Słowacki w utworze Lechonia wstępuje między współczesnych i zrywa z tradycją romantycznej konieczności cierpienia. Lechoń burzy mit przy jednoczesnym wykorzystaniu symboliki minionych wieków. Na tym polega nowatorstwo jego twórczości i owa koegzystencja mitu ze współczesnością. Oryginalność poezji Lechonia ujawnia się w tym, że za pomocą mitu potrafi odpowiedzieć na pytania stawiane przez współczesność. A ona pragnęła jedynie spokoju, który nareszcie przyniesie ulgę; ulga zaś – szczęśliwość. W takim odczytaniu utwór staje się skamandrycki, bo głębokie pragnienie radosnego szczęścia ujawnia się tutaj w sposób oczywisty.

Słowacki staje pomiędzy tłumem i niespodziewanie dla wszystkich dokonuje pochwały życia – kwiaty rodzą się w doniczkach, rosną kłosy, a dzban malin ma zjadać żywy kochanek. W sposób nieoczekiwany pojawia się zupełnie nieromantyczna – ale nowoczesna i skamandrycka – pochwała życia. ,,Nowe Soplicowo" zakwita.

Krystyna Ratajska zauważa wyraźne nawiązania do sposobu myślenia Wyspiańskiego, który w *Nocy listopadowej* zawarł znamienne słowa: ,,umierać musi co ma żyć"[26]. Duch Słowackiego daje swoim potomnym wyraźny znak – koniec z naszymi wiekami, oto nadszedł wasz czas. Duch niszczy na oczach uczestników seansu ,,zatrute" książki, poezję tworzoną ku pokrzepieniu serc, bojowe pieśni żołnierskie ,,przepala rękami". Słowacki wyraźnie daje do zrozumienia, że następuje zerwanie z użytkową rolą sztuki, a zaczyna się zupełnie nowa era, w której poezja nawołująca do przelewu krwi nie będzie potrzebna. Duch wreszcie ,,drze portret na kawały" – portret księcia Józefa Poniatowskiego, ministra wojny i naczelnego wodza wojsk Królestwa Polskiego, wiernego sługi Napoleona. Jest to obraz wstrząsający i po raz wtóry zrywający z kolejnym narodowym mitem – Polacy mają odrzucić wielki kult napoleoński, kult legionów. Należy zapomnieć o wojnie i służbie, a po prostu oddać się życiu – prostemu, które symbolizują kwitnące zioła, ubogie kłosy, kwitnąca pszenica. Koncepcja ta może wywołuje konsternację, ale co silniej przemówi do zbiorowej świadomości społecznej niż wieszcz nawołujący do złożenia broni? Wieszcz, który zapowiada spokojną szczęśliwość.

Lechoń nie wypiera się przywiązania do tradycji romantycznej. W jego poezji zaznacza się głęboki szacunek do minionych wieków, akceptacja, ale i świadomość konieczności wprowadzenia zmian w percepcji rzeczywistości i mentalności całego narodu. *Duch na seansie* jest utworem o charakterze skamandryckim – żywym, dającym nadzieję, szczęśliwym, a jednocześnie pełnym niepewności i przeczucia niepokoju. Nie ma w nim krzykliwej euforii, jest milcząca cisza – ta, która przynosi dopiero nadzieję na ulgę.

Duch na seansie ilustruje rozpaczliwą potrzebę szczęścia polskiego społeczeństwa w obliczu niepewności losu – trzeba bowiem pamiętać, że rok 1918 stanowił jedynie przełom, wolność nadal była wymagająca, a ,,Nowe Soplicowo" nieustannie jawiło się jako utopia, marzenie, o które należy zabiegać. ,,Odys nie wiedział, czy powróci do rodzinnej Itaki, ale wiedział, że ona istnieje i czeka. Mickiewicz

[26] Ibidem, s. 35.

nie był pewien, które pokolenie wygnańców powróci […] do Soplicowa, ale był pewien, że Soplicowo nie przestało istnieć"[27], natomiast Lechoń wkroczył do wolnej Polski i wiedział, że szczęście może się spełniać wyłącznie w spokojnej wolności.

Bibliografia

Czermański Z.: *Kolorowi ludzie*. Warszawa 1992.

Falkowski S.: *Itaka i Soplicowo („Przedwiośnie" po latach)*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 2001, nr 36, s. 73–86.

Iwaszkiewicz J.: *Lechoń i Tuwim*. W: Idem: *Książka moich wspomnień*. Warszawa 1957.

Kisielowa J.: *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia*. Katowice 2001.

Kryszak J.: *O poezji polskiej wstępnych lat niepodległości*. W: *Literatura wobec niepodległości. Z problemów kultury polskiej początków II Rzeczypospolitej*. Oprac. A. Borycki. Łódź 1983.

Kwiatkowski J.: *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa 2012.

Lechoń J.: *Poezje*. Oprac. i wstęp R. Loth. Wrocław 1990.

Loth R.: *Wstęp*. W: J. Lechoń: *Poezje*. Wrocław 1990.

Łopuszański P.: *Warszawa literacka w okresie międzywojennym*. Warszawa 2017.

Opacki I.: *Wokół „Karmazynowego poematu" Jana Lechonia*. „Pamiętnik Literacki" 1966, nr 4, s. 439–483. Dostępne w Internecie: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/ [dostęp: 20.05.2020].

Ostasz G.: *W cieniu „Herostratesa". O tradycjach romantyzmu w poezji polskiej lat 1914–1939*. Rzeszów 1993.

Ratajska K.: *Czy Lechoń w „Duchu na seansie" kompromitował poezję romantyczną?* „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2001, nr 2, s. 29–40.

Wierzyński K.: *O poezji Lechonia*. W: Idem: *Pamięci Jana Lechonia*. Londyn 1958.

[27] S. Falkowski: *Itaka i Soplicowo („Przedwiośnie" po latach)*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 2001, nr 36, s. 80.

Paulina Czernek-Pasierbek

Strong Need for Happiness in the Face of Impermanence of Tomorrow On the Poetry of Jan Lechoń

Summary

The article provides a reflection on the poetry of the early years of independence, especially on the poetry of Jan Lechoń in the context of the other Skamander poets. The reflection focuses on the category of happiness seen as a need for peace in the face of powerful sociopolitical transformations at the time of regaining independence by Poland. The article presents: the influence of the Romantic Tyrtaeusian and martyrdom tradition on the 20th-century possibility of happiness and some exceptional ideological relations between Lechoń's poetry with modernist works, especially Wyspiański. The article provides an analysis of a poem *Duch na seansie* [A Ghost at a Seance] that is at the same time an example of Lechoń's worldview declining the assumptions of the Romantic tradition while still implementing the assumptions thereof. This is an example of the only attitude that enables to reach peace of mind – the guarantee of happiness according to Lechoń.

Keywords: peace, anxiety, Lechoń, Romanticism, Słowacki, martyrdom

Paulina Czernek-Pasierbek – absolwentka filologii polskiej (poziom licencjacki) Wydziału Humanistyczno-Społecznego Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. W 2019 roku obroniła pracę dyplomową pod tytułem *Motywy z poezji dwudziestolecia międzywojennego w twórczości Taco Hemingwaya. Zagadnienia wybrane*. Podjęła studia magisterskie na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół literatury polskiej okresu międzywojennego oraz zagadnień intertekstualności.

Marek Bernacki
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

Czesława Miłosza szczęście w nieszczęściach O późnej twórczości noblisty*

Pochwalać. To chyba tylko zostało
Pamiętającemu, który powoli rozważa
Nieszczęście za nieszczęściem i skąd uderzyło
C. Miłosz: *Notatnik*, fragment[1]

Ostatni okres życia Czesława Miłosza, obejmujący lata 1989–2004, obok spraw wzniosłych i niezwykłych obfitował także w wydarzenia bolesne i mroczne. Po triumfalnych, pierwszych od 1981 roku przyjazdach do Polski, programowych wykładach uniwersyteckich i spotkaniach poetyckich gromadzących tłumy słuchaczy, po przeniesieniu się na stałe do Krakowa, uzyskaniu tytułu honorowego obywatela tego królewskiego miasta i po otrzymaniu w roku 1998 Nagrody Literackiej Nike, przyszły w życiu autora *Pieska przydrożnego* chwile naznaczone smutkiem i przygnębieniem. Dające się coraz bardziej we znaki starość i niedołężność, nieodwracalna utrata słuchu, wzmacnianego krępującymi aparatami, a przede wszystkim wzroku – zmysłu niezwykle ważnego dla poety gromadzącego przez lata z zachłanną pazernością obrazy ziemskich rozkoszy[2], szły w parze z rosnącym

* O znaczeniu pojęcia „szczęście" w jednym z ostatnich wierszy Miłosza *O zbawieniu* piszę w książce: M. Bernacki: *Hermeneutyka fenomenu istnienia. Studia o polskiej literaturze współczesnej (Vincenz, Miłosz, Wojtyła, Herbert, Szymborska)*. Bielsko-Biała 2010. Wspomniany wiersz pomijam w niniejszych rozważaniach.

[1] C. Miłosz: *Notatnik*. W: Idem: *Wiersze.* T. 5. Kraków 2009, s. 203.

[2] W wierszu *Oczy*, napisanym 22 lipca 2001 roku, Czesław Miłosz pisze: „Szanowne moje oczy, nie najlepiej z wami. / Dostaję od was rysunek nieostry, /

poczuciem osamotnienia, które wzmocniła przedwczesna śmierć brata Andrzeja oraz, młodszej o trzydzieści trzy lata, drugiej żony Carol. Borykający się z dolegliwościami wieku matuzalemowego, dotknięty nieoczekiwanym odejściem najbliższych mu osób, zbliżający się do kresu swych dni Czesław Miłosz do końca nie zatracił jednak poetyckiej weny, czego wyrazem są późne arcydzieła: *Traktat teologiczny* oraz poemat *Orfeusz i Eurydyka*. W ostatnich piętnastu latach życia Miłosz wydał trzy ważne tomy poezji: *Na brzegu rzeki* (1994), *To* (2000) i *Druga przestrzeń* (2002); dwa lata po jego śmierci ukazał się jeszcze tom *Wiersze ostatnie* (2006), wybór tekstów napisanych przez noblistę w ostatnich latach jego życia, przygotowany do druku przez przyjaciół zmarłego poety – prof. Aleksandra Fiuta i Agnieszkę Kosińską. Utwory zawarte w wymienionych zbiorach staną się przedmiotem dalszych rozważań poświęconych oglądowi fenomenu szczęścia występującego w późnej poezji Miłosza w rozmaitych konfiguracjach semantycznych.

Uważna lektura ostatnich wydanych za życia poety tomów poetyckich pozwala na stwierdzenie, że w swych późnych utworach autor *Drugiej przestrzeni* traktował poezję jako swoistą autoterapię. Najczęściej poruszanymi kwestiami w seniliach noblisty stają się poczucie grzechu i świadomość kary za popełnione winy, którym towarzyszy poszukiwanie duchowej równowagi, uzyskanie stanu samoakceptacji. Stary poeta nieustannie wraca przy tym do pytań ostatecznych – o sens życia i sens jednostkowego przeznaczenia człowieka, które w jego przypadku symbolizował tajemniczy głos dajmoniona, przez lata całe podpowiadający frazy wierszy, wskazujący kierunek literackich poszukiwań. Częstym motywem późnej poezji autora *Doliny Issy* jest też odwieczne pytanie teologów i filozofów *unde malum?* – refleksja nad istotą i pochodzeniem zła oraz funkcją, jaką pełni ta demoniczna siła w naszym życiu. W jednym z wierszy będących formą poetycko-filozoficznej modlitwy („Wysłuchaj mnie, Panie, bo jestem grzesznikiem, a to znaczy, / że nie

A jeżeli kolor, to przymglony. / A byłyście wy sforą królewskich ogarów, / Z którymi wyruszałem niegdyś o poranku". C. Miłosz: *Oczy*. W: Idem: *Wiersze*. T. 5…, s. 201.

mam nic prócz modlitwy") stary poeta w dramatycznych słowach błaga Boga, by nie pozwolił mu nazwać go twórcą „powszechnego prawa śmierci", które nakazywałoby „pokłonić się przed nicością i życie na / ziemi nazwać diabelskim wodewilem"[3]. Jednocześnie Miłosz prowadzi swoistą poetycką teodyceę, czego przykładami są *Traktat teologiczny* i poemat *Ksiądz Seweryn*. W tych ważnych utworach, ale także w wielu innych pomniejszych wierszach, pojawiają się pytania najważniejsze, dotyczące obecności lub braku Boga jako stwórcy wszystkiego, co istnieje. W poruszającym wierszu *Jeżeli nie ma* z tomu *Druga przestrzeń*, w którym słychać pogłos przeklętych problemów Dostojewskiego, Miłosz konstruuje etyczną diatrybę, opowiadając się za tymi, których umacnia w życiu prosta, niezachwiana wiara:

Jeżeli Boga nie ma,
to nie wszystko człowiekowi wolno.
Jest stróżem brata swego
i nie wolno mu brata swego zasmucać,
opowiadając, że Boga nie ma[4].

W napisanym mniej więcej w tym samym okresie wierszu *Jeżeli*, który wszedł do tomu *Wiersze ostatnie*, podobny temat powraca w zupełnie innym znaczeniu. Utrata wiary w Boga zamienia się w hołd oddany przez poetę twórcom laickiego humanizmu, którzy na gruzach wiary objawionej stworzyli „religię człowieka" jako istoty przezwyciężającej darwinowskie prawa natury, wywyższonej przez to, że pragnie transcendować naturalne ograniczenia i tworzy siebie niejako na obraz i podobieństwo Boga, co stanowi jawną rekonfigurację przesłania narracji judeochrześcijańskiej:

Jeżeli Boga nie ma

Jeżeli Boga nie ma,
To znaczy, że my jesteśmy bogami.

[3] C. Miłosz: *Wysłuchaj*. W: Idem: *Wiersze.* T. 5…, s. 193.
[4] C. Miłosz: *Jeżeli nie ma*. W: Idem: *Wiersze.* T. 5…, s. 171.

Powiedzieliśmy „nie" prawu świata,
Które jest prawem przemijania i śmierci,
Jest też prawem nieświadomości.
Wynaleźliśmy dobro i zło.
Wybudowaliśmy katedry.
Wznieśliśmy ołtarze na cześć Nieobecnego.
Uwierzyliśmy, że odzyskamy utracony Raj[5].

Innym powracającym tematem późnej twórczości Czesława Miłosza jest poetycka soteriologia, czyli ambitny projekt uwieczniania w słowach i obrazach ludzi niegdyś mu bliskich bądź znajomych, którzy dawno już odeszli, umarli. Poeta poprzez gest kreacji, łączący w sobie siłę pamięci i wyobraźni, a zarazem empatyczny akt czułości wobec nieobecnych, niejako *ex nihilo* przywołuje ich do istnienia. Miłosz „ratuje" w ten sposób swoich krewnych, znajomych, przyjaciół, w tym liczne grono kobiet, które kochał, ukazując ich wszystkich w jasnym świetle, jako istoty jedyne w swoim rodzaju, niepowtarzalne, a teraz odmienione, uwiecznione mocą poetyckiego obrazu i słowa:

Jedynym dowodem istnienia panny X
Jest moje pisanie. Jak długo tu jestem,
Przebywa niedaleko miejsc, które kochała.

Jej włos był ciemnoblond, prawie kasztanowy,
Odcienia, który u nas częsty u szlachcianek.

Oczy jej szare i rzadko niebieskie,
Częściej zielonkawe, wykrój powiek
Nieco orientalny. Byłyby policzki
Wystające, gdyby nie podłużność twarzy.
Co prawda w łukach brwi jakby japońskość.

Gdyby nie sekret pojedynczej *anima*
Mieliby rację prześmiewcy, ślad człowieka ginie.
Ale ona jest tutaj, w swojej okolicy,

[5] C. Miłosz: *Jeżeli*. W: Idem: *Wiersze*. T. 5…, s. 330.

Jak niewidzialna rusałka z ballady *To lubię*.
Wolno jej będzie odejść czy raczej odlecieć
Równocześnie z moim zniknięciem ze świata[6].

Mimo podejmowanych prób przezwyciężenia uczucia rozpaczy i zwątpienia ogólna tonacja późnych wierszy Czesława Miłosza jest minorowa, mroczna. Stary poeta, dywagujący nad takim, a nie innym urządzeniem świata, nie jest w stanie uzyskać równowagi ducha, miota się między Scyllą spełnienia, czyli realizacji zadania, do którego został powołany, a Charybdą zwątpienia, przeklinając swoją inność i nieprzystosowanie do świata. Wyrazem takiej postawy była pycha samodurstwa i idące w ślad za nią ciężkie grzechy popełniane wobec bliźnich: zakazana miłość, zdrady, nieokiełznana pożądliwość zmysłowa, cudzołóstwo, egotyczne dążenie do upragnionego celu, jakim było napawanie się swą wielkością i sławą… W tym nurcie „ciemnych iluminacji", które opisał Aleksander Fiut[7], a które są świadectwem rozlicznych nieszczęść poety podsumowującego swe długie życie, niczym blask na ciemnym nurcie rwącej wody, pojawiają się frazy poświęcone szczęściu. Przyjrzyjmy się im dokładniej.

W oceanie nieszczęść i rozlicznych przykładów utrapienia Miłosz o szczęściu mówi rzadko i niechętnie, jakby ze wstydem albo lękiem, że przywołany stan ducha może natychmiast zostać mu odebrany. Podobnie jak w rozliczeniowym wierszu *Dlaczego?* napisanym na początku lat 90. XX wieku, niedługo po upadku sowieckiego imperium zła, które to wydarzenie zapoczątkowało proces demokratycznych przemian w naszej części świata. Wspomniany utwór kończy pesymistyczna autorefleksja o zachowawczej postawie całych społeczeństw i narodów, które z określonego powodu nie potrafią spontanicznie podziękować Stwórcy za przywróconą wolność:

[6] C. Miłosz: *To lubię*. W: Idem: *Wiersze*. T. 5…, s. 20–21.

[7] Pisał badacz: „Chwilom tych iluminacji nie towarzyszy blask, lecz mrok. Budzą trwogę, nie zachwyt. Zamiast darzyć uczuciem wszechwypełniającego szczęścia, wtrącają w jałową pustkę". Zob. A. Fiut: *Ciemne iluminacje*. W: Idem: *W stronę Miłosza*. Kraków 2003, s. 19.

Trwożni, przecierają oczy, wiedząc tylko, że na zło nie masz miary.
Że wystarczy krzyknąć z radości, a powróci z podwojoną siłą.
Dalej wypatrują znaków na niebie, kół ognistych, rózeg i krzyży,
Pamiętając słowo Historia, której drugie imię Zagłada[8].

Niemniej jednak fenomen szczęścia jest obecny i *explicite* wyrażany w późnej twórczości noblisty. Analiza kilkunastu utworów pozwala na stwierdzenie, że poeta dokonuje tego najczęściej na dwa różne sposoby. Zazwyczaj słowo „szczęście" towarzyszy ekstatycznym poetyckim przywołaniom miejsc bądź stanów duchowych związanych z rzeczami lub przestrzeniami na trwałe obecnymi w pamięci Miłosza. Oto kilka charakterystycznych przykładów. W wierszu *Capri* poeta – rozpamiętując dzień, w którym przystąpił do pierwszej komunii świętej w wileńskim kościele św. Jakuba, oraz wspominając rzeki młodości Wilię i Niewiażę, symbole przemijania[9] – wyznaje:

A jednak tam, na tej rzece, zaznałem pełnego **szczęścia**,
które jest ekstazą poza jakąkolwiek myślą i troską,
i dotychczas trwa w moim ciele.
Tak jak **szczęście** nad małą rzeką mego dzieciństwa,
w parku, którego dęby i lipy miano ściąć
z woli barbarzyńskich zdobywców[10].

Podobnie w przypadku epifanicznego wiersza *Łąka* z cyklu *Litwa, po pięćdziesięciu dwóch latach*, w którym pobytowi w rodzinnych Szetejniach towarzyszy stan mistycznego „wniebowstąpienia" i oczyszczenia bohatera wiersza:

[8] C. Miłosz: *Dlaczego?* W: Idem: *Wiersze.* T. 5…, s. 47. Wiersz ten omawiam dokładniej w książce: M. Bernacki: *Jak analizować wiersze poetów współczesnych*. Warszawa 2002.

[9] Zob. A. Węgrzyniak: *Rzeki Miłosza*. W: *Miłosz. Dyskursy*. Red. M. Bernacki, A. Matuszek. Bielsko-Biała 2016.

[10] C. Miłosz: *Capri*. W: Idem: *Wiersze.* T. 5…, s. 15 (wyróżnienie – M.B.).

Była to łąka nadrzeczna, bujna, sprzed sianokosów,
W nieskazitelnym dniu czerwcowego słońca.
Całe życie szukałem jej, znalazłem i rozpoznałem:
Rosły tu trawy i kwiaty kiedyś znajome dziecku.
Przez na wpół przymknięte powieki wchłaniałem świetlistość.
I zapach mnie ogarnął, ustało wszelkie wiedzenie.
Nagle poczułem, że znikam i płaczę ze **szczęścia**[11].

Powrót w rodzinne strony zaowocował także napisaną z amerykańskiego oddalenia inną poetycką retrospekcją. W utworze *Do leszczyny* poeta prowadzi emocjonalny dialog z ukochanym drzewem zapamiętanym z czasów dzieciństwa. To z jego gałęzi jako kilkuletni chłopiec wycinał niegdyś gałązki, z których robił łuki. Jakimś cudem drzewo to w niemalże niezmienionej postaci przetrwało kataklizmy XX wieku przetaczające się nad rodzinną Litwą. Dokładnemu opisowi tych ukochanych stron oraz miłosnym wyznaniom składanym przez podmiot wiersza tytułowej leszczynie towarzyszy „heraklitejska zaduma" starca „Pamiętającego siebie minionego / I życie, jakie było, a też jakie być mogło", zakończona refleksyjną puentą:

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[12].

Momenty ekstatycznego upojenia istnieniem[13] Czesław Miłosz skrzętnie rejestrował także we wcześniejszych okresach swej twór-

[11] C. Miłosz: *Łąka*. W: Idem: *Wiersze*. T. 5…, s. 23 (wyróżnienie – M.B.). Wiersz ten dokładniej omawiam w książce: M. Bernacki: *„Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro". Szkice o twórczości Czesława Miłosza*. Bielsko-Biała 2005.

[12] C. Miłosz: *Do leszczyny*. W: Idem: *Wiersze*. T. 5…, s. 85 (wyróżnienie – M.B.).

[13] Znana i często cytowana jest fraza Miłosza: „Od dzieciństwa do starości ekstaza o wschodzie słońca". Cyt. za: C. Miłosz: *Gucio zaczarowany*. W: Idem: *Wiersze i ćwiczenia… dość gruby zeszyt w czarnej oprawie wypełniony moimi wierszami…* Oprac. M. Skwarnicki. Warszawa 2008, s. 16.

czości, czego świadectwem są epifaniczne „wiersze-błyski”[14]: *Dar* i *Godzina*[15]:

> Dzień taki **szczęśliwy**,
> Mgła opadła wcześnie, pracowałem w ogrodzie.
> *Dar*

> Żeby jak ja wysławiali **życie to jest szczęście**.
> *Godzina*

Fenomenologiczny opis istoty doświadczanego szczęścia poeta przedstawił ponadto w eseistycznym komentarzu do zacytowanego wcześniej wiersza *Łąka*:

> Niebo było czyste, a roślinność bujna w ten czerwcowy dzień. Próbowałem uchwycić i nazwać moje uczucia. […] Wiele się działo w moim wnętrzu, uderzyła mnie siła tego prądu, do którego nie pasowała żadna nazwa. Czułem się, jakbym się zbudził po długim śnie i stał się ponownie człowiekiem, którym nigdy nie przestałem być. […] Patrzyłem na łąkę. Nagle zdałem sobie sprawę, że podczas długich lat moich wędrówek na próżno szukałem takiej kompozycji liści i kwiatów, jaką tu

[14] Więcej o tych utworach piszę w książce: M. Bernacki: *„Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro”. Szkice o twórczości Czesława Miłosza* (tu: rozdział XI pt. *Znaczenie poetyckiej epifanii w dziele Czesława Miłosza*)…, s. 101–111.

[15] Nie oznacza to, że stan szczęścia był poecie dany raz na zawsze; przeciwwagą dla epifanicznych chwil spełnienia były równie częste i odnotowane w wielu utworach Miłosza doznania, które Aleksander Fiut nazywa „ciemnymi iluminacjami” (zob. przypis 7). Na dialektykę tonacji poetyckiego światoodczucia Miłosza zwraca także uwagę Marian Stala, pisząc: „Rozpacz, gorycz, nadzieja i podziw są stałymi punktami światoodczucia wpisanego w poezję Miłosza. W tej poezji rozpacz, gorycz, nadzieja i podziw występują razem i wzajem się warunkują. W pewnych momentach dominuje jedna z tych postaw. W innych – są one sobie przeciwstawiane. W jeszcze innych (może najbardziej zastanawiających) – przenikają się wzajemnie…”. M. Stala: *Ekstaza o wschodzie słońca*. W: Idem: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*. Kraków 2001, s. 170.

> znalazłem, i że zawsze marzyłem o powrocie. Lub, mówiąc dokładniej, zrozumiałem to dopiero wtedy, gdy pochłonęła mnie wielka fala uczuć, którą mogę nazwać tylko jednym słowem – **szczęście**[16].

Jako komentarz do zacytowanego Miłoszowego wyznania warto przywołać rozpoznania Ryszarda Nycza dotyczące doświadczenia epifanicznego:

> Najogólniej można przecież powiedzieć, że wprawiając w stan podobny „obsesji" czy „osłupieniu" daje ono poczucie radykalnej bliskości Innego, istotnego kontaktu z tym, co „niedosiężne", obecności sacrum czy źródłowego sensu. Dotyczy zaś tego, co „osobno istnieje" i co raz doznane, faktycznie ujęte zmysłami […], na zawsze zapada w pamięci. […] Tym natomiast, co zdaje się wychodzić na jaw jest, jak sądzę, zagadka tożsamości „poszczególnego istnienia". Tak przynajmniej rozumiem Esse: tajemnica istnienia to tajemnica wcielenia, a tajemnica wcielenia to tutaj przede wszystkim tajemnica indywidualizacji. Epifania twarzy dana w nagłym odczuciu obecności budzi pragnienie ujęcia jej istoty i zarazem objęcia całego jej istnienia, pragnienie, które nie zaspokaja[17].

[16] C. Miłosz: *Szczęście*. Przekł. J. Jarniewicz. W: C. Miłosz: *O podróżach w czasie*. Oprac. J. Gromek. Kraków 2004, s. 268.

[17] Zob. R. Nycz: *Miłosz: bio-grafia idei. Bycie przed sobą*. W: Idem: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Warszawa 1984, s. 58–59. Jak można wywnioskować z przytoczonego fragmentu, doświadczenie epifaniczne jest po pierwsze ulotne, a po drugie nie przynosi pełnego szczęścia, gdyż co najwyżej wskazuje zawsze na pożądaną, ale nigdy nierealizowalną do końca w tym wymiarze istnienia tożsamość podmiotu i przedmiotu. W innym miejscu badacz dodaje bowiem: „Nie jest to, jak się zdaje, ani pełna samoobecność przedmiotu, która daje znać o sobie i natychmiast znika w nieuchronnej mediatyzacji. To ów »moment wieczny« (*time less moment*, jak powiada Eliot w *Little Gidding*), stykające się wieczność z czasowością, i »akt potencjalny« […] wiążący transcendencję z porządkiem egzystencjalnym. To wreszcie owo »jestem« – równie nieodparte co efemeryczne poczucie tożsamości, gdzie na mgnienie podmiotowość stapia się z przedmiotowością". Ibidem, s. 59–60.

Eudajmoniczne emocje towarzyszą także wspominaniu Wilna, które stało się tematem wiersza *W mieście*. Otwiera go ekstatyczne wyznanie poety:

> Miasto było ukochane i **szczęśliwe**,
> Zawsze w czerwcowych piwoniach i późnych bzach,
> Pnące się barokowymi wieżami ku niebu[18].

W przywołanym utworze, w którym utopijny mit wiecznotrwałego miasta szczęśliwego przeciwstawiony został przez poetę dramatowi „utraconego losu", słowo „szczęśliwy" ma podobny odcień semantyczny co słowo „błogosławiony" z Jezusowego Kazania na Górze. W nauczaniu Chrystusa słowo to oznacza duchowe spełnienie, wypełnienie jednostkowego powołania zgodnie z wolą Najwyższego. Innymi słowy, w pamięci Miłosza Wilno zapisane zostało jako miasto święte, „Jerozolima Północy" ze wszystkimi tego słowa konsekwencjami religijno-teologicznymi, czego najdobitniejszym przykładem są inne utwory poety poświęcone temu miastu, z poematem *Dzwony w zimie* na czele[19].

Innym często występującym w późnej poezji Miłosza sposobem ewokowania stanu wewnętrznego szczęścia są poetyckie zapisy snów, które nawiedzają starego poetę, stając się zapowiedzią śmierci i ponownych narodzin w doskonalszym, uwolnionym od cierpienia i przemijania świecie. Tematem napisanego w onirycznej konwencji wiersza *Sala* jest sprawozdanie z niezwykłych odwiedzin w paryskiej katedrze Notre Dame, do której bohater wiersza wchodzi nie głównym wejściem, ale przez boczną bramę „z miedzi jaskrawozielonej, szczerbatą u dołu":

> I wtedy objawiła się
> Sala zdumiewająco olbrzymia, w ciepłym świetle.

[18] C. Miłosz: *W mieście*. W: Idem: *Wiersze*. T. 5…, s. 96 (wyróżnienie – M.B.).

[19] Najpełniejszą wykładnię tego symboliczno-metafizycznego poematu Miłosza daje Jolanta Dudek w książce: J. Dudek: *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*. Kraków 1995 (tu: rozdział VII *Dzwony w zimie*).

Wielkie posągi siedzących kobiet-bogiń
W udrapowanych szatach, znaczyły ją rytmem.
Objął mnie kolor jak wnętrze liliowo brunatnego kwiatu
Niebywałych rozmiarów. Szedłem uwolniony
Od trosk, wyrzutów sumienia i lęków.
Wiedziałem, że tam jestem, choć dopiero będę.
Obudziłem się spokojny, myśląc, że ten sen
Odpowiada na moje często stawiane pytanie:
Jak to jest z przekroczeniem ostatniego progu?[20]

Terapeutyczna funkcja snu, który daje śniącemu poecie wytchnienie i poczucie duchowego uspokojenia, pojawia się także w wierszu *Anioł Stróż* z tomu *Druga przestrzeń*:

Mój anioł stróż przybiera we śnie kształt kobiety.
Nie zawsze tej samej. Wie, że ja, cielesny,
Potrzebuję miłosnego dotyku.
Nie łączymy naszych członków,
Ale jest bliskość i dobre porozumienie[21].

Co charakterystyczne, w obu przywołanych utworach poczucie szczęścia, czyli uwolnienia „od trosk, wyrzutów sumienia i lęków", związane jest z dowartościowaniem kobiecego pierwiastka istnienia. To właśnie *anima* – wybaczająca i czuła „feministyczna" natura Boga, staje się dla Miłosza w ostatnich latach życia źródłem pocieszenia i nadziei na odkupienie jego własnego, powikłanego losu[22]. Innymi słowy, w cytowanych wierszach szczęście jest tożsame z miłosnym zauroczeniem, zlaniem się tego, co męskie, z tym, co żeńskie, w jedną androgyniczną istotę bytującą w jakimś kosmicznym, ponadczasowym i bezgrzesznym trwaniu wypełnionym miłosnym rytmem cielesnego i duchowego zjednoczenia:

[20] C. Miłosz: *Sala*. W: Idem: *Wiersze.* T. 5…, s. 72.

[21] C. Miłosz: *Anioł Stróż*. W: Idem: *Wiersze.* T. 5…, s. 185.

[22] O znaczeniu figury losu w twórczości Czesława Miłosza pisze Tomasz Garbol w książce: T. Garbol: *Miłosz. Los*. Łódź 2019.

O, szczęście! widzieć irys.

Kolor indygo jak kiedyś suknia Eli
i delikatny zapach, jak zapach jej skóry[23].

Podsumowaniem motywu szczęścia pojawiającego się w późnej twórczości autora *To* jest wypowiedź poety wypełniająca cały utwór pt. *Obudzony*. Trudno go nazwać wierszem, to raczej zapisane prozą wyznanie w formie monologu człowieka stojącego u progu śmierci, dzielącego się z innymi niezwykłym duchowym przeżyciem, którego doświadczył w nocy, na granicy snu i jawy:

> W głębokiej starości, z pogarszającym się zdrowiem, obudziłem się w środku nocy i wtedy tego doznałem. Było to uczucie szczęścia tak olbrzymiego i doskonałego, że w życiu minionym istniały tylko jego zadatki. I to szczęście nie miało żadnych powodów. Nie usuwało świadomości i nie znikała przeszłość, którą w sobie nosiłem razem z moją zgryzotą. Teraz nagle została włączona jako potrzebna część całości. Jakby jakiś głos mówił: „Nie martw się, wszystko odbyło się tak, jak być musiało, zrobiłeś, co tobie było wyznaczone, i nie musisz już myśleć o rzeczach dawnych". Spokój, który czułem, był spokojem zamknięcia rachunków i łączył się z myślą o śmierci. Szczęście po tej stronie było niby zapowiedź tego samego po drugiej stronie. Zdawałem sobie sprawę, że otrzymuję dar nieoczekiwany i nie mogłem pojąć, dlaczego spadła na mnie ta łaska[24].

To wyznanie „(prze)budzonego" należałoby podsumować lapidarną refleksją o istocie szczęścia jako fenomenu bytującego na pograniczu dwóch rzeczywistości: ziemskiej i duchowej. W świetle tego, co do tej pory zostało powiedziane, szczęście jawi się jako drogocenny przysmak, który dany jest śmiertelnym do skosztowania, wszakże nigdy nie może ich w pełni nasycić, gdyż jego istota nie jest z tego świata. Prawdę tę przeniknął u schyłku życia poeta-mędrzec,

[23] C. Miłosz: *O!* W: Idem: *Wiersze.* T. 5…, s. 102 (wyróżnienie – M.B.).
[24] C. Miłosz: *Obudzony*. W: Idem: *Wiersze.* T. 5…, s. 112.

by dać świadectwo temu, co jest darem bezcennym, łaską niewysłowionego zrozumienia…

Bibliografia

Bernacki M.: *Hermeneutyka fenomenu istnienia. Studia o polskiej literaturze współczesnej (Vincenz, Miłosz, Wojtyła, Herbert, Szymborska)*. Bielsko-Biała 2010.

Bernacki M.: *Jak analizować wiersze poetów współczesnych*. Warszawa 2002.

Bernacki M.: *„Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro". Szkice o twórczości Czesława Miłosza*. Bielsko-Biała 2005.

Dudek J.: *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*. Kraków 1995.

Fiut A.: *W stronę Miłosza*. Kraków 2003.

Garbol T.: *Miłosz. Los*. Łódź 2019.

Miłosz C.: *Szczęście*. Przekł. J. Jarniewicz. W: C. Miłosz: *O podróżach w czasie*. Oprac. J. Gromek. Kraków 2004, s. 268.

Miłosz C.: *Wiersze.* T. 5. Kraków 2009.

Miłosz C.: *Wiersze i ćwiczenia… dość gruby zeszyt w czarnej oprawie wypełniony moimi wierszami…* Oprac. M. Skwarnicki. Warszawa 2008.

Nycz R.: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Warszawa 1984.

Stala M.: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*. Kraków 2001.

Węgrzyniak A.: *Rzeki Miłosza*. W: *Miłosz. Dyskursy*. Red. M. Bernacki, A. Matuszek. Bielsko-Biała 2016.

Marek Bernacki

Czesław Miłosz's Happiness in Unhappiness On Late Works of the Nobel Laureat

Summary

The article presents an analysis of the phenomenon of happiness – a term that appeared in Miłosz's late poetic works (the following books of poems: *Na brzegu rzeki*, 1994 [Facing the River]; *To*, 2000 [It]; *Druga przestrzeń*, 2002 [The Second Space]; and *Wiersze ostatnie*, 2006 [Last Poems] as an antidote to his experience of unhappiness, despair, loss of faith that afflicted the poet in the last period

of his life (1989–2004). The author of the article emphasizes the self-therapeutic (catharsis) function of poetry that Miłosz used to examine his own life, complicated and full of dramatic turns. In his analysis of the selected poems, Bernacki proves that a motif of happiness is most often realized in two ways: as an ecstatic contemplation of the past (meadows by the Nevėžis, Vilnius, memory of beloved women) as well as his spiritual vision experienced by the old poet on the threshold of dream and wakefulness.

Keywords: unhappiness, happiness, poetry as self-therapy, Czaesław Miłosz's late works, epiphany, memory, vision

Marek Bernacki – dr hab., prof. w Katedrze Polonistyki Wydziału Humanistyczno-Społecznego Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Autor monografii naukowych: *„Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro". Szkice o twórczości Czesława Miłosza* (Bielsko-Biała 2005); *Hermeneutyka fenomenu istnienia. Studia o polskiej literaturze współczesnej (Vincenz, Miłosz, Wojtyła, Herbert, Szymborska)* (Bielsko-Biała 2010); *Glosy do Miłosza. Artykuły i szkice krytycznoliterackie (2004–2011)* (Bielsko-Biała 2012); *Świat interpretować – konieczne zadanie. Studia o literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku* (Bielsko-Biała 2014); *Miłosz. Spotkania. Studia i rozprawy miłoszologiczne* (Bielsko-Biała 2018); *Liryka i aksjologia. Rozmowy o sztuce i literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku* (współautor: M. Dzień, Bielsko-Biała 2018); *Tropienie Miłosza. Hermeneutyczna „bio-grafia" poety* (Kraków 2019).

Beata Mytych-Forajter
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Beaty Obertyńskiej sposoby na szczęście

Raz ktoś Mamę zapytał, jak się nazywa krem, którego używa, aby tak świeżo i młodo wyglądać.
– Szczęście… – odpowiedziała[1].

Wybite wszy, umyta głowa, wyprana bielizna…
Jest wprost cudownie![2]

Gdyby przystąpić do myślenia o życiu i twórczości Obertyńskiej z miernikiem radosnych i tych smutek rodzących kontekstów, to na jednej szali wagi należałoby położyć arkadyjsko przez nią relacjonowane dzieciństwo, a na drugiej nieudane małżeństwo, niespełnione macierzyństwo, utratę domu, pobyt w sowieckich więzieniach i łagrze, wojenną tułaczkę po świecie, wreszcie wybór emigracji do końca życia. Waga wydaje się niebezpiecznie przechylać na ciemną stronę, ale ponieważ nie sposób oceniać cudzych losów, nie słuchając głosu ich bohatera, wolę zawierzyć potrzebie pisania autorki *Głogu przydrożnego* niż własnym domysłom. Zacząć wypada od początku, czyli od dzieciństwa, które miała ponoć Obertyńska arkadyjskie.

Arkadia dzieciństwa jest rodzajem mitu, który w prosty sposób można poddać krytycznej analizie[3]. Ale jako mit jest ludziom potrzebna, czasem nawet do przeżycia, gdyż stanowi rezerwuar siły i dobrych, nawet jeśli odrobinę przekłamanych, wspomnień. Obertyńska bardzo dbała o to, by mit jej szczęśliwego dzieciństwa trwał.

[1] B. Obertyńska: *Quodlibecik.* W: M. Wolska, B. Obertyńska: *Wspomnienia*. Warszawa 1974, s. 493.

[2] B. Obertyńska (M. Rudzka): *W domu niewoli.* Posłowie A. Szostkiewicz. Warszawa 2005, s. 308.

[3] Zob. A. Samson: *Mit szczęśliwego dzieciństwa.* Warszawa 2000.

Najwyraźniej go kształtowała w tomie *Wspomnień* współtworzonym z matką, Marylą Wolską, ale także w późniejszej twórczości, raz po raz wracała do obrazu domu jako ostoi bezpieczeństwa i ciepła. Wszyscy piszący o niej również akcentują wagę tego szczególnego na mapie kulturalnej i literackiej Polski − miejsca[4]. Sama poetka pisała o rodzinnym Zaświeciu tak:

> Wokół domu rozciągał się ogromny, jak na miejskie warunki, ogród nie ogród, sad nie sad − w każdym razie zielona przepaść radości naszego dzieciństwa. […] Nie mam odwagi wejść słowami do wnętrza tego kochanego domu, który otoczony sadem z jednej strony, starymi jesionami z drugiej, a po pachy owinięty bluszczem stał na środku mego dzieciństwa jak otchłań szczęścia, beztroski i bezpieczeństwa. […] Czas płynął sobie nad tym domem od niechcenia, bez pośpiechu, znajomy, swój i − zdawałoby się − niewyczerpany. […] Nie wejdę więc słowami do środka tego domu, bobym już pewnie nie miała siły z niego wyjść… Zostanę tu, skąd widzi się wszystko już z dużej perspektywy i w skrótach…[5]

Opowieść Obertyńskiej spełnia wszelkie warunki narracji mitotwórczej, jednak podmiot snujący tę retrospektywną baśń charakteryzuje się sporą dozą niespójności, którą zdradza sam jego język.

[4] „Beata Wolska wzrastała więc na gruncie sprzyjającym budzeniu ambicji literackich i artystycznych. Jej rodzice prowadzili dom towarzysko otwarty, a zalety jego atmosfery mogły się równać z walorami położenia. Obszerny, zaciszny dom na tzw. Zaświeciu był położony we wspaniałym sadzie na stokach cytadeli lwowskiej. Widok na stok wzniesienia i cytadelę uzupełniony był z drugiej strony przez sąsiedztwo ogrodu »Ossolineum«. Ta topografia ma też swoje znaczenie literackie. Wiele wierszy Beaty Obertyńskiej mówi właśnie o widoku z okna domu i o sadzie, zaś ich obraz zatrzymany w pamięci, powróci w wielu nostalgicznych wierszach napisanych po II wojnie światowej, na emigracji w Anglii". A.Z. Makowiecki: *O życiu i wierszach Beaty Obertyńskiej.* W: B. Obertyńska: *Wiersze wybrane.* Wybór M. Sprusiński. Wstęp i nota wydawnicza A.Z. Makowiecki. Warszawa 1983, s. 6–7.

[5] B. Obertyńska: *Quodlibecik…*, s. 377, 378, 379 (wyróżnienie − B.M.-F.).

Można dostrzec przedziwny rozziew między aurą szczęścia, radosnej beztroski i poczuciem bezpieczeństwa a leksemami takimi, jak „przepaść" („zielona przepaść radości naszego dzieciństwa") czy „otchłań" („otchłań szczęścia, beztroski bezpieczeństwa"). Nie chcę przez to powiedzieć, iż dzieciństwo Obertyńskiej nie było szczęśliwe, nie jestem nawet w stanie sprawdzić, jakie było. Zastanawia mnie tylko, dlaczego tak istotna w jej przypadku okazała się konieczność wzmacniania, konserwowania mitu, niejako upewniania siebie samej o prawdziwości arkadyjskiej narracji. Wszak użyte w zacytowanym fragmencie rzeczowniki „otchłań" i „przepaść" konotują piekielnie zabarwione wizje, wiążące się – w moim rozumieniu tego pisarstwa – z nie do końca uświadomioną, wciągającą w głąb siłą mitu, który z jednej strony ratuje podmiot przed rozpadem, a równocześnie zatrzymuje go, zamraża, hipnotyzuje, zmuszając do nieustannego zerkania w tył. Rodzinna historia Obertyńskiej była dla niej samej i błogosławieństwem, i przekleństwem. Akcentowane przez historyków literatury dziedziczenie talentu po matce[6], babce[7], a może wskutek literacko-artystycznej atmosfery domu, „skazuje" niejako bohaterkę tego wywodu na poezjowanie. Andrzej Z. Makowiecki, autor wstępu do najbardziej popularnego wyboru wierszy poetki (PIW 1983), użyje nawet metafory chorobowej („poezjowaniem »zaraziła« jedną ze swych córek"[8]), by uchwycić specyfikę zmuszonej niejako do wyboru drogi życia − Beaty Wolskiej[9]. Silna osobowość matki, która w swoich wierszach skonstruowała mocny podmiot o cechach wieszczki i kapłanki[10], od początku patronowała

[6] Maryla Wolska żyła w latach 1873–1930. Najpopularniejszym jej dziełem okazał się zbiór wierszy *Dzbanek malin* z 1929 roku.

[7] Wanda Młodnicka, z domu Monné, żyła w latach 1850−1923, pisarka, autorka bajek dla dzieci.

[8] A.Z. Makowiecki: *O życiu i wierszach Beaty Obertyńskiej*…, s. 6.

[9] Beata Obertyńska ukończyła Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej w Warszawie i występowała przed wojną jako aktorka na scenach lwowskich. Jednak słynniejsze niż jej dokonania aktorskie okazały się działania na niwie literackiej.

[10] Mateusz Skucha związał poezję Maryli Wolskiej z modelem poezji wieszczej, której patronują Słowacki, Ujejski, Asnyk i Konopnicka. Pokazał przejście

poetyckim próbom córki. Obertyńska w swoim *Quodlibeciku* relacjonuje matczyne zaangażowanie w kształcenie jej pisarskiego warsztatu[11], motywowane, jak chce to widzieć, troską i serdeczną więzią. Podstawowy matczyny przekaz związany z córczynymi literackimi próbami brzmiał krótko i wyraziście: „To grzyby rosną same. Wiersz trzeba zrobić"[12]. I rzeczywiście, akcentowana przez krytykę literacką predylekcja Obertyńskiej do tradycyjnego wierszowania, wyboru form spiętych klamrą wyrazistego rymu i rytmu sugerowałaby, iż rady matki padły na podatny grunt. Można by oczywiście zastanawiać się, na ile ów gorset formy i anonsowana wcześniej tendencja do patrzenia wstecz Obertyńską jako twórczynię niejako zatrzymały w rozwoju, a na ile uratowały przed psychicznym rozpadem. Paradoksalnie, najpewniej obie odpowiedzi byłyby prawdziwe. Marta Wyka, odnosząc się do poetyki autorki już dojrzałej, wydającej w 1972 roku tom *Miód i piołun*, napisała:

> Jej powojenna twórczość jest w zasadzie, pod względem formalnym, przedłużeniem doświadczeń wcześniejszych. Regularny wiersz, strofy, rymy, technika, której nie sposób coś zarzucić – oprócz tego, że była techniką przywiązaną do innej psychicznej epoki. Wydaje się, że dramat Obertyńskiej jako poetki mógł się również wiązać z tym zniewoleniem formą, która stała się naczyniem płaczu i żalu, a kiedyś przecież wymyślono je, aby w nim trzymać kwiaty…[13]

Anachroniczny sposób wierszowania wolałabym potraktować jako część arkadyjskiego mitu założycielskiego, w obrębie którego

od kreacji wieszcza-mężczyzny (ukrywanie płci) do coraz mocniej zarysowanego podmiotu kobiecego o cechach kapłanki i wieszczki (inspiracje mitologią prasłowiańską). Zob. M. Skucha: *Ostatnia Sybilla. Poetyckie kreacje Maryli Wolskiej*. W: Idem: *Niesytość pragnienia. W kręgu młodopolskiej liryki kobiet*. Kraków 2016, s. 104.

[11] B. Obertyńska: *Quodlibecik*…, s. 529–533.

[12] Ibidem, s. 529.

[13] M. Wyka: *Poetyka i łzy*. „Twórczość" 1984, nr 11, s. 116 (wyróżnienie – B.M.-F.).

obok reguł rymowania znajdą się reguły towarzyskie, techniki zasiadania do stołu, prowadzenia konwersacji, a uogólniając − ziemiańskiego, kulturalnego sposobu bycia w świecie. To rodzaj gorsetu z form, który z jednej strony uniemożliwia swobodne zaczerpnięcie powietrza, ale z drugiej, w sytuacjach traumatyzujących, z jakimi w okresie wojny zmierzyć się musiała poetka, pełni trochę funkcję ortopedyczną, pozwalając niejako wesprzeć się na formie. Czesław Miłosz, komentując wojenne dokonania autorki *Głogu przydrożnego*, a składają się na nie tom wierszy z 1945 roku pod tytułem *Otawa*[14] oraz spisany w Johannesburgu tom wspomnień z okresu więzienno-łagrowo-żołnierskiego *W domu niewoli*[15], podkreślił charakterystyczną dla sytuacji granicznych niemożność wysłowienia, opisaną przez Michała Borwicza, który analizował zapisy osób skazanych na śmierć w okresie II wojny światowej[16]. Miłosz zwrócił uwagę na staroświeckość i kruchość tekstów poetyckich Obertyńskiej z tego czasu[17], co wiązał z koniecznością posłużenia się językiem i formami z innej jakby epoki, zastosowanymi *ad hoc*, by ujęzykowić to, na co nie ma dotychczas języka. Myślę jednak, że pisanie Obertyńskiej z racji jej rodzinno-towarzyskiego zaplecza, jest nie tyle staroświeckie, w znaczeniu niemodne, przestarzałe, ile sytuuje się obok mód, tendencji, prądów, pozostając w zgodzie z rytmem podmiotu, który podpiera się metryką jak laską, by się nie przewrócić. Równocześnie ta pozornie anachroniczna forma go w pewien sposób wyraża −

[14] B. Obertyńska: *Otawa: wiersze dawne i nowe.* Jerozolima 1945.

[15] B. Obertyńska: *Z domu niewoli.* Rzym 1946. W Polsce po raz pierwszy wydano tę książkę dopiero w roku 1991.

[16] „Michał Borwicz, były więzień niemieckich kacetów, analizując w swojej rozprawie doktorskiej na Sorbonie zapisy ludzi skazanych na śmierć, doszedł do wniosku, że nie rozporządzali oni językiem, który by zdołał przekazać nowe dla nich doświadczenie utraty wszelkich praw ludzkich. Jeżeli pisali wiersze, były to wiersze językowo staroświeckie. Coś podobnego zdarzyło się na Wschodzie, gdzie pod stopami jednostki otworzyła się otchłań pozbawienia praw". C. Miłosz: *Doświadczenie.* „Tygodnik Powszechny" 2003, nr 43, s. 25.

[17] „Wiersze Beaty Obertyńskiej okazują swoją kruchość i staroświeckość w zetknięciu z rzeczywistością, a jednak istnieją i już to jest ważne". Ibidem.

poprzez niezłomność jej wyboru[18]. Emigracyjny, późny tom *Miód i piołun* zamyka wiersz *Kiedyś*, w którym szukać można drogowskazów, ujawniających kilka osobiście praktykowanych sposobów na szczęście lub choćby – podtrzymywaną mimo przeciwności losu – pogodę ducha:

Co po mnie kiedyś tu zostanie,
gdy czas mnie śmierci wyswata?
– Nic… Puste miejsce, które zapłynie
dech żywy wielkiego świata.

Czego mi będzie żal najbardziej,
gdy spojrzę wstecz z Tamtej Strony?
– Tej chyba nigdy do dna nie dopitej
piękności rzeczy stworzonych.

A wdzięczność – za co? – razem ze mną
ów Most Tajemny przekroczy?
– Za te niesyte, nienacieszone,
te widzieć mogące oczy…

A – jako radość mi największa –
co stąd w pamięci zostanie?
– To całe moje – pożal się Boże! –
to całe moje pisanie…[19]

Wpisana w przytoczony tekst pośmiertna perspektywa zmusza podmiot do ustalenia, co w obliczu końca tak naprawdę jest ważne i warte zachodu. „Bycie", które ma świadomość swojej czasowości, kruchości, zupełnie inaczej będzie ustalać priorytety. „Bycie", które wie, że się skończy, ceni inne wartości. Gdyby potraktować ten ostatni w tomie i na poetyckiej drodze wiersz jako rodzaj życiowego

[18] „Wiersz dawniej – bywało – / swój żupan papuzi / zapinał sumiennie / na ostatni guzik. // …Dziś tak się spieszy okropnie, / że nawet pyjamy nie dopnie. // Taka moda. Gdy minie, / na powrót wypukle / strofę na guzy rymów / pozapina szmuklerz". B. Obertyńska: *Asonans*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*…, s. 75.

[19] B. Obertyńska: *Miód i piołun*. Londyn 1972, s. 227.

credo Obertyńskiej, można by z niego wyprowadzić trzy ścieżki pozwalające scalić jej dorobek wokół trzech podstawowych tematów. Każda z nich odsłania inny sposób na doznawanie szczęścia, podtrzymywanie pogody ducha. Pierwsza byłaby świadomość własnej znikomości, druga wiąże się z uważnością wdzięcznego spojrzenia. Trzecia wreszcie najściślej przylega do problemu samego pisania, które daje radość, i/bo pozwala siebie wysłowić i siebie posklejać.

Ścieżka pierwsza: proca Dawida albo poszerzanie perspektywy

Historia pojedynku Dawida z Goliatem[20] powraca echowo w ważnym tekście Obertyńskiej *Ostatnie słowo*[21], finezyjnie zbudowanym z sześciu dystychów. Pierwsza część wiersza (od pierwszej do czwartej strofy) skonstruowana została antytetycznie: każdy inicjalny wers strofy uruchamia perspektywę makro: historyczną, cywilizacyjną, technologiczną, natomiast drugi − jak echo odpowiada perspektywą mikro, wypowiedzianą za pomocą obrazów szkicujących przyrodnicze konkrety: oto rów z wodą, w której odbija się niebo i chmura; trzmiel nad koniczyną; szara makolągwa. Ostatnie dwie zwrotki stanowią rodzaj podsumowania, wzmacniającego jeszcze to, co pozornie słabe. Obertyńska pisze:

> I tak w szeleście miedzy, w uschniętych nasion chrzęście,
> zawsze ostatnie słowo będzie miał wiatr na szczęście!
>
> I zawsze to co małe − Dawid wobec Goliata −
> wzejdzie trawą spod kopyt każdej epoki świata![22]

Eksklamacyjny charakter przytoczonych strof oraz pełniąca funkcję anafory składnia spójnikowa (polisyndeton) przydają całości zawadiackiego charakteru. Nieomal słyszalne stają się energia sło-

[20] 1 Sm 17.

[21] B. Obertyńska: *Ostatnie słowo.* W: Eadem: *Miód i piołun*…, s. 164.

[22] Ibidem.

wa i wiara w głoszoną, a może raczej odsłanianą prawdę. Leksem „szczęście", występujący tutaj jako składowa zwrotu o charakterze życzenia („na szczęście") i wzmocniony brzmieniowo poprzez nagromadzenie głosek szczelinowych w wersie wcześniejszym (słowa „szelest", „chrzęst"), wpisany został w linijkę z tytułowym „ostatnim słowem", czyli niejako racją, która wygrywa. Nieprzypadkowo finalna strofa przynosi obrazowy klucz do myślowych, ale też poetyckich zapasów, jakie obserwuje czytelnik tego wiersza od jego pierwszej zwrotki. Na ringu staje Dawid naprzeciwko Goliata i wyciąga procę. Resztę historii opowie trawa, która zarośnie ring. Jak pisze bowiem Henry Miller, cytowany przez Deleuze'a i Guattariego: „To prawda, że zielsko nie wydaje kwiatów, lotniskowców ani Kazań na górze. […] Jednak koniec końców to właśnie zielsko ma ostatnie słowo"[23].

Obertyńska wprowadza do gry zawsze wojowniczych antytez czynniki spoza konfliktu − wiatr i trawę, która potrafi zarosnąć tereny po wojnach, klęskach żywiołowych i ekologicznych. Kluczowe dla tej techniki felicytologicznej[24] wydaje się poszerzenie perspektywy, umiejętność wyjścia poza czysto ludzki partykularyzm, ale też zgoda na dostrzeżenie własnej znikomości, która broni się przed nieistnieniem słowem, a równocześnie na to nieistnienie się zgadza. Blisko tej trudnej zgody na własną znikomość sytuują się zapiski Obertyńskiej z okresu więzienno-łagrowo-wojennego, których narracja z jednej strony stanowi próbę wypowiedzenia doświadczeń o charakterze granicznym, więc zatrzymania ich, utrwalenia, przypomnienia i skonstruowania w akcie pisania[25], natomiast z drugiej strony − schowane pod tym projektem, czasem stematyzowane jest

[23] H. Miller: *Hamlet*. Carrefour 1939, s. 105−106. Cyt. za: G. Deleuze, F. Guattari: *Wprowadzenie − kłącze*. W: Iidem: *Tysiąc plateau*. Red. meryt. J. Bednarek. Przedmowa M. Herer. Warszawa 2015, s. 22.

[24] Felicytologia − dział etyki, teoria kształtowania życia szczęśliwego.

[25] „Książkę moją zaczęłam pisać w roku 1942 w Palestynie, kiedy wszyscy, którzy wyszli z Rosji, wezwani zostali do spisywania swoich wspomnień, ale lwia jej część powstała dopiero w Południowej Afryce, w Johannesburgu, skończyłam ją w Londynie, jeszcze pod bombami, a wyszła z druku w roku 1946 we Włoszech". B. Obertyńska: *Posłowie autorki do drugiego wydania*. W: Eadem: *W domu niewoli…*, s. 443.

zdziwienie własnym trwaniem, pomimo okrucieństwa historii, potęgi natury i zagmatwania polityki. Podczas wędrówki przez Rosję Obertyńska wspomina noc pod gołym niebem nad rzeką Amu-darią:

> To moja pierwsza w życiu noc pod gołym niebem. […] Marzyłam zawsze, by mieć nad łóżkiem szklany dach i móc usypiać pod gwiazdami. Ot… i mam gwiazdy, tyle że bez dachu… […] Jest strasznie dobrze. Cudowny, nieruchomy spokój wszechświata nakrył mnie i garbi się nade mną jak kaboszon indyjskiego szafiru. Niepojęte… […] Jest mi powoli tak, jakby dno własnej czaszki zlewało się z tą przepaścistą, wiszącą nade mną głębią i jakbym była tak samo jak ona w środku zasypana gwiazdami. Nie wyczuwam już wcale, gdzie kończę się ja, a zaczyna tamto... Powoli robię się ogromna, rozległa i aksamitnie czarna...
>
> I tak oto − obsiędziona przez rosę i wszy, jak noc wyścielona gwiazdami − usypiam nad Amu-darią…[26]

Zapisane doświadczenie rozpływania się, zanikania, stawania jednością ze światem można usytuować blisko zgody na własną kruchość i śmiertelność, paradoksalną w kontekście ujawnionej w trakcie pobytu w sowieckich więzieniach i związanej z wędrówką przez Rosję − siły i witalności narratorki tej prozy wspomnieniowej. Ta zadziwiająca inkongruencja stanowi dowód na moc niemocnego, którego upostaciowieniem jest biblijny Dawid, stający do pojedynku z potwornym Goliatem.

Ścieżka druga: być jak woda, czyli uważność i dośrodkowość

Z debiutanckiego tomu Obertyńskiej z 1927 roku zatytułowanego *Pszczoły w słoneczniku* pochodzi wiersz *Stojąca woda*, w którym wy-

[26] B. Obertyńska: *W domu niewoli…*, s. 309 (wyróżnienie − B.M.-F.).

raziście wybrzmiewa charakteryzująca to pisanie technika odbijania świata, ale także jej rewers, to znaczy umiejętność zanurzenia się w sobie. Obertyńska pisze:

> Jest we mnie coś ze stojącej wody,
> Która w swym martwym szkliwie dawno więzi
> Odbicie zawsze tych samych gałęzi.
>
> I wlepia we mnie noc każda, w skupieniu,
> Kiedy się czarna w chłodnej głębi moczy,
> Zawsze tych samych gwiazd wędrowne oczy…
>
> Jest we mnie coś ze stojącej w cieniu
> Martwotą lasu urzeczonej wody…

Ten krótki tekst przynosi ciekawe rozpoznanie związane z charakterystyką podmiotu. Krzysztof Lisowski interpretując go, zwrócił uwagę na zaakcentowany tutaj aspekt wodnej statyki: tekstowe „ja" szuka w sobie podobieństwa do wody, która stoi[27], więc z jednej strony cechuje się spokojem, medytacyjnym wyciszeniem, umożliwiającym wierne oddawanie obrazu tego, co odbite, ale z drugiej, i tego interpretator nie zauważył – kadr ten związać można z wodą o zapachu śmierci, hipnotyzującą, wciągającą w głąb, bo nieruchomą. Oczywiście, ważnym odniesieniem wydaje się tutaj jeden z liryków lozańskich (*Nad wodą wielką i czystą*), choć Obertyńska wyraźnie inaczej niż Mickiewicz kształtuje swoją personę liryczną[28], nie ekspansywnie, ale dośrodkowo. Jego podmiot „musi

[27] „O ile »żywa woda«, będąca w stanie kinematycznym – różnorodna pod względem szybkości swych nurtów, czasem tylko kapryśna, a czasem groźna i niszcząca – jest symbolem dynamicznej zmienności, nawet chaosu, o tyle woda stojąca, o tafli nieruchomej i gładkiej jak szkło, a zatem dobrze odbijającej rzeczywistość, może symbolizować spokój wewnętrzny, poczucie bezpieczeństwa, optymizm, powagę, stałość, roztropność, zaufanie etc.". K. Lisowski: *Chłonąć świat wszystkimi zmysłami w rytm uderzeń serca… O poezji Beaty Obertyńskiej. Interpretacje.* Warszawa 2013, s. 105.

[28] „Tę wodę widzę dokoła / I wszystko wiernie odbijam, / I dumne opoki czoła / I błyskawice pomijam. // Skałom trzeba stać i grozić, / Obłokom desz-

płynąć", jednym z aspektów jej podmiotu jest zatrzymanie w ruchu, w cieniu, echowo związane ze specyfiką takiej wody − zamarcie. Obraz nie tyle jest odbijany z zewnątrz, ile jakby zasysany z wewnętrznego świata, do którego trafił wcześniej. Ta sytuacja przypomina trochę oglądanie znanych zdjęć w starym albumie pamięci. Ale żeby wspomniany klaser nie świecił pustkami, potrzebna jest także tendencja do wyłapywania z rzeczywistości jej zmysłowych szczegółów, charakteryzująca pisanie Obertyńskiej, zarówno to poetyckie, jak i to prozatorskie. W prozie wspomnieniowej z okresu więzienno-łagrowo-wojennego autorka używa metafory fotograficznej do nazwania stosowanej przez siebie techniki: „[…] nic tylko oczy − dwie niezawodne soczewki, i pamięć − nieubłaganie czuła klisza"[29]. Wojciech Ligęza, charakteryzując prozę ze zbioru *Oamô*, przypisuje jej autorce dziecięcą nieomal wrażliwość na zmysłowe detale świata i zachłanność w rejestracji szczegółów[30]. W tekstach poetyckich ta tendencja wyraża się za pośrednictwem różnych stylistycznych i kompozycyjnych wyborów: częstej liryki maski i roli, za pomocą której poetyckie ja odgrywa siebie poprzez cudzy głos, testuje cudzą perspektywę[31], oraz liryki pośredniej, najchętniej w wersji opisowej. Perspektywa zachłannego na świat i zdziwionego jego różnokształtnością dziecka ujawnia się także w wyborach tematycznych: wiele w tych wierszach owadów, detalicznie kadrowanych roślin, drobnych elementów widzianych często w dużym zbliżeniu. W kontekście felicytologicznym symptomatyczny wydaje się wiersz *Dokładność* z tomu *Miód i piołun*, w którym podmiot z dziecięcą bezceremonialnością pyta o zaświatową możliwość pełni szczęścia, które nie jest z ludzkiej perspektywy do pomyślenia bez całej gamy zakorzenionych w rzeczywistości obrazów, takich

cze przewozić, / Błyskawicom grzmieć i ginąć, / Mnie płynąć, płynąć i płynąć. −". A. Mickiewicz: *Nad wodą wielką i czystą.* W: Idem: *Wiersze.* Warszawa 1955, s. 436.

[29] B. Obertyńska: *W domu niewoli…*, s. 8–9.

[30] W. Ligęza: *Pamięć pięciu zmysłów.* W: B. Obertyńska: *Oamô.* Wybór i posłowie W. Ligęza. Warszawa 2001, s. 171.

[31] Źródeł tej tendencji można by szukać w aktorskich kompetencjach Obertyńskiej.

jak kwitnące kartoflisko w czasie pełni księżyca czy dźwięki wydawane przez świerszcze[32].

Obie tendencje, uważność i dośrodkowość, ujawniają się w trudnym czasie pobytu w sowieckich więzieniach, ratując Obertyńskiej życie. Potrafi być ona świetną obserwatorką, a jednocześnie − gdy trzeba – niejako „zanurkować" w sobie i ukryć się przed nadmiarem bodźców w wewnętrznej ciszy. Tak relacjonuje obie techniki:

> Kasiarka uważa się za coś o całe nieba lepszego od kieszonkowej. Mała Jadźka z Hyclowskiej Góry patrzy jak w tęczę na kapeluszową spod latarni. Obserwuję je wszystkie z rozbawionym, nienasyconym, niezdrowym wprost zaciekawieniem, bo jako żywo nigdy jeszcze takiego nagromadzenia szumowin nie widziałam z bliska, nie stykałam się z nimi tak bezpośrednio i nie miałam pojęcia, co to za ciekawy, swój własny, bardzo ekskluzywny i bardzo wysoko nosa drący świat… Typy a typy![33]

> Na szczęście jednej rzeczy nauczyłam się już dawno. Oto umiem ów obłędny, niegasnący wrzask, który z początku doprowadził mnie do desperacji, czy choćby nucenia takich szablonowych kiczów pod bokiem − zmienić sobie w doskonałą ciszę. Niepodobna wytłumaczyć, jaka jest technika tej przemiany, jak się ją przeprowadza, jak się do niej dochodzi. W przybliżeniu, opowiedziane, wyglądałoby to tak: w grząskiej jak galareta, opornej, rozłopotanej wrzawie celi drąży sobie człowiek − czy wytapia sobą − wnękę, trochę większą od niego samego, i wtedy znajduje się raptem jakby w hermetycznie zamkniętym jaju. W jaju tym jest już cicho, bezpiecznie i samotnie. Można sobie myśleć, można się modlić, można spać. Człowiek robi się jakiś dośrodkowy, wewnętrzny[34].

[32] „Nie żebym miała jakieś wątpliwości, / bo wiem, że w niebie będzie kiedyś wszystko, / tylko chcę wiedzieć − tak − dla dokładności, / czy i kwitnące kartoflisko?". B. Obertyńska: *Dokładność*. W: Eadem: *Wiersze wybrane…*, s. 127.

[33] B. Obertyńska: *W domu niewoli…*, s. 52.

[34] Ibidem, s. 60.

Ścieżka trzecia: konfitura z róży albo o pisaniu

Ostatnia ścieżka ku szczęściu wiąże się u Obertyńskiej z samym pisaniem, które przez podmiot tekstu *Kiedyś* równocześnie zostało uznane za największą życiową radość i zbagatelizowane za pomocą frazy „pożal się Boże"[35]. By o niej opowiedzieć, sięgam po wydany w 2017 roku wybór wierszy poetki autorstwa Anny Piwkowskiej, którego tytuł – *Tarta róża* – wydaje mi się wart szczególnego namysłu. Tytuł tomu jest jednocześnie tytułem jednego z późnych wierszy Obertyńskiej, dedykowanego siostrze Leli − Anieli Pawlikowskiej. Liryk składa się z trzech strof nierównej długości. Czynnikiem spajającym, ale też hipnotyzującym jest rytm − regularny ośmiozgłoskowiec nieregularnie zrymowany, mimetycznie oddający kołowy ruch związany z rozcieraniem na miazgę różanych płatków z cukrem. Pierwsza strofa brzmi tak:

… W żałobnie czarnej makutry
zwęglonym amfiteatrze,
trę żywą, surową różę,
trę żywą różę − i patrzę,
jak w miazgę amarantową,
w miąższ mlaskający ukradkiem
zmienia się to co przed chwilą
różą tu było i płatkiem
świeżością wonną i kruchą
kruchością sypką i świeżą
jak się koliście rozsmuża
ku miski czarnym obrzeżom…[36]

Pierwszy, prymarny sens tekstu odsyła po prostu do procedur związanych z przygotowaniem konfitury z różanych płatków, do

[35] Tę frazę można czytać albo jako realizację toposu skromności, albo jako przejaw problemów z kobiecą podmiotowością, która z (kulturowej) zasady siebie umniejsza.

[36] B. Obertyńska: *Tarta róża.* W: Eadem: *Miód i piołun…*, s. 43.

czego potrzebna jest makutra i cierpliwe, długotrwałe łączenie żywych kwiatów z cukrem. Jednak siła tego obrazu wiąże się z jego wieloznacznością. Pierwsze dwa wersy utworu, w których obok siebie ustawiono leksemy takie jak „żałobnie", „czarna", „zwęglony", sprawiają, iż kontekst kuchenny staje się tylko punktem wyjścia, ramą obrazu podbarwionego czernią i czerwienią. Przez pozornie słodką historię prześwituje aura niepokoju i grozy. Nic tu nie zostało wypowiedziane wprost, raczej ukryte w nagromadzonych w warstwie brzmieniowej drżeniach „r" (cza**r**na, maku**t**ra, amfitea**t**r, **t**rę, **r**óża, ama**r**antowy, k**r**ucha). Obertyńskiej udało się w sposób mistrzowski wypowiedzieć jakąś grozę i połączyć ją ze słodyczą. Celowo nie chcę mówić o grozie doświadczeń wojennych, jakie stały się jej udziałem, gdyż taki pomysł interpretacyjny kłóciłby się z subtelną aluzyjnością utworu. Integracja wydarza się tutaj w akcie tworzenia poetyckiego obrazu, który za sprawą swojej wieloznaczności umożliwia sklejanie jakości pozornie wykluczających się, godzenie ognia z wodą. Poetka, która na literacką scenę wchodziła w roku 1927 z tomem *Pszczoły w słoneczniku*, schodziła z niej, wydając pozornie antytetycznie zatytułowany zbiór − *Miód i piołun* (1972). W obu przywołanych tytułach pojawia się „pszczeli trop", konotujący słodycz, ale także ciężką pracę. O ile tom debiutantki dopiero zapowiadał jego rozumienie, o tyle ostatni tomik ujawnia wysoką świadomość konieczności doprawiania słodyczy goryczą. By zrozumieć możliwość tego ostatniego połączenia, warto jeszcze na chwilę zatrzymać się przy wierszu *Portret*, którego samotna bohaterka wpatruje się w pęknięte lustro, zrymowane obrazowo z jej pękniętym sercem. I gdy wydaje się, że nie ma tutaj nadziei na jakąkolwiek konsolację, mocą paradoksu łzy kobiety nazwanej „niesytą pszczołą" okazują się słodkie, a z niezasklepionej rany sączy się miód[37]. Pochodzący z ostatniego tomu poetki wiersz obrazowo przedstawia możliwość przepracowania własnego cierpienia, dostrzeżenia słodyczy w figurach traumy, takich jak łzy czy rana. Egzystencjalne spękanie staje się w tym kontekście po prostu

[37] „[…] niesyta pszczoło, / by słodycz każdej łzy / pić z nich na nowo i do dna, / by co dzień nowy miód / z tej samej sączyć rany −". B. Obertyńska: *Portret*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*…, s. 175.

częścią portretu dojrzałej kobiety. Natomiast metodą przekształcania goryczy w słodycz okazuje się pisanie, rozumiane jako akt postępującego i zawsze nieukończonego samorozumienia.

Bibliografia

Deleuze G., Guattari F.: *Wprowadzenie – kłącze.* W: Idem: *Tysiąc plateau*. Red. meryt. J. Bednarek. Przedmowa M. Herer. Warszawa 2015.

Ligęza W.: *Pamięć pięciu zmysłów.* W: B. Obertyńska: *Oamô.* Wybór i posłowie W. Ligęza. Warszawa 2001.

Lisowski K.: *Chłonąć świat wszystkimi zmysłami w rytm uderzeń serca… O poezji Beaty Obertyńskiej. Interpretacje.* Warszawa 2013.

Makowiecki A.Z.: *O życiu i wierszach Beaty Obertyńskiej.* W: B. Obertyńska: *Wiersze wybrane.* Wybór M. Sprusiński. Wstęp i nota wydawnicza A.Z. Makowiecki. Warszawa 1983.

Miller H.: *Hamlet*. Carrefour 1939.

Miłosz C.: *Doświadczenie.* „Tygodnik Powszechny" 2003, nr 43.

Obertyńska B.: *Miód i piołun*. Londyn 1972.

Obertyńska B.: *Otawa: wiersze dawne i nowe.* Jerozolima 1945.

Obertyńska B.: *Posłowie autorki do drugiego wydania*. W: Eadem: *W domu niewoli*. Posłowie A. Szostkiewicz. Warszawa 2005.

Obertyńska B.: *Quodlibecik.* W: M. Wolska, B. Obertyńska: *Wspomnienia*. Warszawa 1974.

Obertyńska B. (M. Rudzka): *W domu niewoli.* Posłowie A. Szostkiewicz. Warszawa 2005.

Obertyńska B.: *Wiersze wybrane.* Wybór M. Sprusiński. Wstęp i nota wydawnicza A.Z. Makowiecki. Warszawa 1983.

Obertyńska B.: *Z domu niewoli.* Rzym 1946.

Samson A.: *Mit szczęśliwego dzieciństwa.* Warszawa 2000.

Skucha M.: *Ostatnia Sybilla. Poetyckie kreacje Maryli Wolskiej.* W: Idem: *Niesytość pragnienia. W kręgu młodopolskiej liryki kobiet.* Kraków 2016.

Wyka M.: *Poetyka i łzy.* „Twórczość" 1984, nr 11.

Beata Mytych-Forajter

Beata Obertyńska's Ways to Happiness

Summary

The article expresses a proposition of searching for recipes (inscribed in Obertyńska's lyrics and memoirs) for good-natured tolerance of often difficult, even tragic events in life. Happiness turns out to be not given but reached as a result of one's self-improvement, one's work on the understanding and experiencing one's fate. Broad perspective, which reveals more than one's own story, adroitness at drawing from one's own good resources of memory and sensitiveness to the beauty of the world, and eventually unceasingly practiced therapy, that is, writing, are the three techniques that Obertyńska applies and writes thereof.

Keywords: Beata Obertyńska, Polish lyric, happiness, suffering, self-consciousness, maturity

Beata Mytych-Forajter – dr hab., prof. w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Badaczka związków literatury i antropologii, przyrodoznawstwa oraz geografii, zafascynowana problematyką organiczną w literaturze i literaturoznawstwie. Autorka książek: *Poetyka i łowy. O idei dawnego polowania w literaturze polskiej XIX wieku* (Katowice 2004); *Czułe punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje* (Katowice 2010); *Latająca ryba. Studia o podróżopisarstwie Ignacego Domeyki* (Katowice 2014); *Zwierzęta na zakręcie* (Warszawa 2017). Współautorka prac *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury* (Katowice 2013) oraz *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* (Kraków 2019, współautorka obu książek: Iwona Gralewicz-Wolny), a także przekładu rozprawy François Soulages'a *Estetyka fotografii. Strata i zysk* (Kraków 2007, współautor przekładu: Wacław Forajter).

Karolina Kolasa-Rusek
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Melancholia jako sposób na szczęście w twórczości Marka Bieńczyka

Marek Bieńczyk w swojej twórczości poszukuje dzieł kultury, które związane są z psychiczną przypadłością człowieka, jaką jest (w terminologii medycznej) depresja. W jego pisarstwie szczególnie ważne staje się romantyczne pojęcie melancholii, które medycznej depresji nadaje duchowy wymiar. *Melaine koina* – z języka greckiego „czarna żółć" – była już od starożytności uznawana za objaw niedyspozycji psychiki. Wiąże się z organicznymi „sokami" (humorami) wprowadzonymi do starożytnej terminologii lekarskiej, a pojęcie to zostało upowszechnione przez Hipokratesa i jego uczniów. Harmonia i rytmiczność życia oznaczały idealne proporcje humorów, a ich nadmiar lub zachwianie stawały się przyczyną choroby.

Melancholia – według Jeana Starobinskiego – to „nic, które boli"[1]. Stan ten charakteryzuje się niemalże nieprzerwanym smutkiem. Dolegliwość ta przewartościowuje postrzeganie świata, a co za tym idzie, całkowicie przeinacza istnienie ludzkie. Życie człowieka dotkniętego zbyt dużym poziomem czarnej żółci wiąże się z ciągłym oczekiwaniem. Zmienia się u niego postrzeganie czasu w porównaniu do chwil „przed rozstrojem psychiki". Bieńczyk w książce pt. *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* pisze:

> Szliśmy labiryntem lewą stroną i znaleźliśmy się po prawej; tkwiliśmy w sennym odurzeniu i śmialiśmy się najgłośniej do lustra; czuliśmy się nieśmiertelni lub kompletnie skończeni: al-

[1] Jean Starobinski opisuje zjawisko w swoim dziele: J. Starobinski: *Atrament melancholii*. Przekł. K. Belaid. Gdańsk 2017.

> bowiem proteuszowa jest melancholia, wielopostaciowa i pełna sprzeczności[2].

Melancholia – jak wskazuje opis – to stan nierównowagi. Został porównany przez Bieńczyka do mitycznego stworzenia. Proteusz (według *Odysei*) potrafił zmieniać swoją postać w zwierzęta lub żywioły. Stwór, charakteryzujący się osobliwościami pełnymi sprzeczności, przekształcał się w zależności od potrzeby chwili. Podobnie jak melancholik – przybierał formy pozwalające na dostosowanie się do otoczenia. Melancholia to stan, który z jednej strony wydaje się nieskończonością (a więc wiecznością), z drugiej – spowity jest woalem pesymizmu, ciągłego odurzenia i senności. Melancholia to sposób na szczęście, w którym prawie każda chwila okazuje się oczekiwaniem, a metaforyczna otoczka dolegliwości dodaje choremu wyjątkowości i ponadprzeciętności.

Próby uczynienia z „melancholii" terminu medycznego (przede wszystkim w XIX wieku) zmieniają jej metaforyczny charakter. Różnice między tymi terminami dostrzega Susan Sontag w swoim eseju pt. *Choroba jako metafora*, w którym wskazuje na osobne postrzeganie raka (kojarzonego z depresją) oraz gruźlicy (utożsamianej z melancholią – jako tej związanej z płucami, oddechem, a co za tym idzie – z duszą człowieka). Sontag zauważa, że:

> W przeciwieństwie do gruźlicy rak uważany jest na ogół za chorobę mało stosowną dla postaci romantycznej, być może dlatego, że romantyczne pojęcie melancholii zastąpiono obecnie nieromantycznym pojęciem depresji. […] Depresja to melancholia pozbawiona czaru – ożywienia, kaprysów[3].

Melancholia i depresja to synonimy, choć ta druga nazwa odarta została z dodatkowych, ponadprzeciętnych cech tego stanu. Jest

[2] M. Bieńczyk: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2014, s. 111.

[3] S. Sontag: *Choroba jako metafora*. W: Eadem: *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Przekł. J. Anders. Warszawa 1999, s. 54.

używana w terminologii medycznej, brak w niej indywidualizmu i specyficznej aury. Melancholia to romantyczny dysonans, który posiada dodatkowe sensy i wartości; można to zauważyć w książce eseistycznej Bieńczyka zatytułowanej *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, gdzie opisany został stan zdrowia i psychiki romantycznego pisarza. W listach Krasińskiego analizowanych przez Bieńczyka dostrzec można przebłyski radości. Romantyk – mimo poczucia umierania, negowania życia i „świadomości siebie jako bytu zniszczonego, amorficznego"[4] – oczekuje polepszenia swojego stanu psychicznego i cielesnego. Bieńczyk zauważa, że „Ocalenie […] dokonuje się poprzez miłosne utożsamienie, które zaciera rozdarcie spowodowane przez upadek i klęskę. W jedności uniesienia paraliż i choroba ustępują pod ożywczym naciskiem uczucia i podejmują jego witalny rytm"[5]. Melancholia więc to stan oczekiwania, spowolnionego czasu, dzięki któremu łatwiej zajrzeć w głąb własnej psychiki.

Istotą „melancholijnego pisarstwa" Bieńczyka jest wydobywanie pesymistycznego nastroju i przebłysków szczęścia z cudzych tekstów:

> Bieńczyk pisze *Melancholię*… tak, jak Derrida pisze *Pracę żałoby*, poświęcając ją pisarzom, filozofom, poetom, to znaczy wyczytując z ich tekstów świadectwa melancholii. Przez ten pryzmat próbuje sięgnąć do istoty owego zjawiska. Zależy mu także na tym, aby swoim problemem zarazić czytelnika[6].

Bieńczyk skutecznie „zaraża" tym stanem psychicznym, co można zauważyć w powieściach *Tworki* i *Terminal.* Ukazuje w nich stan „zawieszenia" równoznaczny z oczekiwaniem na lepsze czasy. Kiedy nadchodzą, widoczne są przejawy szczęścia na twarzach (mimika) oraz w gestach. Trwanie zostaje przełamane poprzez nieznaczny odruch, który może zwiastować nadejście radości. Ten subtelny przejaw odmalowany w słowach przez Bieńczyka poszukuje odpowied-

[4] M. Bieńczyk: *Melancholia. O tych, co nigdy*…, s. 254.

[5] Ibidem, s. 255.

[6] Zob. M. Kłosiński: *Melancholia i styl. O twórczości Marka Bieńczyka*. W: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*. Cz. 1. Red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasterska. Katowice 2014, s. 9–33.

niego momentu, przeżywanego w stoicki, zrównoważony sposób; jak czytamy w *Terminalu*:

> Mojej [twarzy] od dłuższego czasu ktoś się bacznie przypatrywał, wyraźnie ktoś z siedzenia naprzeciw. Obejrzałem się, porzucając z żalem moje okno na świat, i wróciłem między ludzi, lecz nie powitały mnie fanfary, nie przepłynąłem przecież Pacyfiku na desce do prasowania ani nie wszedłem na szczyt himalajski bez aparatu tlenowego i bez butów, byłem skromnym turystą z woreczkiem na szyi i z wężem w kieszeni, i nazbyt ogólną perspektywą na bieg dziejów. Za to czekał mnie szeroki uśmiech i śpiewnie zaciągnięte moje imię[7].

Melancholia – jako stan oczekiwania – jeszcze lepiej pozwala odnaleźć drobne momenty radości. Wiąże się to z cielesno-psychicznym dualizmem człowieczego bycia-w-świecie. Ciało – a szczególnie twarz – okazuje się zwierciadłem uczuć. Odwzorowaniem uczuć staje się mimika, dzięki której można dostrzec radość. Dla eseisty szczęście staje się tożsame z pięknem, które jest chwilowe i ulotne. Jak zostało zaobserwowane u Krasińskiego, szczęście to zmiana rzeczywistości, a istota tej przemiany polega – mówiąc metaforycznie – na wejściu w „enklawę" i przekroczeniu niewidzialnej „granicy". Tym miejscem może być idylla, której granice są rozmyte. Idylla nie łączy się bezpośrednio z pięknem idealnym (w rozumieniu platońskiego, numerycznego piękna). W *Książce twarzy* autor zauważa:

> Piękno, o którym mówię, wynika wyraźnie z dualizmu; zawsze pojawia się przy nim „granica szwajcarska", granica do przekroczenia, niekiedy właśnie ledwie co przekroczona, niekiedy odleglejsza, lecz wyczuwalna, gdzieś tu obecna. Dociera się do niej w akcie negacji albo częściej w akcie zawieszenia określonej, wyrażonej, konkretnej rzeczywistości, umieszczenia jej w nawiasie; wkracza się w miejsce przejściowe, w enklawę, w której pojawia się na jej miejsce rzeczywistość inna, życzliwa lub obojętna, lecz nieokreślona. Jednak granica ta nie doma-

[7] M. Bieńczyk: *Terminal*. Warszawa 2012, s. 30–31.

> ga się żadnej ekstazy, transgresji, epifanii, sukcesu – zdobyczy nowoczesnej filozofii. W książce *Echa idylli* Marek Zaleski, pisząc o idyllicznym szczęściu i pięknie, również nie łączy ich w sposób konieczny w przeciwieństwie do „późnej nowoczesności" […]. Pojmowane nieekstatycznie „szczęście i piękno stanowią atrybuty […] odpowiedzialne raczej za przyjemność aniżeli rozkosz. […] Idylla ze swego heroicznego zasklepienia czarnej dziury, na skraju którego budujemy nasz ludzki porządek, i ze swego wyrozumowanego zamiłowania do prostoty uczyniła cnotę. Cnotę poprzestawania na małym[8].

Mityczna idylla, która mogłaby się kojarzyć z upojeniem czy przepychem, zostaje wyobrażona w sposób minimalistyczny. Szczęście i piękno, które mają być łączone z przyjemnością, bliższe są melancholijnemu nastrojowi niż ekstazie i rozkoszy. Idylla przynosi spokój i stan zawieszenia, pozwala odpocząć od chaosu świata. Granica, która jest utożsamiona z zawieszeniem, znajduje się na skraju rzeczywistości takiej, w której niełatwo o porządek i cnotę. To minimalizm umożliwia odczuwanie piękna i szczęścia – a co za tym idzie – przyjemności. Szczęście i piękno nie muszą być ze sobą bezpośrednio połączone, a prostota i porządek wpływają na poczucie spełnienia. Można z pewnością zauważyć, że idylla nie odcina się prostą kreską od rzeczywistości, jest jedynie jej enklawą. Granica jest nieostra, rozmyta – można przez nią przejść, a jednocześnie być poza nią, choć wyczuwa się jej obecność. Trudno więc oddzielić szczęście od melancholijnego usposobienia. Ludzki porządek jest niestały, ledwo zauważalne i pełne niedomówień są zmiany i zachwiania jego balansu. Nierównowagę można odczytać w niuansach ludzkich twarzy: w mimice, kinemice i gestach. Szczęście znajduje się na granicy jego okazywania i odczuwania. U Bieńczyka można je utożsamić ze stoicką równowagą i harmonią.

W ponowoczesnym świecie oprócz rezygnacji z ukazywania zewnętrzności widoczne staje się przyspieszone tempo życia. Bieńczyk opisuje szczęście jako wyzwolenie z cywilizacyjnego pośpie-

[8] M. Bieńczyk: *Książka twarzy*. Warszawa 2012, s. 410–411.

chu. Oglądany przez pisarza w Muzeum Antropologii w Vancouver film[9], przedstawiający minioną cywilizację, budzi w nim refleksję nad tempem życia. Odwołuje się do podróży Indian łodzią kanu, o czym napisał Karl Ove Knausgård w drugim tomie *Mojej walki*:

> O Indianach myślałem od dawna. Kilka miesięcy wcześniej widziałem zdjęcie Indian w kanu – płynęli po jeziorze, na dziobie stał mężczyzna w przebraniu ptaka z rozpostartymi skrzydłami. To zdjęcie przebiło się przez wszystkie warstwy moich wyobrażeń o Indianach, wszystko, co czytałem w książkach i komiksach, co oglądałem na filmach, i przeniosło się do rzeczywistości: oni naprawdę istnieli. Naprawdę żyli […] i nie mieli pojęcia, że życie inne niż ich jest nie tylko możliwe, lecz nawet toczy się naprawdę. […] Oczywiście, że Indianie kiedyś istnieli, ale już nie istnieją, zarówno oni, jak i cała ich kultura zostali dawno wytrzebieni. Po co więc o tym pisać?[10]

Scena, którą Knausgård zobaczył na zdjęciu, została inaczej zinterpretowana przez Bieńczyka. Norweski pisarz skupia się na minionej cywilizacji, która w jego odczuciu przypomina nieistniejącą, wręcz baśniową rzeczywistość. Wizję Indian uważa za wyimaginowaną, odrzuca jej istnienie, gdyż przeminęli oni bezpowrotnie. Rozmyśla nad sensem istnienia fikcji literackiej, nie zwraca uwagi na gesty, które wykonywali Indianie, udając się na ceremonię potlaczu.

U Bieńczyka przeprawa Indian przez jezioro to ryt przejścia z życia do śmierci oraz podróż odbywana w zaświatach za pośrednictwem mitycznego Charona. To ostatnia droga, którą dusza przepływa po to, by osiąść w Hadesie lub idylli i odpocząć po trudzie życia. Rytmiczność i powtarzalność ruchów, dźwięk, jaki wywołuje wiosłowanie, stają się obrazem melancholijnego szczęścia. Bieńczyk pisze:

[9] Materiał, o którym najprawdopodobniej pisze Bieńczyk, jest dostępny w źródle internetowym: https://www.youtube.com/watch?v=N_gYjQw9Bf4&feature=youtu.be [dostęp: 29.12.2018].

[10] K.O. Knausgård: *Moja walka*. T. 2. Przekł. I. Zimnicka. Kraków 2015, s. 638–639.

> Chciałem tam, na tym kanu, z nimi być. Zazdrościłem nie tyle środowiska, w którym żyli, nie znając terroru prędkości, imperatywu pośpiechu, ile samego wiosłowania, jego rytmu jak milczące skandowanie, wypreparowane z czasu, jego skupionej mocy wysyłanej równocześnie w niebo i w wodę. Płynęli gdzieś, ku jakiemuś celowi; może na świętą, dziś już zakazaną prawem ceremonię potlachu, może na inny obrzęd. Wyobrażałem sobie ich równy, rytmiczny oddech, którym odmierzali odległość do kresu podróży, wystukiwali docieranie. Musieli doznawać, myślałem, wszechmożnego poczucia trafności: byli na właściwym miejscu we właściwym czasie. I może poczucia szczęścia, bezwzględnego, tak jak bezwzględny, to znaczy niepodatny na żadne wątpliwości, jest głód[11].

W geście wiosłowania nie istnieje imperatyw pośpiechu. Rytmiczność, powtarzalność i cykliczność to wyznaczniki spokoju oraz opanowania. Indianie są poza czasem, ich trwanie znajduje się dokładnie na styku osi świata. Wiosłują pomiędzy ziemią a niebem. Docierają do celu, który zdaje się bardzo blisko. Dzieje się to cierpliwie i stopniowo, z zachowaną harmonią i jednostajnością. Ich gest jest ruchem eliptycznym, powracającym z tym samym natężeniem i siłą. Bieńczyk czuje się szczęśliwy, patrząc na ten ruch, gdyż figura, którą przedstawiają Indianie (skoordynowanie łodzi kanu z ruchami ciał), przypomina unoszenie do nieba (w wierzeniach północnoamerykańskich plemion: Krainy Wiecznych Łowów). Postać na dziobie statku – czarownik przebrany za ptaka – harmonizował ruch wioseł. Ruch wyglądał jak unoszenie się nad ziemią, rytmiczne wzbijanie się coraz wyżej i wyżej.

Unoszenie się sylwetek – tym razem niezwiązanych z rytuałem, a z codziennością – widoczne jest w opisie rysunkowych tekstów Jeana-Jacques'a Sempégo:

> Czy na paryskich uliczkach, czy nadatlantyckich plażach sylwetki często – ma się wrażenie – wzbijają się do lotu, chcą

[11] M. Bieńczyk: *Kontener*. Warszawa 2018, s. 100.

> czegoś więcej. Sempé jest poetą gestu, fantastycznym obserwatorem ciał, tego jak coś w nich wzbiera, chce się wyrwać na wolność, w szczęśliwość, w miłość, w nieskończoność, w rozanielenie, przed siebie. Drobny ruch dłonią, ułożenie głowy, nieznaczne przesunięcie sylwetki. Wszystko nieznaczne, bo Sempé nigdy nie wali z pięści i głośno nie rechocze – może dlatego bardziej pozostanie w pamięci, a przynajmniej w historii rysunku niż wielu innych, bezpardonowych humorystów; rysuje kreskę, dwie, ledwie sugeruje, a reszty trzeba się domyślić, ma temperament pisarza, a nie karykaturzysty. Jest królem elipsy, czyli daje nam szansę. Bo po to mamy gesty, by kiedy zabraknie odwagi, okazji czy możliwości, wyrazić niemożliwe, wylecieć z nas samych, przez chwilę, by nie być sobą czy być wbrew sobie. Sempé pokazuje, że choć jest to w nas śmieszne i odrobinę żałosne – owo nagłe rozmarzenie, nagła na coś chętka, rozwarcie ramion czy wzniesienie głowy ku nieboskłonowi – zarazem jakoś ładne, wręcz niewinne. Chichot i akceptacja w jednym, ironia i dobrotliwość, kpina i jednocześnie coś, co ją unieważnia, daje odczuć powszechną łaskawość. Cud przyjemności. Tak właśnie mówi, dosłownie, w wywiadzie, cud przyjemności, cud nagłego uniesienia, tylko on się liczy. Duch Rabelais'go, duch Zachodu w jego najlepszej postaci, najbardziej szczodrej i tolerancyjnej. Nie ma żadnej świętości, lecz w samym istnieniu jest coś świętego[12].

Portretowanie postaci przez Sempégo dzieje się za pomocą figury elipsy. W geometrii „spłaszczone koło" jest przeciwieństwem figur ukazujących ład. Elipsa (o której pisze Bieńczyk) wychodzi z bycia-w-świecie w sposób idealistyczny, wymyka się spod kontroli posłusznej i proporcjonalnej estetyki. Jest ona zaprzeczeniem ładu i porządku świata. Jej dezorganizacja i niedoskonałość odwraca estetykę regularności, powtarzalności i harmonii. Eliptyczność jest pewnym odwróceniem ideału, czyli czymś, co wypływa z ładu wszechświata i jest poza dyscypliną piękna stworzonego z liczb. Sempé

[12] M. Bieńczyk: *Jabłko Olgi, stopy Dawida*. Warszawa 2015, s. 356–357.

w swych rysunkach zaburza harmonię; tylko zaznacza eliptycznie coś, co jest zarazem piękne i przyjemne. Wyjście poza schemat, ukazanie gestu, który zaburza obraz, to przełamanie porządku. To odczuwanie szczęścia i przyjemności w sposób nieoczywisty.

Tworzenie duchowej zasłony, rezygnacja z ukazywania na własnym ciele uczuć wewnętrznych staje się kulturową ułomnością człowieka zamkniętego w ramy obyczajowości.

Gesty, które na pozór są praktycznie niewidoczne, okazują się przejawami ukrytych pragnień. Dążenie do szczęścia to ściąganie z siebie masek, które nałożyła kultura. Życie człowieka bez masek znajduje się „na granicy" lub poza granicą, która jest płynna i trudna do uchwycenia.

Przejście przez życie to zebranie różnych doświadczeń, związanych zarówno ze smutkiem, jak i z pozytywnymi odczuciami. Bieńczyk w swojej książce eseistycznej zatytułowanej *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* „koresponduje" z Jorgem Luisem Borgesem:

> Życie jest palimpsestem, zgodzisz się chyba ze mną? Wszystko w nim otwarte, ruchome, nic niezapomniane, ale też nietrwałe, nieustałe ani w swym miejscu, ani w swej istocie, i my podobnie, wolni od wszelkiego określenia, wędrujemy na los szczęścia po nie swoich koleinach, od jednych do drugich, od tych do tamtych, od słowa do słowa[13].

Poszukiwanie szczęścia przez Bieńczyka dokonuje się poprzez lekturę dzieł kultury oraz twarzy. Życie jest palimpsestem; materiałem, na który ciągle nakładane są nowe elementy, bez utraty tego, co jest pod ich powierzchnią. Z upływem czasu kolejne warstwy można odczytać na nowo; nabierają one innej wartości. Tak samo jak doświadczenia życiowe nakładają się one na siebie i poprzez lekturę cudzych słów, czyjegoś życia i poprzez odczytanie tekstów można odkryć ich kolejną drogocenną jakość.

[13] M. Bieńczyk: *Melancholia. O tych, co nigdy…*, s. 43–44.

Bibliografia

Bieńczyk M.: *Jabłko Olgi, stopy Dawida*. Warszawa 2015.
Bieńczyk M.: *Kontener*. Warszawa 2018.
Bieńczyk M.: *Książka twarzy*. Warszawa 2012.
Bieńczyk M.: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2014.
Bieńczyk M.: *Terminal*. Warszawa 2012.
Kłosiński M.: *Melancholia i styl. O twórczości Marka Bieńczyka*. W: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*. Cz. 1. Red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasterska. Katowice 2014.
Knausgård K.O.: *Moja walka*. T. 2. Przekł. I. Zimnicka. Kraków 2015.
Sontag S.: *Choroba jako metafora*. W: Eadem: *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Przekł. J. Anders. Warszawa 1999.
Starobinski J.: *Atrament melancholii*. Przekł. K. Belaid. Gdańsk 2017.

Karolina Kolasa-Rusek

Melancholy as a Means for Happiness in the Writings of Marek Bieńczyk

Summary

The article is an attempt to distinguish between two similar concepts, that is, melancholy and depression. In her work *Illness as Metaphor*, Susan Sontag highlights differences between these two concepts in culture. Marek Bieńczyk accepts a Romantic idea of melancholy as it is associated with spiritual creation. In melancholy happiness is seen through a time stopped that brings to mind a mythological idyll. Bieńczyk perceives happiness in Indian rituals, for instance in the rhythmical, elliptical paddling a canoe. Indian characters are presented as if they were flying to their fortunate hunting grounds. The ellipsis of evidence that involves happiness in life can be read by Bieńczyk from people's faces and gestures.

Keywords: melancholy, depression, happiness, face, idyll, ellipsis

Karolina Kolasa-Rusek – doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, absolwentka filologii polskiej Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Finalistka ogól-

nopolskiego Konkursu im. Czesława Zgorzelskiego na najlepszą polonistyczną pracę magisterską. W 2016 roku rozpoczęła pracę nauczyciela języka polskiego w Szkole Podstawowej im. Artura Grottgera w Porębie Wielkiej. Obszary jej zainteresowań naukowych koncentrują się wokół: twórczości Marka Bieńczyka, związków literatury i sztuki, twarzy w kulturze oraz metaforyzacji ciała i cierpienia.

Iwona Gralewicz-Wolny
Uniwersytet Śląski w Katowicach

„Wiersze kuchenne" Alicji Ungeheuer – lektura szczęśliwa

w kuchni mieszka konkret, w książkach leje się woda[1]

W roku 1995, w trzecim numerze „periodyku feministycznego" „Pełnym Głosem" ukazał się tekst, który – jak wynika z mojego prywatnego doświadczenia – do dziś przewija się w rozmowach kobiet łączących pracę zawodową z obowiązkami macierzyńsko-domowymi. To *Matka gastronomiczna* Sławomiry Walczewskiej[2] – artykuł, którego tytuł stał się swoistym hasłem wywoławczym w dyskusjach o karmieniu rodziny oraz wiążących się z tym osobistych zyskach i stratach, sam będący czymś w rodzaju lustra, w jakim niektóre z nas zdecydowały się przejrzeć, dochodząc do nie zawsze budujących wniosków. Użyte w tekście określenia, w rodzaju „terror gastronomiczny" czy „despotyzm domowy", w połączeniu z retoryką wojenną[3] składają się na opowieść o kobiecie, która „godzinami dodatkowej pracy, zniszczonymi dłońmi, skaleczeniami, poparzeniami, okupuje swój lęk przed odrzuceniem, pominięciem, lekceważeniem"[4]. Główna bohaterka artykułu, której rola sprowadza się do codziennej produkcji i dystrybucji żywności, jest oczywiście karykaturalnie przerysowana, jednak samemu zjawisku kulinarnej ofiary składanej rodzinie

[1] A. Nowaczewski: *Co przynoszą kobiety*. W: *Konstelacja Toposu. Antologia poezji*. Posłowie J. Ławski. Sopot 2015, s. 120.

[2] S. Walczewska: *Matka gastronomiczna*. Dostępne w Internecie: http://efka.org.pl/archiwum/en/index.php?action=p_art&ID=8 [dostęp: 1.10.2018].

[3] Por. „Kuchnia nie jest twierdzą matki zwycięskiej, władczej. To jest jej ostatni szaniec. Matka gastronomiczna jest w głębokiej defensywie". Ibidem.

[4] Ibidem.

w trosce o jej życie i zdrowie nie da się zaprzeczyć. O żywotności tego tekstu decyduje niewątpliwie wybitny zmysł obserwacyjny autorki i stylistyczna swada, z jaką opisuje ona „ideologię »domowych obiadków«". Uznając niezaprzeczalne prawo felietonistki do posługiwania się grubą kreską w słusznej sprawie, warto jednak rozejrzeć się za tekstami, w których kuchnia nie jest wyłącznie przestrzenią opresji i ucisku, a samo karmienie bliskich nie nosi znamion cierpiętnictwa i nie wiąże się z rezygnacją z siebie, przeciwnie – jest okazją do autorefleksji i szansą rozwoju.

Kobiety chyba od zawsze dzielą się na te, które lubią gotować, i takie, które traktują tę czynność jako zło konieczne. To między innymi działaczkom pokroju Walczewskiej przedstawicielki drugiej grupy zawdzięczają możliwość ustosunkowania się do kwestii gotowania także w wymiarze praktycznym, a nie tylko wolicjonalnym. W skrócie: nie chcę, to nie gotuję, ewentualnie realizuję program minimum, dbając o sprawiedliwy podział wiążących się z żywieniem stadła obowiązków. Przy pełnym poparciu dla równościowych postulatów trudno jednak zignorować fakt, że – wbrew obiegowym opiniom – dla wielu kobiet to nie łazienka jest przestrzenią relaksu i dobrostanu, lecz, paradoksalnie, kuchnia, nazywana przez część z nich, o zgrozo, „moim królestwem"[5]. Wystarczy choćby pobieżnie prześledzić potężny sektor wydawniczy książki kulinarnej oraz niezliczoną ilość kanałów telewizyjnych i blogów poświęconych gotowaniu, by napotkać wiele przykładów tak zwanych „matek karmiących", które z dumą oraz satysfakcją dzielą się swą wiedzą i doświadczeniem zdobytymi w kuchni. Materiały te są ważną częścią współczesnej kultury, nie tylko kultury kulinarnej, wypowiadającej się na temat samego karmienia na wiele sposobów, korzystającej przy tym z rozmaitych form, które są wypełniane wciąż nową, często zaskakującą treścią. Wybieram z jej zasobów jeden pozornie niepozorny, bo poetycki, głos – tomik *Wierszy kuchennych* Alicji Ungeheuer[6]. To w nim

[5] W interpretacji Walczewskiej rzeczownik ten traci swój nobilitujący charakter: „Królestwo matki gastronomicznej nazywa się czasem matriarchatem domowym, obszarem władzy matki". Ibidem.

[6] A. Ungeheuer: *Wiersze kuchenne*. Rzeszów 2016.

poszukam odpowiedzi na pytanie o źródła fascynacji kuchenną przestrzenią, która najwyraźniej ma kobiecie coś atrakcyjnego do zaoferowania. Pytanie: co?

Wiersze kuchenne to trzeci tomik rzeszowskiej poetki debiutującej w roku 1997 zbiorem *Dotknięcia*[7], po którym ukazał się jeszcze tom *Kęsy życia*[8]. Wymienione tytuły podpowiadają sensualny wymiar twórczości, o której będzie tu mowa. Warto tej podpowiedzi zaufać – sensualizm wpisuje się bowiem idealnie w zasadniczy profil działalności badawczej i artystycznej Alicji Ungeheuer-Gołąb – autorki publikacji naukowych poświęconych zagadnieniom literatury dziecięcej (głównie poezji postrzeganej jako narzędzie stymulacji do wieloaspektowej, polisensorycznej percepcji świata), kwestiom przekładu intersemiotycznego z akcentem na relacje między literaturą, tańcem i teatrem, metodom biblioterapii i edukacji czytelniczej młodego odbiorcy[9], a także – i tu wkraczamy w drugi obszar działań autorki *Wierszy kuchennych* – aktywnej animatorki kultury, inicjującej oraz współtworzącej rozmaite wydarzenia z dziedziny sztuki słowa, dźwięku i obrazu, których głównym bohaterem i adresatem pozostaje dziecko. Pisząc dla dorosłych i dla dzieci[10], Ungeheuer de-

[7] A. Ungeheuer: *Dotknięcia.* Rzeszów 2001 [1997 – pierwsze wyd.]. Alicja Baluch pisze o tym tomiku w artykule pt. *Ekspresja kobiecości – Alicja Ungeheuer-Gołąb, poetka nieznana*. W: Eadem: *Uważne czytanie. W kręgu liryki XX wieku*. Kraków 2000, s. 91–96.

[8] A. Ungeheuer: *Kęsy życia*. Rzeszów 2004. W roku 2019 ukazał się najnowszy zbiór wierszy rzeszowskiej poetki pt. *Wiersze lekkomyślne*. Ilustr. J. Parkita. Rzeszów 2019.

[9] A. Ungeheuer-Gołąb: *Poezja dzieciństwa, czyli droga ku wrażliwości.* Rzeszów 1999; Eadem: *Tekst poetycki w edukacji estetycznej dziecka. O metodzie ekspresywnego wykonania utworów poetyckich.* Rzeszów 2007; Eadem: *Wzorce ruchowe utworów dla dzieci. O literaturze dziecięcej jako wędrówce, walce, tajemnicy, bezpiecznym miejscu i zabawie.* Rzeszów 2009; Eadem: *Rozwój kontaktów małego dziecka z literaturą*. Warszawa 2011; Eadem: *Literackie inspiracje przedszkolaka.* Warszawa 2012. Dla badań literatury dziecięcej duże znaczenie ma też – wydana pod redakcją naukową Alicji Ungeheuer-Gołąb i Małgorzaty Chrobak – książka: *Noosfera literacka. Problemy wychowania i terapii poprzez literaturę dla dzieci*. Rzeszów 2012.

[10] A. Ungeheuer-Gołąb: *O Taju, Jasiu i Rowerku*. Ilustr. A. Kłos. Kraków 2009; Eadem: *Dookoła ciebie*. Ilustr. M. Kapela. Kraków 2010; Eadem: *Przygody Jeżyka*

monstruje wrażliwość na detale otoczenia, podyktowaną potrzebą zobaczenia świata w innej, nieoczywistej odsłonie, opartej często na odwróceniu hierarchii: ważne – nieważne. W jej twórczości nie raz znajduje potwierdzenie stara prawda, że spojrzenie pierwsze, a więc spojrzenie dziecka, ma dla poety wartość bezcenną. Ungeheuer poddaje je zarówno artystycznej obróbce, jak i naukowej refleksji i z tą wiedzą wkracza w obszar przyziemny, do królestwa materii, jakim jest kuchnia, swoiste laboratorium zmysłów[11]. Co tam znajduje? Mówiąc najkrócej – szczęście.

„[D]la wszystkich którzy mnie karmili" – niepozorna dedykacja, którą poetka opatrzyła *Wiersze kuchenne*, ma niebagatelny ciężar gatunkowy. W kontekście tekstu Walczewskiej wpis ten można interpretować jako, zabrany po latach, głos tych, których głód był zaspokajany przez innych, tych, którym podtykano pod nos smakołyki, proponowano poczęstunek, szykowano śniadanie do szkoły – głos beneficjentów karmienia. W feministycznej analizie nie było dla niego miejsca, bo rozbijałby koncepcję ofiary, jaką z założenia jest „matka gastronomiczna". Poezja jako mowa niuansów i odcieni znaczeniowych ma szansę wydobyć jasną stronę jej działań. Poza wybrzmiewającą w tej dedykacji wdzięcznością uwagę zwraca wyłaniający się z niej sens wspólnoty: tych, którzy karmią, i tych, którzy są karmieni. Jedzenie nabiera tu waloru społecznych więzi; dodać trzeba – więzi utrwalonych pamięcią, bo i ona pełni tu istotną funkcję, jako że smaki i zapachy mają zwyczaj łączyć się nie tylko z miejscem i z czasem, w jakich się z nimi zetknęliśmy, ale i z osobami, którym je zawdzięczamy. Tomik Ungeheuer za sprawą tego krótkiego, inicjalnego wpisu nabiera charakteru kierowanych ku nim podziękowań, wyrazu wdzięczności, będąc przy tym deklaracją udziału w swoistej sztafecie pokoleń, w której karmiony w naturalny sposób przejmuje – jak za chwilę się przekonamy – rolę karmiącego. Wspólnota pokarmu spotyka się tu z perspektywą indywidualnego podmiotu,

spod jabłoni. Ilustr. K. Wasilewski. Kraków 2011; Eadem: *Zimowe przygody Jeżyka spod jabłoni*. Ilustr. K. Wasilewski. Kraków 2015.

[11] Określenie to pożyczam z książki: P. Camporesi: *Laboratoria zmysłów*. Przekł. J. Ugniewska. Gdańsk 2005.

który podejmuje namysł nad swoim miejscem w tym szczególnym łańcuchu i w przestrzeni, w jakiej łańcuch ten powstaje.

Bohaterka *Wierszy kuchennych* zaczyna swoją opowieść od oczyszczenia pola, co w poezji oznacza powrót do ciszy[12]: „cicho / sza / zaraz się zacznie / cisza" (*** [„cicho…"], s. 7) – początek pierwszego wiersza brzmi niczym wezwanie do nastrojenia zmysłów, które już za chwilę będą pracować pełną parą, rejestrując feerię przede wszystkim kolorów i dźwięków, ale także – jak to w kuchni – zapachów i smaków. Będziemy zatem widzami spektaklu. Kolejne wersy tego samego utworu: „słyszysz to / widzisz / czujesz może" – są niczym włączenie przycisku uruchamiającego percepcję, po naciśnięciu którego już wiadomo, że kuchnia i literatura angażują te same, sensualne narzędzia. Bohaterce *Wierszy kuchennych* posłużą one zarówno do percepcji świata, jak i do budowania wspólnoty mającej ambicję przekroczenia bariery jednostkowości doznania. Wspólna obu obszarom okaże się też mikrologiczna optyka, pozwalająca zawrzeć przymierze z animizowaną materią:

> chropowate ziarenko pieprzu toczy się po powierzchni
> kryształek cukru matowieje w cieniu
> budzi się kropla wody na skraju
>
> *** [„cicho…"], s. 7

> dodałam
> płatek majeranku
> laurowy listek
> ziarenko pieprzu
>
> *** [„jaki wielki garnek…"], s. 33

A skoro jest materia, to musi też być i przedmiot – on również odgrywa w kuchennej przestrzeni istotną rolę:

[12] Motyw ciszy powróci pod koniec tomu, w wierszu *** [„szum i szum i szum i…"]: „zwykła codzienna cisza / pierwotnej ziemi / musiała być błogosławieństwem dla człowieka / (dlatego ją zepsuł)", s. 45.

gdzie są takie dwa druciane pokrętełka
miliony szuflad
pod stosem łyżeczek zakrętek pokrywek korków i mieszadeł
*** [„gdzie są takie dwa druciane pokrętełka…"], s. 15

na stole cerata
noże widelce łyżki
solniczka pieprzniczka
no i żeby nie zapomnieć o maggi
*** [„co tu jest tworzywem…"], s. 21

Kuchnia to zatem miejsce obfite, bogactwo faktur i kolorów, skarbiec bodźców i wrażeń; miejsce, w którym się karmi, ale też miejsce, które karmi – zasila wyobraźnię i koi swym bezpiecznym nadmiarem. W kuchni interpretowanej jako obszar, gdzie niczego nie może zabraknąć, w którym zawsze jest ruch, czyli życie, rodzi się szansa na szczęście.

Perspektywę uważnego czytania detalu Ungeheuer podsuwa odbiorcy po wielekroć, także za sprawą szaty graficznej tomiku, opracowanej przez Marcina Gołąba. Czarno-białe, wykonane w dużym zbliżeniu, dalekie od modnych trendów fotografii kulinarnej, bo zdecydowanie bardziej znaczeniotwórcze, zdjęcia kuchennych produktów i utensyliów hipnotyzują, domagają się uwagi widza, który nierzadko dopiero po chwili namysłu może ustalić temat obrazu – ziarna fasoli, ścierka, jajko, fragment talerza, nitki makaronu, mąka, łyżka, banany. Taka, oparta na zbliżeniu i eliminacji kontekstu otoczenia, nieoczywistość prezentacji (czasem maksymalna, bo nie wszystkie przedmioty przedstawione na zdjęciach pozwalają się zidentyfikować) idealnie koresponduje z przyświecającym *Wierszom kuchennym* postulatem patrzenia inaczej – zamieszczone w książce fotografie są niczym wzorcowe modele takich „innych" spojrzeń. Wyróżnia się wśród nich okładka tomiku przedstawiająca usypane z ziaren ryżu usta, będące tą częścią ciała, która uczestniczy zarówno w jedzeniu, jak i w mowie/poezji. Dołącza się do tych znaczeń sens dziecięcej zabawy w przesypywanie i mieszanie różnych produktów, zabawy, która w *Wierszach kuchennych* ma swoje, bardzo istotne zresztą, miejsce.

Zabawa jest konieczna, by kuchnia mogła być nazwana miejscem szczęśliwym. W wierszach Ungeheuer odnajduję ślad spojrzenia na kuchnię, jakie znam z literatury dziecięcej, co może być oczywiście pochodną, dzielonego z poetką, zamiłowania do tego obszaru piśmiennictwa. *Kuchnia pełna cudów* Marii Terlikowskiej[13], *Od rzeczy do rzeczy* Wandy Chotomskiej[14] czy Andersenowski *Imbryk*[15] to tylko wybrane (i jakże odmienne) przykłady tekstów dla dzieci inspirowanych kuchenną przestrzenią, których tytuły nasuwają mi się w trakcie lektury *Wierszy kuchennych*[16]. Są i bliższe reminiscencje, jak w utworze *** [„jaki wielki garnek…", s. 33], którego puenta przywodzi na myśl wiersz Jana Brzechwy *Na straganie*. Z tekstów z kręgu literatury dziecięcej płynie przekaz mówiący, że choć kuchnia jest przede wszystkim miejscem pracy z materią, to potrafi ona być też nieocenionym inkubatorem wyobraźni, czego symbolicznym motywem w sferze literatury dla dorosłych pozostanie chyba już na zawsze łyżka durszlakowa z *Szarych eminencji zachwytu* Mirona Białoszewskiego[17]. Nie dziwi zatem, że dzieci – wiedząc, że znajdą tam pożywkę także dla imaginacji – wręcz instynktownie ciągną do kuchni. Świadoma istoty i rangi takich odkryć bohaterka *Wierszy*

[13] M. Terlikowska: *Kuchnia pełna cudów*. Ilustr. E. Salamon. [B.m.w.] 2017.

[14] W. Chotomska: *Od rzeczy do rzeczy*. Ilustr. Z. Rychlicki. Warszawa 1976.

[15] J.Ch. Andersen: *Imbryk.* W: Idem: *Baśnie*. Ilustr. J.M. Szancer. Warszawa 1980, s. 183–184.

[16] Za ilustrację gier wyobraźni, jakie w przestrzeni kuchni prowadzi literatura dla dzieci, niech posłuży fragment otwierający *Ferdynanda Wspaniałego* Ludwika Jerzego Kerna: „W kuchni podczas kąpieli rozmawiały ze sobą garnki i talerze, a od czasu do czasu wtrącały się do tej rozmowy łyżki, noże i widelce. Niby na pozór były to zwykłe brzęknięcia i stuknięcia, ale Ferdynand potrafił z nich zrozumieć prawie wszystko. Słyszał, jak półmisek mówił do widelca: »Ty, przestań się kłuć!« / Albo jak zrozpaczona szklanka wołała: / »Gdzie jest mój mąż, spodeczek?«". L.J. Kern: *Ferdynand Wspaniały*. Ilustr. K. Mikulski. Kraków 2013, s. 5.

[17] Por. M. Białoszewski: *Szare eminencje zachwytu.* W: Idem: *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane.* Warszawa 2008, s. 50. Nieprzypadkowo zamieszczony w *Wierszach kuchennych* utwór *** [„jestem panną z makaty…"] (s. 31), powstał właśnie „na wspomnienie Mirona Białoszewskiego".

kuchennych nie ma zresztą nic przeciwko ich obecności, a dziecięca żywiołowość w przestrzeni karmienia jest dla niej czymś ze wszech miar naturalnym:

to tylko para dzieciaków
ślizgają się po mojej podłodze
są bez serca
na pewno nakruszą rozdepczą
i poproszą o jeszcze

znowu woda
lejelejelejeleje się

Alka ty to masz cierpliwość
*** [„znowu woda…"], s. 13

Przywołany tu patronat Białoszewskiego[18] uwyraźnia się przede wszystkim w dynamicznej koncepcji językowej *Wierszy kuchennych*. Opowieść o kuchni jest w nich opowieścią o języku, a w zasadzie o radości języka. Kuchnia jest przestrzenią, która mówi – mówi odgłosami siekania, przelewania, bulgotania, smażenia, także mlaskania, co przekłada się na bogactwo warstwy onomatopeicznej utworów (wielokrotne „ciach", „plusk", „trach", „brzdęk", „zgrzyt", „rach ciach", „tuk"). Kuchnia jest również przestrzenią, w której się mówi – wszak nie od dziś cieszy się ona opinią miejsca sprzyjającego szczerym, a przede wszystkim naturalnym rozmowom. Ungeheuer inkrustuje swe wiersze strzępami takich właśnie, zaznaczonych kursywą, rozmów: „która to godzina / nie mam zegarka", „jeszcze tylko opłuczę ręce / bo strasznie mi śmierdzą cebulą" (*** [„zielenina…"], s. 11), „jacy mili goście" (*** [„znowu woda…"], s. 13), „no dobra dobra / dla ciebie bez pietruszki i bez kopru" (*** [„co tu jest tworzywem…"], s. 21), „a dodałaś listek laurowy" (*** [„jaki wielki gar-

[18] Swój intertekstualny ślad odcisnęła w *Wierszach kuchennych* także Kazimiera Iłłakowiczówna: „jak to mówiła poetka / dla naszego synka nieba okruszynka" (*** [„ogródek ogród…"], s. 17) – to nawiązanie do *Kołysanki lalek* ze zbioru *Rymy dziecięce.* Ilustr. Z. Darowska. Poznań 1986, s. 14.

nek…", s. 33). Te monologowo-dialogowe wstawki definiują kuchnię jako przestrzeń więzi, demonstrowanej także bezpośrednio, na przykład tak, jak w wierszu *** [„co tu jest tworzywem…", s. 21]:

stoję przy oknie i czekam
już czekam
jeszcze na ciebie czekam

Ta pozorna nadreprezentacja czasownika „czekać" służy zademonstrowaniu uporu i konsekwencji bohaterki poświadczających siłę żywionego przez nią uczucia. Podobnym zabiegiem zakreślania wspólnoty za pomocą gramatycznych form (a także, po raz kolejny, motywów jedzenia i zabawy) Ungeheuer posłuży się w wierszu *** [„dzisiaj pokażemy światu…", s. 29]:

wyczyścimy
wylejemy i wlejemy
otworzymy i zamkniemy
rozłożymy i złożymy
wyjdziemy i wrócimy
wniesiemy
schowamy
znajdziemy
wpuścimy

zrobimy bałwana ze śniegu
i zupę jarzynową[19]

Najistotniejszym składnikiem warstwy językowej *Wierszy kuchennych* jest jednak, wywodzący się z mowy dziecka i jej Przybosiowej interpretacji[20], eksperyment w formie dźwiękonaśladowczych

[19] Konwersacyjny idiom posłuży także do nakreślenia obszaru znajdującego się poza kuchnią, dzięki czemu jest ona jednocześnie przestrzenią zamkniętą (jako magiczny rewir, w którym dokonuje się mariaż materii i wyobraźni) i otwartą, dającą szansę na kontakt z ludźmi i światem. Por. wiersz *** [„czy moglibyśmy w końcu wyjechać…"], s. 43.

[20] Zob. U. i J. Przyboś: *Wiersze i obrazki*. Warszawa 1987.

neologizmów, takich jak: „brzęczydełko" (*** [„znowu woda…"], s. 13) czy „dryndol" (*** [„teleteletelepie się…"], s. 19) oraz ciągów powtórzeń sylab i głosek w rodzaju „lejelejelejeleje się" (*** [„znowu woda…"], s. 13), „drdrrrrrrrrr" (*** [„ogródek ogród…"], s. 17), „teleteletelepie się" (*** [„teleteletelepie się…"], s. 19), „pi pi pi pi pi pi / z drooogi psyyy / dryn dryn dryn dryn" (*** [dryn dryn dryn dryn dryn…"], s. 23). W kuchni rządzi żywioł językowej zabawy, królują dźwięk i ruch, a więc – tak bliskie poetce (i poezji) – muzyka i taniec (por. wiersz *** [„muzyczka…"], s. 35).

Wydaje się, że dynamice dziecięcej zabawy podporządkowane jest także zakończenie tomu. Za symptomatyczny w tej kwestii można by uznać wiersz *** [„filiżanka…", s. 41], którego bohaterami są dwa rymujące się wyrazy: „filiżanka" – „koleżanka":

filiżanka
fi (Sic!) lizanka
fili żanka
filiżan ka
Filiżan Ka
koleż(an)ka
koleżanka
leżanka
żanka
anka

Poetka dzieli dwa leksemy i na powrót je łączy, bawi się formami ich zapisu, patrzy i słucha, by sprawdzić efekt dokonanych przeobrażeń – niczym, znów, Białoszewski w wierszu *Sprawdzone sobą*[21]. Tak ważna w kuchennej praktyce metoda prób i błędów prowadzi ją ku puencie: „filiżanka / moja genderowa przyjaciółka", która oświetla sytuację liryczną wiersza (a po części i całego zbioru) przyjazną aurą partnerstwa, daleką od odium opresji czy dyskryminacji. Na tym etapie rozważań wiersz *** [„filiżanka…"] jest jednak interesujący

[21] Por. M. Białoszewski: *Sprawdzone sobą.* W: Idem: *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane…*, s. 94.

przede wszystkim z uwagi na dokonujące się w nim rozprzężenie języka, pozwalające uzyskać nowe efekty zarówno w warstwie formy, jak i treści. W przedostatnim utworze tomiku (*** [„w zieonym…"], s. 47) semantyka nie będzie odgrywać już żadnej roli; pozostanie czysty dźwięk, *materia prima* poezji:

w zieonym
zieonym
zieony zie
niua
niua niu niua
ni
ninimynia
nimynia nie
zieony
zieony zie
nie niea nie

Kuchnia ma na okoliczność takiej obróbki produktu o wiele większy zasób określeń niż poetyka. Zetrzyj na tarce, przeciśnij przez praskę, posiekaj nożem, zmiażdż w moździerzu, zmiel w maszynce, przetrzyj przez sito – któraś z tych czynności na pewno ma tu miejsce. Produktem poddawanym obróbce jest oczywiście język, i to w swojej najszlachetniejszej, najoryginalniejszej odmianie języka poetyckiego. Dokonująca się w tym wierszu na oczach czytelnika analiza już na kolejnej, ostatniej stronie zbioru zostanie jednak dopełniona syntezą:

na szerokim stole
wciąż jest sporo miejsca
by się tam zmieściły
małżeńskie nieszczęścia
talerz ze smutkami
podsmażony stres
zmartwiony rogalik
filiżanka łez

siedzimy spokojni nad naszą wieczerzą
spoglądamy w okna
co ludzie powiedzą

a w krupniku co dzień coraz więcej krup
a w winie wciąż korek jak na ranie strup
*** [„na szerokim stole…"], s. 49

Drobiny językowej materii tym razem zostały ułożone w całość, która jest opowieścią o wartościach kluczowych dla kuchennych działań – o gościnności i wspólnocie. Bo choć w warstwie leksykalnej utworu dominuje nie-szczęście („nieszczęścia", „ze smutkami", „stres", „zmartwiony", „łez"), to lekarstwem na nie jest uruchamiająca pozytywne konotacje interpretacja. Szeroki stół, na którym „wciąż jest sporo miejsca", wnosi sens zaproszenia, okno, ku któremu kieruje się wzrok bohaterki i jej towarzysza, symbolizuje ich przyszłość, uroczystej, a co najważniejsze wspólnej, kolacji towarzyszy spokój wyrażany zarówno słowami, jak i postawą jej uczestników – wszystko to ma za zadanie kontrować ciemne barwy próbujące zdominować naszą ocenę własnego losu. Utwór, którym Ungeheuer zamyka swój zbiór, w moim odczuciu idealnie odzwierciedla ambiwalencję ludzkich doznań, zwyczajowo postrzeganych przez pryzmat niepowodzenia. W wierszu ich metaforycznym obrazem jest zarówno rana, jak i pojawiający się na niej, prędzej czy później, strup. Tę prawdę poetka ujmuje w dystych rodem z ludowej przyśpiewki, reprezentującej tu zresztą bliski jej folklorystyczny rezerwuar literatury dziecięcej. Powrót do rygoru wiersza wieńczy najbardziej klasyczna ze strof; spięta dokładnym, męskim rymem jest nawiązaniem do – znów tak ważnych dla Ungeheuer – melicznych korzeni poezji. Nad tym swobodnym przejściem autorki od awangardowego do klasycznego modelu wiersza unosi się nieskrępowany duch „wielkiej zabawy", by posłużyć się terminem klasyka badań literatury dziecięcej, Jerzego Cieślikowskiego[22]. Być może to

[22] Por. J. Cieślikowski: *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobraźnia dziecka. Wiersze dla dzieci*. Wrocław 1985.

właśnie „wielka zabawa" jest tym określeniem, w którym literatura (nie tylko dla dzieci) i kuchnia spotykają się najudatniej. Ta ostatnia ma wszak także swoich mentorów, których rady brzmią zadziwiająco znajomo:

> Jeśli chcemy, by gotowanie było rzeczywiście źródłem radości, nie należy trzymać się sztywnych reguł. Aby się nim bawić, należy nabrać pewności i uruchomić wyobraźnię. Gdy nam coś nie wychodzi, nie traćmy głowy, lecz starajmy się temu zaradzić, zmieniając na przykład przepis. Najlepiej w ogóle nie dopuszczać do siebie myśli, że popełniliśmy błąd, i być gotowym do improwizacji[23].

Czyż słowa genialnej kucharki, Anieli Rubinstein, nie mogłyby być przepisem na wiersz?

*

Zważywszy na punkt wyjścia prowadzonych tu rozważań, warto na koniec zadać *Wierszom kuchennym* pytanie o płeć. Odpowiedź jest zdecydowana:

jestem kobietą

wystarczy mi zwykła donica i drewniana gałka
czy jak to się nazywa
jestem kuchennym robotem pierwszej klasy
mleko wanilia żółtka drożdże

marzenie

pachnie ciasto
jestem czarodziejką
jestem czarownicą
kto jeszcze potrafi z paru rzeczy zrobić

[23] A. Rubinstein: *Od autorki.* W: Eadem: *Kuchnia Neli*. Przekł. E. Jasińska. Warszawa 2002, s. 15.

coś takiego

kto jeszcze potrafi
ze zwykłego plemnika i zwykłego jaja

stworzyć człowieka
*** [„gdzie są takie dwa druciane pokrętełka…"], s. 15

To nie jedyna deklaracja kobiecości, jaka pada w *Wierszach kuchennych*. W utworze *** [„chlip chlip chlip…"] będzie ją obrazował na prawach autoironii stereotypowy, kokieteryjny sztafaż: „puder szminka róż tusz" (s. 25). Dominuje wspomniany porządek zabawy, rozpraszającej smutek przebieranki, będącej potwierdzeniem teatralnego wymiaru sytuacji lirycznej. Nie o „babskie" smutki tu jednak chodzi – łzy, które płyną w tytule, mają swój, wcale niebłahy, powód:

wszystko się kończy
a co dopiero człowiek
taki kruchy jak trzcina
dzisiaj jest
pije i rozrabia
a jutro go po prostu
ni ma
chlip chlip

To kontynuacja – choć wygrana na innej, groteskowej nucie – egzystencjalnej refleksji, z jaką mamy do czynienia w cytowanym wierszu o kobiecie-robocie-czarownicy-czarodziejce. Opisywana przez pryzmat „ja" kuchnia jawi się w nim jako przestrzeń tożsamości, miejsce autodefinicji. Bohaterka uzyskuje w nim wiedzę o sobie, także o sobie jako o kobiecie – ról, w jakie wciela się, będąc w kuchni, jest więcej. To „panna z makaty" (*** [„jestem panna z makaty…"], s. 31), „Alka" (*** [„znowu woda…"], s. 13), ale też „mama" – taka, która „zagniotła mąkę z jajem i drożdżami" (*** [„mama…"], s. 37), i taka, która mówi (może wręcz krzyczy?):

weźcie ode mnie te dzieci
obiadu nie będzie
może ktoś przyjdzie i posprząta
może znowu ja ale to jutro
*** [„szum i szum i szum i…"], s. 45

Nad każdym z tych wcieleń nadbudowana jest rola twórczyni, jako że w centrum działań bohaterki sytuuje się zawsze akt *creatio* w dziedzinie sztuki, nie tylko sztuki kulinarnej. Poprzedza go zmysłowe doświadczenie kontaktu z materią (smakowanie, wąchanie, dotykanie, słuchanie, oglądanie) oraz próba języka (zejście do poziomu sylaby i głoski), w myśl sformułowanej w wierszu *** [„szum i szum i szum i…"] dyrektywy: „pokonaj dystans od słowa do dźwięku" (s. 45). Zarówno jedno, jak i drugie wymaga dekonstrukcji, powrotu do początku.

co tu jest tworzywem
co tu jest kształtem
i jaka z tego wynika treść

czy ja wiem
*** [„co tu jest tworzywem…"], s. 21

– tak sformułowane pytania zadawane sobie nad kuchennym blatem i udzielana na nie, sokratejska z ducha, odpowiedź wpisują się bez wątpienia w przestrzeń filozoficznego namysłu. Można, oczywiście, z racji kulinarnego kontekstu skwitować je uśmiechem bądź pominąć milczeniem, warto jednak przy tym pamiętać, że „kto nie dotknął ziemi ni razu"…

Bibliografia

Andersen J.Ch.: *Imbryk*. W: Idem: *Baśnie*. Przekł. S. Beylin, S. Sawicki. Ilustr. J.M. Szancer. Warszawa 1980, s. 183–184.

Baluch A.: *Ekspresja kobiecości – Alicja Ungeheuer-Gołąb, poetka nieznana*. W: Eadem: *Uważne czytanie. W kręgu liryki XX wieku*. Kraków 2000, s. 91–96.

Białoszewski M.: *Sprawdzone sobą.* W: Idem: *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*. Warszawa 2008, s. 94.

Białoszewski M.: *Szare eminencje zachwytu.* W: Idem: *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane.* Warszawa 2008, s. 50.

Camporesi P.: *Laboratoria zmysłów*. Przekł. J. Ugniewska. Gdańsk 2005.

Chotomska W.: *Od rzeczy do rzeczy*. Ilustr. Z. Rychlicki. Warszawa 1976.

Cieślikowski J.: *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobraźnia dziecka. Wiersze dla dzieci*. Wrocław 1985.

Iłłakowiczówna K.: *Kołysanka lalek.* W: Eadem: *Rymy dziecięce.* Ilustr. Z. Darowska. Poznań 1986, s. 14.

Kern L.J.: *Ferdynand Wspaniały*. Ilustr. K. Mikulski. Kraków 2013.

Noosfera literacka. Problemy wychowania i terapii poprzez literaturę dla dzieci. Red. A. Ungeheuer-Gołąb, M. Chrobak. Rzeszów 2012.

Nowaczewski A.: *Co przynoszą kobiety*. W: *Konstelacja Toposu. Antologia poezji*. Posłowie J. Ławski. Sopot 2015, s. 120.

Przyboś U. i J.: *Wiersze i obrazki*. Warszawa 1987.

Rubinstein A.: *Od autorki.* W: Eadem: *Kuchnia Neli*. Przekł. E. Jasińska. Warszawa 2002.

Terlikowska M.: *Kuchnia pełna cudów*. Ilustr. E. Salamon. [B.m.w.] 2017.

Ungeheuer A.: *Dotknięcia.* Rzeszów 2001 [1997 – pierwsze wyd.].

Ungeheuer A.: *Kęsy życia*. Rzeszów 2004.

Ungeheuer A.: *Wiersze kuchenne*. Rzeszów 2016.

Ungeheuer A.: *Wiersze lekkomyślne*. Ilustr. J. Parkita. Rzeszów 2019.

Ungeheuer-Gołąb A.: *Dookoła ciebie*. Ilustr. M. Kapela. Kraków 2010.

Ungeheuer-Gołąb A.: *Literackie inspiracje przedszkolaka.* Warszawa 2012.

Ungeheuer-Gołąb A.: *O Taju, Jasiu i Rowerku*. Ilustr. A. Kłos. Kraków 2009.

Ungeheuer-Gołąb A.: *Poezja dzieciństwa, czyli droga ku wrażliwości.* Rzeszów 1999.

Ungeheuer-Gołąb A.: *Przygody Jeżyka spod jabłoni*. Ilustr. K. Wasilewski. Kraków 2011.

Ungeheuer-Gołąb A.: *Rozwój kontaktów małego dziecka z literaturą.* Warszawa 2011.

Ungeheuer-Gołąb A.: *Tekst poetycki w edukacji estetycznej dziecka. O metodzie ekspresywnego wykonania utworów poetyckich.* Rzeszów 2007.

Ungeheuer-Gołąb A.: *Wzorce ruchowe utworów dla dzieci. O literaturze dziecięcej jako wędrówce, walce, tajemnicy, bezpiecznym miejscu i zabawie.* Rzeszów 2009.

Ungeheuer-Gołąb A.: *Zimowe przygody Jeżyka spod jabłoni*. Ilustr. K. Wasilewski. Kraków 2015.

Walczewska S.: *Matka gastronomiczna*. Dostępne w Internecie: http://efka.org.pl/archiwum/en/index.php?action=p_art&ID=8 [dostęp: 1.10.2018].

Iwona Gralewicz-Wolny

Alicja Ungeheuer's *Kitchen Poems* – A Joyful Reading

Summary

Kitchen Poems penned by a poet from Rzeszów Alicja Ungeheuer is interpreted by the author of the article as a narration on happiness seen from the kitchen perspective.

The narration comprises threads of sensual encounters with matter, also from the childlike and ludic perspective, hospitable gesture of feeding, linguistic experiment. Happiness that is growing in the kitchen derives from richness and changeability of sensations, unceasing inspiration and a repeated act of creation that is its consequence; however, it is intricately connected with encountering the family-friends community that can start only in the kitchen.

Keywords: Alicja Ungeheuer, *Kitchen Poems*, sensualism, feeding, play, language

Iwona Gralewicz-Wolny – dr hab., literaturoznawczyni w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autorka książek poświęconych polskiej literaturze współczesnej: *Pisz o milczeniu. Świat poetycki Anny Kamieńskiej* (Katowice 2002); *Ja czytam, ty czytasz... Dziesięć szkiców o poezji i prozie* (Katowice 2011); *Poetka i Świat. Studia i szkice o twórczości Wisławy Szymborskiej* (Katowice 2014); *W cudzysłowie. O literaturze polskiej XX i XXI wieku* (Katowice 2016) oraz napisanych wspólnie z Beatą Mytych-Forajter książek o literaturze dziecięcej i młodzieżowej: *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury* (Katowice 2013); *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* (Kraków 2019).

Krzysztof Babicki
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Rzecz o szczęściu
Literatura – przedmioty – szczęście

Wszyscy ludzie w ciągu całego życia otoczeni są rozmaitymi przedmiotami. Korzystamy z rzeczy, wytwarzamy je, kupujemy, podziwiamy, wyrzucamy, niszczymy. Jak często jednak zastanawiamy się nad naturą rzeczy, ich wpływem na nasze życie? Niejednokrotnie okazuje się, że przedmioty są nam niezbędne do szczęścia, a ich brak powoduje w ludzkim życiu niemożliwą do wypełnienia pustkę; odnosi się to również do bohaterów literackich. Niewielu ludzi zgodziłoby się na określenie ich mianem materialistów, wydaje się jednak, że w życiu każdego człowieka istnieje pewna (mniejsza lub większa) liczba rzeczy, bez których nie wyobraża on sobie egzystencji. Niezbędność przedmiotów pozostaje niedostrzegana do czasu, aż zabraknie czegoś naprawdę istotnego.

Szczęście jest stosunkowo szeroką kategorią, nie sposób więc w krótkim szkicu wyczerpująco opisać tego, tak ważnego w ludzkim życiu i kulturze, pojęcia. Na potrzeby artykułu przywołane zostaną dwie koncepcje, które będą punktem wyjścia dla analiz zawartych w dalszej części tekstu.

Władysław Tatarkiewicz, który podkreślał wieloznaczność terminu „szczęście”[1], wskazuje cztery jego definicje[2]:
– „szczęśliwy po pierwsze jest ten, komu sprzyja pomyślny los”;
– „kto zaznał najintensywniejszych radości”;

[1] M. Pepliński: *Władysława Tatarkiewicza analiza terminu szczęście*. „Filo-Sofija” 2011, nr 2–3, s. 664.

[2] W. Tatarkiewicz: *Pojęcie szczęścia i jego odmiany*. W: Idem: *Pisma z etyki i teorii szczęścia*. Wrocław 1992, s. 146; Idem: *Cztery pojęcia szczęścia*. W: Idem: *Pisma z etyki i teorii szczęścia*…, s. 127.

– „kto posiada najwyższe dobra lub przynajmniej dostatni bilans życia";
– „kto jest zadowolony z życia"[3].

Nie ulega wątpliwości, że w niektórych przypadkach wymienione warunki odnoszą się również w pewnym stopniu do posiadanych i używanych przedmiotów; rzeczy mogą bowiem mieć (i często mają) wpływ na radość i zadowolenie z życia, a sprzyjanie losu można również rozumieć jako posiadanie upragnionych dóbr materialnych. Przykłady zaczerpnięte z literatury najnowszej (przywołane w dalszej części tekstu) pozwalają zaobserwować, że szczęście bohaterów literackich (lub jego brak) w dużej mierze jest zależne również od przedmiotów.

Warto w tym miejscu pokrótce omówić również koncepcję amerykańskiego psychologa Abrahama Maslowa, według którego kluczowe w szczęściu jest zaspokojenie potrzeb. Maslow stwierdza, że ludzie posiadają następujące potrzeby:
– potrzeby fizjologiczne (głód, pragnienie, sen);
– potrzebę bezpieczeństwa;
– potrzebę przynależności i miłości;
– potrzebę szacunku;
– potrzebę samorealizacji.

Po zaspokojeniu danej potrzeby do głosu dochodzi potrzeba wyższego rzędu[4]. Wydaje się zasadne stwierdzenie, że w zaspokojeniu przynajmniej dwóch pierwszych „poziomów" słynnej piramidy istotną rolę odgrywają przedmioty, przy czym w poszczególnych przypadkach mogą one być również pomocne w następnych etapach. Warto zaznaczyć, że Maslow korzystał w swej pracy z dokonań Bronisława Malinowskiego i jego naukowej teorii kultury[5].

Przywołując wybrane koncepcje psychologiczne, socjologiczne oraz kulturoznawcze, a także przykłady z polskiej literatury najnowszej,

[3] M. Jaworski: *Władysław Tatarkiewicz*. Warszawa 1975, s. 88–91.

[4] A.H. Maslow: *Motywacja i osobowość*. Przekł. J. Radzicki. Warszawa 1990, s. 72–92.

[5] Więcej na temat koncepcji Malinowskiego zob. w: W. Daszkiewicz: *Bronisława Malinowskiego funkcjonalna teoria kultury*. „Człowiek w Kulturze" 2014, nr 24.

postaram się udowodnić, że niejednokrotnie szczęście może zależeć między innymi od przedmiotów materialnych. Podobnie, przynajmniej na gruncie literatury, możliwe jest mówienie o szczęściu przedmiotów, które niekiedy zależy od ludzi.

Zarys dziejów badań nad rzeczami

Próby refleksji nad przedmiotami, mające doprowadzić do włączenia rzeczy materialnych w obszar zainteresowania ludzkości, podejmowali między innymi: Henri Bergson, Martin Heidegger, Walter Benjamin, Maurice Merleau-Ponty[6], Michel Foucault, Michel Serres, Bruno Latour[7]. Przedmioty były zazwyczaj traktowane jako środek umożliwiający dotarcie do czegoś ważniejszego – kultur i społeczeństw[8]. Badane przez archeologów rzeczy uznawano za niekompletną reprezentację czasów minionych, a nie za element istniejącej niegdyś społeczności jako takiej[9].

Prawdopodobnie jedynym systemem światopoglądowym, w którym zwracano nieco większą uwagę na przedmioty materialne, był marksizm. Rzeczy były w nim jednak zredukowane do roli środków produkcji, będących w dyspozycji całościowej formacji społecznej. Można więc stwierdzić, że najczęściej społeczeństwa oraz kultury postrzegane są tylko w kategoriach stosunków społecznych, tworzonych jakoby przez ludzi bez rzeczy[10]. Marksizm, mimo częstego posługiwania się terminem materializm, przyczynił się do niechęci wobec przedmiotów. Choć wydaje się, że marksiści chcieli skrytykować utratę przez rzeczy ich społecznej wartości, to stały się one raczej symbolem niszczycielskiego fizykalizmu społeczeństwa[11].

Wielu myślicieli upatrywało w pojawieniu się (zwłaszcza od XIX wieku) masowo wytwarzanego, rozprowadzanego i konsumo-

[6] B. Olsen: *W obronie rzeczy*. Przekł. B. Shallcross. Warszawa 2013, s. 8.
[7] Ibidem, s. 24.
[8] Ibidem, s. 39.
[9] Ibidem, s. 42.
[10] Ibidem, s. 12.
[11] Ibidem, s. 149.

wanego przedmiotu znak zwodniczego i iluzorycznego świata[12]. Heidegger dostrzegał w konsumpcjonizmie (dostarczającym wciąż nowych dóbr, maszyn i technologii) wcielenie ludzkiego nieautentycznego i odosobnionego nowoczesnego bycia[13], a co za tym idzie – pozornego szczęścia. Rzeczy zaczęto postrzegać jako zagrożenie dla autentycznych (ludzkich i społecznych) wartości; warto przywołać choćby wybrane pojęcia marksistowskiej (i nie tylko) retoryki: „uprzedmiotowienie", „reifikacja", „rozum instrumentalny". „Materializm" traktowany jest jako określenie pejoratywne, zawierające w sobie wszystkie negatywne cechy nowoczesnego życia.

Przekonanie o wypaczeniu roli techniki, która zamiast pomagać ludziom, zaczęła nimi władać i pozbawiła ich wolności, towarzyszyło wielu myślicielom, by wymienić choćby Jeana-Paula Sartre'a, Karla Poppera czy Theodora Adorno[14]. Rainer M. Rilke pisze:

> Jeszcze dla naszych dziadków „dom", „studnia", znajoma dzwonnica, ba – własne ubranie i płaszcz były czymś nieskończenie więcej, nieskończenie lepiej znajomym; niemal każda rzecz – naczyniem, w którym znajdowali coś ludzkiego i coś ludzkiego składali. Teraz pchają się tu przez ocean, z Ameryki rzeczy puste i obojętne, rzeczy pozorne, „atrapy życia"[15].

Jak stwierdza Georg Simmel: „Człowiek nowoczesny […] szuka w samych przedmiotach, częstokroć poprzez problematyczne zachcianki, pewnej siły, stabilności, duchowej jedności, które sam utracił wskutek spowodowanej przez pieniądz zmiany stosunku do nich"[16]. Przedmioty są tu więc czymś w rodzaju środka, umożliwiającego osiągnięcie (co prawda złudnego) poczucia bezpieczeństwa, będącego jedną ze składowych szczęścia.

[12] Ibidem, s. 23.

[13] M. Heidegger: *Pytanie o technikę*. W: Idem: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Przekł. K. Wolicki. Warszawa 1977.

[14] Ibidem, s. 145.

[15] Cyt. za: M. Heidegger: *Cóż po poecie?* W: Idem: *Drogi lasu*. Przekł. K. Wolicki. Warszawa 1997, s. 235.

[16] G. Simmel: *Filozofia pieniądza*. Przekł. A. Przyłębski. Warszawa 2012, s. 457–458.

Refleksja nad przedmiotami obecnie – zarys

Przeważająca część krytyków kultury masowej twierdziła, że relacje osób z przedmiotami są siłą rzeczy zastępcze, a nawet złe, a zainteresowanie powinno się kierować raczej ku stosunkom społecznym[17]. Wydaje się, że rzeczy nie są *a priori* częścią życia społecznego, ale mogą być do niego włączone, a przez to obdarzone przez człowieka znaczeniem i historią[18].

Jak zauważa Bjørnar Olsen, nadmiernie uspołecznione koncepcje społeczeństwa i pojedynczego człowieka mogą prowadzić do błędów[19]. Wszelkie instytucje i struktury nie mogłyby istnieć bez rzeczy, ponieważ to one umożliwiają i stabilizują społeczeństwo. Człowiek, budząc się rano, nie musi zaczynać od nowa wszystkiego, może polegać na rzeczach[20]. Rzeczy umożliwiają stabilizację stosunków międzyludzkich, a przez to pomagają w realizacji potrzeby bezpieczeństwa, o której wspominał między innymi Maslow. Spowalniają także prowokowane przez człowieka rewolucje, które na przykład u niektórych małp zachodzą co chwilę. Przedmioty pełnią więc ważną funkcję spowalniania historii[21]. Warto zacytować tu fragment dzieła Michela Serresa:

> Nasze stosunki, nasze więzi byłyby zwiewne jak obłoki, gdyby transakcje istniały wyłącznie między podmiotami. W rzeczywistości przedmiot, specyficznie dla Hominidae, stabilizuje nasze związki; spowalnia czas naszych rewolucji. W niestabilnym stadzie pawianów społeczne zmiany wybuchają w każdej minucie […]. Przedmiot sprawia, że dla nas historia powolnieje[22].

[17] D. Miller: *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford 1987, s. 11.
[18] B. Olsen: *W obronie rzeczy…*, s. 62.
[19] Ibidem, s. 213.
[20] Ibidem, s. 216–217.
[21] M. Serres: *Genesis*. Ann Arbor 1995, s. 87.
[22] Ibidem.

Ludzki dialog z kulturą materialną jest dyskusją o bliskości i zażyłości, bogatą i polisemiczną, angażującą wszystkie zmysły[23]. Relacje pomiędzy ludźmi i rzeczami można określić jako „niezauważalną zażyłość"[24]; żyjemy tak, jakby nasze uwikłanie w otaczające nas przedmioty kierowało naszym codziennym życiem[25].

Rzeczy wpływają na ludzką aktywność, między innymi przez kierowanie nią, zabranianie jej czy umożliwianie jej[26]. Już choćby to, że przedmioty zajmują jakieś określone miejsce, przyczynia się do czynienia naszej egzystencji przewidywalną i bezpieczną[27]. Obecność przedmiotów na swoim miejscu jest podstawowym składnikiem ludzkiej równowagi psychicznej, poczucia stałości w życiu[28]. Jednocześnie rzeczy są tym czynnikiem, który umożliwia zmianę, a także realizację ludzkiej kreatywności[29].

Prawdopodobnie najbardziej rozbudowaną gałęzią badań nad kulturą materialną są studia poświęcone konsumpcji. Przedmiotem ich zainteresowania jest sposób, w jaki artefakty (głównie dobra konsumpcyjne) są wykorzystywane w procesie indywidualnej i społecznej autokreacji, a także stopień udziału tychże przedmiotów w naszym pojmowaniu siebie[30]. Niekiedy artefakty są rozumiane jako coś, co umożliwia nam nadawanie kształtu sobie i innym, a także zrozumienie nas samych i innych osób[31].

Wydaje się, że w okresie panowania konsumpcjonizmu, który nie może istnieć bez rzeczy, namysł nad przedmiotami nabiera szczególnego znaczenia. Studia nad konsumpcją w obecnych czasach zasługują na uznanie jako niezbędny element badań nad współ-

[23] B. Olsen: *W obronie rzeczy…*, s. 99–100.

[24] Ibidem, s. 99.

[25] M. Heidegger: *Bycie i czas*. Przekł. B. Baran. Warszawa 2008, s. 75–96.

[26] B. Olsen: *W obronie rzeczy…*, s. 227.

[27] Ibidem, s. 242.

[28] E. Durkheim: *Samobójstwo. Studium z socjologii*. Przekł. K. Wakar. Warszawa 2006, s. 395.

[29] B. Olsen: *W obronie rzeczy…*, s. 248.

[30] Ibidem, s. 55.

[31] D. Miller: *Artefacts and the Meaning of Things*. W: *Companion Encyclopedia of Anthropology*. Ed. T. Ingold. Londyn 1993, s. 397.

czesnymi społeczeństwami[32]; badania te zdają się koncentrować na zakupach, wymianie dóbr, pożądaniu przedmiotów (rozumianym również jako element realizacji potrzeb) i kreowaniu ich wizerunku w mediach[33], tym samym na dalszy plan spychają użycie rzeczy i sposoby życia z nimi[34].

Rzeczy w wybranych tekstach polskiej literatury współczesnej

Jerzy Jarzębski zauważa, iż jednym z najbardziej charakterystycznych przymiotów powojennej Polski jest częste zmienianie „repertuaru rzeczy" otaczających Polaków każdego dnia. W okresie transformacji ustrojowej zaspokojone zostały potrzeby związane z artykułami najważniejszymi, ludzie zaczęli więc troszczyć się o potwierdzenie ich akcesu do uprzywilejowanych grup społecznych[35]. Przedmioty umożliwiły nie tylko spełnienie potrzeby samorealizacji, ale również przyczyniły się do awansu społecznego.

Co zrozumiałe, wzmiankowane przemiany musiały zostawić swe ślady także w literaturze, która (zwłaszcza w ostatnich latach) szczególnie chętnie sięga po opisy świata przedmiotów, pozostającego w nieustannej interakcji z ludzkimi działaniami. Choć pozornie napływ nowych towarów powinien wprowadzić do relacji ludzi i przedmiotów normalność, stało się zgoła inaczej – nowe rzeczy przykuwały uwagę, choć nie stały się elementem codzienności; w pewien sposób przyczyniły się do zwiększenia poczucia zróżnicowania i nieciągłości świata.

[32] B. Olsen: *W obronie rzeczy…*, s. 63.

[33] D. Miller: *Teoria zakupów*. Przekł. M. Król. Kraków 2011, s. 215.

[34] T. Dant: *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*. Przekł. J. Barański. Kraków 2007, s. 48.

[35] J. Jarzębski: *Pamięć rzeczy: paradoksy enumeracji*. W: *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*. Red. H. Gosk. Izabelin 2002, s. 87–88.

Hanemann Stefana Chwina

Jak zauważył jeden z recenzentów: „opisany przez Chwina z prawdziwą maestrią świat rzeczy, ginących w pożarach, bezwolnie przechodzących w cudze ręce, niszczejących w obcym otoczeniu, jest […] symbolem pustki i opuszczenia, obcości świata i niepowrotności przeszłości”[36]. Chwin przedstawia w swych tekstach rzeczy konkretnych ludzi w sposób wskazujący najczęściej na wyobcowanie postaci we wrogim świecie[37]. Jego proza na równi zajmuje się opisywaniem losów ludzi i przedmiotów.

W dziele *Hanemann* rzeczy opowiadają o człowieku; już przy pierwszej lekturze bogactwo opisów zwraca uwagę czytelnika. Ludzie są tu zazwyczaj przedstawiani w relacji do rzeczy: używają ich, oglądają je, dotykają, niszczą. Patrzenie na bohaterów z perspektywy przedmiotów indywidualizuje nakreślone postaci[38]. Skupienie się na rzeczach i ich immanentnych właściwościach nieuchronnie powoduje dostrzeżenie bariery oddzielającej każdego człowieka od przedmiotów, które skądinąd są mu bardzo bliskie i niezbędne w codziennym życiu[39]. Sam autor stwierdza, że przedmioty są urzeczywistnieniem tego, co w ludziach najlepsze[40]. U Chwina rzeczy nie tylko oddziałują na zmysły, lecz także pośredniczą między rzeczywistością nietrwałego doświadczania a transcendencją[41].

---

[36] *Stefan Chwin*. http://culture.pl/pl/tworca/stefan-chwin [dostęp: 27.05.2016].

[37] R. Jochymek: *Suknie i makijaże – realizacja mitu piękności w pisarstwie Stefana Chwina*. „Świat i Słowo” 2011, nr 16, s. 233.

[38] M. Brzóstowicz: *Rzeczy mówią o człowieku: o prozie Stefana Chwina*. W: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*. Red. S. Wysłouch, B. Kaniewska. Poznań 1999, s. 239–240.

[39] B. Weżgowiec: *Obcość rzeczy*. W: Eadem: *Miasto i pisarz. Gdańsk i jego historia w prozie Stefana Chwina*. Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. Piotra Bilińskiego, prof. UJ, obroniona na Uniwersytecie Warszawskim w 2014 roku, s. 275.

[40] S. Chwin: *Uroki wykorzenienia. O narracji reistycznej, grach z losem i kilku innych pokusach.* [Rozm. przepr. W. Werochowski]. „Tytuł” 1996, nr 3, s. 68.

[41] Z. Wasilewska-Lipke: *Obecność i ślady – rzecz o „Hanemannie” Stefana Chwina*. W: *Czytane na nowo. Polska proza XX wieku a współczesne orientacje w badaniach literackich*. Red. M. Dąbrowski, H. Gosk. Izabelin 2004, s. 81–82.

Chwin mówi sam o sobie: „ja w świecie przedmiotów widzę barykadę, którą odgradzamy się od miłości”[42]. W innym miejscu możemy przeczytać wypowiedź pisarza:

> Dzieliłem ludzi wedle sposobu chodzenia, ruchu rąk, a przede wszystkim wedle sposobu ujmowania rzeczy. Klasyfikacja godna Linneusza. […] zacząłem się domyślać, że to, co się dzieje między nami a rzeczami, jest równie ważne dla poznania naszego ziemskiego bytu, jak słowa, które wypowiadamy[43].

Obcowanie z rzeczami jest nieodłącznym elementem ludzkiego życia. Otaczające ludzi bibeloty i inne rzeczy dają (złudne) poczucie bezpieczeństwa[44] (o czym pisali choćby Olsen czy Durkheim). Substancje świata materialnego są schronieniem dla bohaterów Chwina uciekających przed goryczą wygnania i smutkiem nietrwałości[45]. Jednocześnie otoczenie obcymi przedmiotami (na przykład w przypadku osób wprowadzających się do porzuconego mieszkania) powoduje u bohaterów poczucie zagubienia i wyalienowania, a także tymczasowości swojej egzystencji[46]. Jak zauważa jedna z badaczek, nazwy rzeczy krążą między ludźmi, dzięki czemu człowiek może oswajać nieznany świat; nazwy są mediami, przekazującymi informacje o ludzkich losach[47]. Stan, w którym człowiek nie jest oddzielony od rzeczy, Hanemann określał jako „dobrą pustkę”[48], różniącą się znacząco od pustki budzącej lęk[49].

---

[42] S. Chwin: *O Hanemannie, Tauromachii i trzech samobójstwach.* [Rozm. przepr. A. Bagłajewski]. „Kresy” 1996, nr 1, s. 126.

[43] S. Chwin: *Traktat o dłoniach i rzeczach. W odpowiedzi na „Traktat teologiczny” Czesława Miłosza*. W: *Poznawanie Miłosza*. T. 3. Red. A. Fiut. Kraków 2011, s. 710.

[44] M. Brzóstowicz: *Rzeczy mówią o człowieku…*, s. 248.

[45] Z. Wasilewska-Lipke: *Obecność i ślady…*, s. 81.

[46] M. Bernacki: *Stefan Chwin. „Hanemann”*. W: M. Bernacki, M. Dąbrowski: *Leksykon powieści polskich XX wieku*. Bielsko-Biała 2003, s. 463.

[47] Z. Wasilewska-Lipke: *Obecność i ślady…*, s. 87.

[48] S. Chwin: *Hanemann*. Gdańsk 1995, s. 97.

[49] Ibidem.

Również przedmioty zostały przedstawione jako byty dążące do szczęścia i mające potrzeby podobne do ludzkich. Pełne obaw sztućce tulą się do siebie[50]. Rzeczy boją się także upadków i upokorzeń (jak niegdyś dumnie wisząca na ścianie makatka, która skończyła jako szmata do podłogi)[51]. Mogą cierpieć, a w końcu umierać[52].

W obliczu nadciągającej katastrofy przedmioty nie są zadowolone ze swojej pięknej, lecz niepraktycznej formy, wolałyby raczej inny kształt, który umożliwiłby łatwe ich ukrycie, a tym samym ocalenie od zniszczenia[53]. Jak utrzymuje narrator: „Tylko przedmioty drobne i łatwe do chwycenia w chwili ucieczki nabierały wzgardliwej pewności siebie"[54]. Małe rzeczy, które dotychczas najprawdopodobniej niejednokrotnie pozostawały niezauważane, w przededniu ewakuacji nabierają znaczenia. Niewielkie przedmioty mają w tych ciężkich chwilach znaczącą przewagę nad większymi, ponieważ podczas ucieczki każdy dodatkowy kilogram spowalnia i utrudnia przemieszczanie się, mogąc spowodować śmierć właściciela.

Spokój zachowywały także przedmioty drogocenne – monety, odznaczenia, biżuteria. Wiedziały, że mogą liczyć na staranne ukrycie, na przykład w kołnierzu lub wydrążonym obcasie. Kosztowności przeczuwały, że właściciele nie zostawią ich na miejscu podczas ucieczki, ale zabiorą ze sobą, by móc przeżyć ciężki czas tułaczki[55].

Drach Szczepana Twardocha

Szczepan Twardoch podsuwa swemu czytelnikowi smutną myśl – jedyne, co pozostaje po człowieku, to przedmioty. Bagnisko, znajdujące się pomiędzy miejscowościami opisanymi w *Drachu*, pełne jest takich materialnych dowodów obecności ludzi: garnków i monet,

[50] Ibidem, s. 149.
[51] Ibidem, s. 150.
[52] Ibidem, s. 150–151.
[53] Ibidem.
[54] Ibidem, s. 32.
[55] Ibidem, s. 33.

niegdyś należących do bogacza Radzima, o którym (wiele wieków po jego śmierci) wszyscy zapomnieli – wszyscy, oprócz narratora powieści, czyli Ziemi. Można stwierdzić, że w opisanej sytuacji przedmioty miały więcej szczęścia niż ludzie.

Gdy Nikodem zostaje porzucony przez kochankę, uświadamia sobie, że „w mieszkaniu nie zostały żadne rzeczy po dziewczynie, która mu się wymknęła”[56]. Wywołana pustka jest tym głębsza, że mężczyzna uświadamia sobie, że otaczają go przedmioty należące do niego, a które w niedalekiej przyszłości miały być wspólne dla obojga: lodówka, telewizor.

Używanie broni palnej może przynieść rozkosz; według Czoika „strzelanie jest prawie tak dobre jak kochanie”[57]. Między innymi z tego powodu mężczyzna chętnie bierze udział w powstańczych akcjach (do czasu, aż zwiąże się ze swoją przyszłą żoną). Również Joachimowi Gemanderowi, paradoksalnie, uzbrojenie zapewniło radość. Mężczyzna stracił przytomność po uderzeniu granatu artyleryjskiego w bunkier, a po odzyskaniu świadomości znajdował się już w amerykańskiej niewoli, co poczytywał sobie właśnie za szczęście[58]. Również Josef mógł opuścić szpital dzięki dziurze w szpitalnym murze, wyrwanej przez pocisk artyleryjski[59].

Gdy przebywający na wojnie Josef Magnor pisze do swych rodziców list, niewiele miejsca poświęca w nim opisom swoich uczuć (czy to związanych z walką, czy z rodziną), skupia się na przedmiotach. Dopiero później dodaje: „Jeżech zdrow. Napiszom, co Doma”[60]. Wspomniany tu bohater przywiązuje szczególną wagę do przedmiotów materialnych; gdy Josef kompletuje grupę powstańców, by zemścić się za śmierć Lomani, opisuje wydarzenia, które miały miejsce w jego domu. O śmierci towarzysza wspomina jednak dopiero na końcu; wcześniej powiadamia o tym, że Niemcy uszkodzili mu drzwi i ukradli pieniądze[61]. Zapewnić bliskim niezbędne rzeczy jest

[56] S. Twardoch: *Drach*. Kraków 2014, s. 143.
[57] Ibidem, s. 193.
[58] Ibidem, s. 187.
[59] Ibidem, s. 374.
[60] Ibidem.
[61] Ibidem, s. 164.

o wiele łatwiej, niż otoczyć ich uczuciem. Doświadcza tego również Nikodem, który w krępującej rozmowie ze swoją żoną najpierw pyta o to, czy kobieta nie potrzebuje czegoś ze sklepu[62].

Nikodem, mimo swych wysokich zarobków, nie zdołał odłożyć pieniędzy, ponieważ wszystkie wydał na samochody, wino i jedzenie. W tej wyliczance pojawiają się również dziewczyny, wymienione jednym tchem z przedmiotami[63]. W innym fragmencie powieści możemy znaleźć dowód na potwierdzenie tezy, że Nikodem, jako człowiek dobrze sytuowany, zwraca szczególną uwagę na otaczające go przedmioty:

> Ma przecież żonę, Weronikę, ma i dom własny architekta oraz Nagrodę Miesa van der Rohego oraz fotele skórzane projektu Miesa van der Rohego, model Barcelona, i lodówkę marki Liebherr z kostkarką do lodu oraz chłodziarką do wina, więc co mógłby zaoferować Dorocie, z którą wdał się w romans? Czy miałby wyrzec się swoich foteli model Barcelona i lodówki marki Liebherr z kostkarką do lodu oraz chłodziarką do wina, i córki Weroniki, i żony, i domu własnego architekta wyrzec się miałby? W tym samym czasie, tylko kilka miesięcy później, Nikodem wyrzeka się wszystkiego[64].

Można w przytoczonym fragmencie zauważyć bardzo szczegółowy opis lodówki wspomnianego bohatera (warto zwrócić uwagę na wielokrotne powtórzenie nazwy sprzętu, świadczące o czymś w rodzaju fetyszyzowania marki); w innym miejscu czytamy:

> Nikodem […] wraca do domu. Otwiera lodówkę marki Liebherr i czuje się niezręcznie z tym, że otwiera lodówkę marki Liebherr z kostkarką do lodu i chłodziarką do wina, bo czy jego jest ta lodówka marki Liebherr z kostkarką do lodu i chłodziarką do wina, czy nie jego? Oficjalnie jego, ale przecież dobro-

[62] Ibidem, s. 298.
[63] Ibidem, s. 175.
[64] Ibidem, s. 312.

> wolnie zrezygnował ze statusu posiadacza tej lodówki marki Liebherr z kostkarką do lodu i chłodziarką do wina. W sumie, urządzając dom, chciał kupić Smega, ale nie ma Smega z kostkarką do lodu i chłodziarką do wina, a Nikodem chciał kostkarkę do lodu i chłodziarkę do wina, więc nie kupił Smega. Nikodem wstydzi się lodówki marki Liebherr z kostkarką do lodu i chłodziarką do wina, zwłaszcza że nie mieszka już z nią w tym domu. Zastanawia się, czy trudniej mu było odejść od żony, czy od foteli model Barcelona i lodówki Liebherr[65].

Co istotne, w przypadku większości postaci z *Dracha* to narrator wskazuje na ich oddanie przedmiotom, sami bohaterowie zaś zwykle nie poruszają tego wątku, jak gdyby wstydząc się takiej konstatacji.

Poezja Czesława Miłosza (wybrane wiersze z późnego okresu twórczości)

Tomasz Mizerkiewicz podkreśla, że Miłosz jest jednym z tych pisarzy, którzy pozwalają rzeczom rzucać cień na swą świadomość oraz samoistnie znaczyć[66]. Miłosz stoi na stanowisku, że tajemnica pozostaje tajemnicą, ale możemy ją rozpoznawać dzięki realnej obecności rzeczy[67]. Michał Paweł Markowski wskazuje na swego rodzaju opozycję między poezją Miłosza i Mirona Białoszewskiego. Obaj poeci reprezentują dwa wielkie nurty poezji polskiej, przy czym u Miłosza przedmioty zastygają w pamięci i w podziwie, a u Białoszewskiego podlegają nieustannemu obrotowi w tworzywie języka[68].

[65] Ibidem, s. 282.

[66] T. Mizerkiewicz: *Kosmiczne mdłości*. W: *Człowiek i rzecz. O problemach refikacji w literaturze, filozofii i sztuce.* Red. S. Wysłouch, B. Kaniewska. Poznań 1999, s. 97.

[67] J. Sochoń: *Pochwała rzeczy. O poezji Czesława Miłosza*. W: *Poznawanie Miłosza*. T. 3…, s. 252.

[68] M.P. Markowski: *Tęsknota do monumentu.* „Tygodnik Powszechny" 2011, nr 27, s. 29.

Ksiądz Jan Sochoń doszukiwał się w pochwale rzeczy pochwały człowieka, kultury i Boga[69]. Także Jan Błoński uważał, że u Miłosza miłość rzeczy (a tym samym miłość świata) jest możliwa dzięki duchowi religijnemu i odwrotnie[70]. Badacze twórczości Miłosza dosyć zgodnie podkreślają rolę zmysłowego odbioru świata (w tym dotykania przedmiotów) w poezji autora *Pieska przydrożnego*[71].

W tomie *Dalsze okolice* z 1991 roku znajduje się wiersz *Wieczór*[72], zawierający rozważania w obliczu zbliżającej się nocy. Jednym z tematów rozmyślań jest refleksja nad wieczornymi przyjęciami. Istotną rolę odgrywają podczas nich przedmioty, takie jak peruki, maski i koturny. Umożliwiają one metamorfozę ludzi, zmieniają ich wygląd, a co za tym idzie, to, jak są postrzegani przez innych. Podmiot liryczny mówi do wymienionych wcześniej atrybutów balu: „przybywajcie! Odmieńcie mnie, zabierzcie na jaskrawą scenę, żebym na chwilę mógł wierzyć, że jestem!”[73]. Zabawa jest czymś, do czego się dąży, co pozwala zapomnieć o troskach, stanowi wreszcie kwintesencję istnienia. Pomocne jednak (lub być może nawet niezbędne) w zatraceniu się w balu są pewne przedmioty, kojarzące się z zabawą oraz umożliwiające zmianę wyglądu właściciela. To właśnie rzeczy pozwalają na choćby chwilowe odcięcie się od przytłaczającej codzienności.

Głównym tematem wiersza *Przekupnie*[74] z tomu *Druga przestrzeń* jest podejście ludzi do wiary i religijności. Tytułowi sprzedawcy są świadomi tego, że żerują na ludziach kupujących dewocjonalia, medaliki, różańce, a nawet „plastikowe butelki w kształcie Matki Boskiej, do trzymania w nich uzdrawiającej wody”[75]. Kupujący są prze-

[69] J. Sochoń: *Pochwała rzeczy*…, s. 262.

[70] J. Błoński: *Duch religijny i miłość rzeczy*. W: Idem: *Miłosz jak świat*. Kraków 2011, s. 260.

[71] Por. np. D.T. Lebioda: *Jasności promieniste. Poezja Czesława Miłosza u progu nowego stulecia*. W: *Literatura polska 1990–2000*. T. 1. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. Kraków 2002.

[72] C. Miłosz: *Wieczór*. W: Idem: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011, s. 979.

[73] Ibidem.

[74] C. Miłosz: *Przekupnie*. W: Idem: *Wiersze wszystkie*…, s. 1241.

[75] Ibidem.

konani, że posiadanie tego typu amuletów zapewni im przychylność niebios; niektórzy nawet mogą przedkładać materialne symbole wiary nad życie w zgodzie z zasadami danej religii. Dla przekupniów jest to jednak zwykły biznes, a zyski z niego mają zapewnić spełnienie podstawowych, przyziemnych potrzeb; nie interesują ich sprawy transcendencji. Podsycają przekonanie ludzi o ważności krzyżyków i krucyfiksów, by powiększyć swoje dochody. Przechodnie sądzą, że sprzedawcy znają cudowny sposób na osiągnięcie zbawienia, sposób, którego poznanie mogą ułatwić, oczywiście pod warunkiem uiszczenia odpowiedniej kwoty.

Rzeczy materialne odgrywają istotną rolę również w innym utworze noblisty, zatytułowanym *W garnizonowym mieście*[76]. Mieszkańcy tytułowej miejscowości są nieco zakompleksieni. Tęsknotę za wielkim światem odreagowują, oglądając filmy ze sławnymi aktorami, wyświetlane za pomocą kinematografu. Zapewne zachwyceni są wyszukanymi strojami gwiazd kina, ponieważ na co dzień mogą obserwować tylko chłopskie furmanki. W kinie wyświetla się marzenia, nieosiągalne w rzeczywistości — ludzie muszą zadowolić się ich substytutem, znajdującym się na taśmie filmowej. Także artyści — poeci — tęsknią za wielkomiejskim życiem, zaczytują się więc w pismach awangardy literackiej, które są trudno dostępne albo z powodu niewielkiego nakładu, jaki docierał do opisanej miejscowości, albo z powodu zbyt wysokiej ceny, niemożliwej do zaakceptowania dla większości mieszkańców. Nie sposób jednak przełożyć tej poezji na realia garnizonowego miasteczka, ponieważ życie kulturalne w nim to jedynie wiersze pisane przez pastuszków przy akompaniamencie „trąb defilady i piania procesji”[77] (opis ten ma charakter silnie deprecjonujący).

Opisane w wierszu przedmioty pełnią więc dwojaką funkcję: jedne umożliwiają ludziom przeniesienie się choć na chwilę do innych realiów, utęsknionego „wielkiego świata”, inne uniemożliwiają wyrwanie się z małomiasteczkowości.

[76] C. Miłosz: *W garnizonowym mieście*. W: Idem: *Wiersze wszystkie…*, s. 1307.
[77] Ibidem.

Podsumowanie

Nie ulega wątpliwości, że przedmioty odgrywają niebagatelną rolę w życiu człowieka. Jeśli przyjmiemy, że zdecydowana większość ludzi dąży w swym życiu do szczęścia, musimy stwierdzić, iż potrzebne są nam do tego również przedmioty, które nie tylko umożliwiają zaspokojenie najbardziej podstawowych potrzeb (jak fizjologiczne czy bezpieczeństwa), ale w wielu przypadkach są niezbędne do realizacji potrzeb wyższego rzędu (jak szacunek czy samorealizacja). Co więcej, również przedmioty – w myśl niektórych koncepcji – dążą do szczęścia.

Wydaje się, że przywołane w szkicu przykłady z polskiej literatury współczesnej potwierdzają te tezy. Istnienie ludzi i przedmiotów nieustannie przeplata się ze sobą, nie sposób więc analizować ludzkiego życia, włącznie z kategorią szczęścia, w zupełnym oderwaniu od tego, co nierozerwalnie związane z człowiekiem.

Bibliografia

Bernacki M.: *Stefan Chwin. „Hanemann"*. W: M. Bernacki, M. Dąbrowski: *Leksykon powieści polskich XX wieku*. Bielsko-Biała 2003.

Błoński J.: *Duch religijny i miłość rzeczy*. W: Idem: *Miłosz jak świat*. Kraków 2011.

Brzóstowicz M.: *Rzeczy mówią o człowieku: o prozie Stefana Chwina*. W: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*. Red. S. Wysłouch, B. Kaniewska. Poznań 1999.

Chwin S.: *Hanemann*. Gdańsk 1995.

Chwin S.: *O Hanemannie, Tauromachii i trzech samobójstwach.* [Rozm. przepr. A. Bagłajewski]. „Kresy" 1996, nr 1, s. 115–131.

Chwin S.: *Traktat o dłoniach i rzeczach. W odpowiedzi na „Traktat teologiczny" Czesława Miłosza*. W: *Poznawanie Miłosza*. T. 3. Red. A. Fiut. Kraków 2011.

Chwin S.: *Uroki wykorzenienia. O narracji reistycznej, grach z losem i kilku innych pokusach.* [Rozm. przepr. W. Werochowski]. „Tytuł" 1996, nr 3, s. 61–75.

Dant T.: *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*. Przekł. J. Barański. Kraków 2007.

Daszkiewicz W.: *Bronisława Malinowskiego funkcjonalna teoria kultury*. „Człowiek w Kulturze" 2014, nr 24, s. 321–344.

Durkheim E.: *Samobójstwo. Studium z socjologii*. Przekł. K. Wakar. Warszawa 2006.
Heidegger M.: *Bycie i czas*. Przekł. B. Baran. Warszawa 2008.
Heidegger M.: *Cóż po poecie?* W: Idem: *Drogi lasu*. Przekł. K. Wolicki. Warszawa 1997.
Heidegger M.: *Pytanie o technikę*. W: Idem: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Przekł. K. Wolicki. Warszawa 1977.
Jarzębski J.: *Pamięć rzeczy: paradoksy enumeracji*. W: *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*. Red. H. Gosk. Izabelin 2002.
Jaworski M.: *Władysław Tatarkiewicz*. Warszawa 1975.
Jochymek R.: *Suknie i makijaże – realizacja mitu piękności w pisarstwie Stefana Chwina*. „Świat i Słowo" 2011, nr 16, s. 233–240.
Lebioda D.T.: *Jasności promieniste. Poezja Czesława Miłosza u progu nowego stulecia*. W: *Literatura polska 1990–2000*. T. 1. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. Kraków 2002.
Markowski M.P.: *Tęsknota do monumentu*. „Tygodnik Powszechny" 2011, nr 27. Dostępne w Internecie: https://www.tygodnikpowszechny.pl/tesknota-do-monumentu-139695 [dostęp: 30.06.2019].
Maslow A.H.: *Motywacja i osobowość*. Przekł. J. Radzicki. Warszawa 1990.
Miller D.: *Artefacts and the Meaning of Things*. W: *Companion Encyclopedia of Anthropology*. Ed. T. Ingold. Londyn 1993.
Miller D.: *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford 1987.
Miller D.: *Teoria zakupów*. Przekł. M. Król. Kraków 2011.
Miłosz C.: *Przekupnie*. W: Idem: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011.
Miłosz C.: *W garnizonowym mieście*. W: Idem: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011.
Miłosz C.: *Wieczór*. W: Idem: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011.
Mizerkiewicz T.: *Kosmiczne mdłości*. W: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*. Red. S. Wysłouch, B. Kaniewska. Poznań 1999.
Olsen B.: *W obronie rzeczy*. Przekł. B. Shallcross. Warszawa 2013.
Pepliński M.: *Władysława Tatarkiewicza analiza terminu szczęście*. „Filo-Sofija" 2011, nr 2–3, s. 663–674.
Serres M.: *Genesis*. Ann Arbor 1995.
Simmel G.: *Filozofia pieniądza*. Przekł. A. Przyłębski. Warszawa 2012.
Sochoń J.: *Pochwała rzeczy. O poezji Czesława Miłosza*. W: *Poznawanie Miłosza*. T. 3. Red. A. Fiut. Kraków 2011.
Stefan Chwin. http://culture.pl/pl/tworca/stefan-chwin [dostęp: 27.05.2016].
Tatarkiewicz W.: *Cztery pojęcia szczęścia*. W: Idem: *Pisma z etyki i teorii szczęścia*. Wrocław 1992.
Tatarkiewicz W.: *Pojęcie szczęścia i jego odmiany*. W: Idem: *Pisma z etyki i teorii szczęścia*. Wrocław 1992.

Twardoch S.: *Drach*. Kraków 2014.

Wasilewska-Lipke Z.: *Obecność i ślady – rzecz o „Hanemannie" Stefana Chwina*. W: *Czytane na nowo. Polska proza XX wieku a współczesne orientacje w badaniach literackich*. Red. M. Dąbrowski, H. Gosk. Izabelin 2004.

Weżgowiec B.: *Obcość rzeczy*. W: Eadem: *Miasto i pisarz. Gdańsk i jego historia w prozie Stefana Chwina*. Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. Piotra Bilińskiego, prof. UJ, obroniona na Uniwersytecie Warszawskim w 2014 roku.

Krzysztof Babicki

On Happiness
Litarature – Objects – Happiness

Summary

The article discusses mutual relations between objects and happiness in the life of humans and provides examples in the selected pieces of contemporary literature. Due to the analysis of works concerning the role of things in our world, both of philosophical texts and social, cultural, anthropological, and literary ones, it was possible to reflect on the meaning of objects in everyday human life, their impact on happiness (or unhappiness) as well as a sense of security (which seems indispensable in happiness). Special emphasis has been laid on the discussion of selected literary pieces from the perspective of objects and their impact on human happiness.

Keywords: objects, things, happiness, Chwin, Twardoch, Miłosz

Krzysztof Babicki – absolwent filologii polskiej na Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, nauczyciel języka polskiego. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół sposobu przedstawiania przedmiotów w najnowszej literaturze polskiej, a także analizy tekstów utworów muzycznych.

Elżbieta Grodzka-Łopuszyńska
Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Radosna mowa głosu – o szczęściu w liryce wokalnej

„Minuentur atrae carmine curae" („Dzięki pieśni zmaleją czarne troski") – pisze Horacy w IV części *Carminy*[1] i trudno się z nim nie zgodzić. Właśnie po to są nam wszelkiego rodzaju *carminy*, *canzony*, *liedy*, *chansony*, *spevy* i pieśni. Mają nam na każdej szerokości geograficznej przynieść ukojenie, oczyszczenie, zapomnienie, uniesienie i zwyczajną ludzką przyjemność. Słowo dopełnione muzyką, swoista symbioza i wzajemne przenikanie, to materia tak realna, jak ulotna, zastanawiająco silna w oddziaływaniu.

> [...] muzyka różni się od języka tym, że będąc symbolem przedstawieniowym (dzieląc formę z tym, co symbolizuje) bardziej adekwatnie potrafi oddać nasze życie emocjonalne. Znaczenia języka są ogólne, muzyki natomiast specyficzne i to w dużej mierze przesądza także o tym, że trudno jest przedstawić pełną, równoważną korespondencję między tymi dwoma mediami. Porównanie symbolicznych możliwości języka i muzyki prowadzi do stwierdzenia, że znaki językowe są nośnikiem myśli, a znaki muzyczne – nośnikiem uczuć[2].

Wielkim bogactwem staje się zatem połączenie obu wskazanych materii. Mieczysław Tomaszewski pisze: „Muzyka może posze-

[1] *Dicta. Zbiór łacińskich sentencji, przysłów, zwrotów, powiedzeń*. Red. C. Michalunio SJ. Kraków 2010, s. 329.

[2] E. Biłas-Pleszak: *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*. Katowice 2005, s. 25.

rzać tekst o światy abstrakcyjnej wyobraźni lub go sprowadzać – ilustracyjnie – na ziemię. Tekst może poszerzać muzykę o obszary ponadrealne lub ją realistycznie dookreślać, przygważdżając lotną frazę melodii do rzeczy, miejsca i czasu. Lubimy jedno i drugie"[3]. Zatem liryka wokalna jawi się jako twór wielowarstwowy i trudny do uchwycenia w prostą definicję. Dlatego wesprę się jeszcze jednym cytatem znawcy tego zagadnienia, którym bez wątpienia jest Bogdan Pociej:

> Śpiew osadzony w słowie i ze słowa wyrastający jest duszą muzyki; instrumenty są jej ciałem. Dusza – śpiewność, melodyjność – ożywia ciało; gra pozbawiona śpiewności staje się bezduszna, a śpiew bez instrumentów – bezcielesny więc niepełny. Dopiero połączenie śpiewającej duszy z grającym ciałem zapewnia muzyce pożądaną pełnię[4].

Żeby pieśń ujrzała jednak w pełni światło dzienne, niezbędny jest ostatni element tego swoistego „komunikatu intymnego" – wykonawca-interpretator. W przypadku liryki wokalnej rola śpiewaka i pianisty jest równorzędna, muszą stać się na czas wykonywania utworu jakby jednym zespolonym instrumentem, muszą współodczuwać i współinterpretować, mają bowiem do czynienia z materią wyjątkowo kruchą i delikatną. Komunikat nadany pierwotnie przez natchnionego poetę pada bowiem na podatny twórczy grunt, zostaje odebrany, odczytany, przeżyty. Oswojony przez kompozytora, w końcowej fazie zostaje przekodowany na język dźwięków. Zatem wykonawcy liryki wokalnej mają przed sobą zadanie podwójne, winni przeniknąć zarówno warstwę poetycką, jak i muzyczną, obie te sfery traktując w sposób równorzędny, na swój indywidualny sposób je oswoić i pozwolić, by odbiły swoje piękno w ich wnętrzu. Prawdziwie przeżyty przez wykonawców utwór ma bowiem dopiero moc pełnego oddziaływania na odbiorcę – adresata – słuchacza.

---

[3] M. Tomaszewski: *Muzyka w dialogu ze słowem*. Kraków 2003, s. 161.

[4] B. Pociej: *Jan Sebastian Bach*. Kraków 1995, s. 54.

> [...] muzyka odmalowuje człowiecze uczucia w sposób nadludzki [...], bowiem przemawia językiem, którego nie rozpoznajemy w życiu codziennym, którego pochodzenie i sposób, w jaki go opanowaliśmy, są nam nieznane, i które możemy jedynie nazwać językiem aniołów[5].

Natchnienie i zachwyt stoją zatem u źródła każdego dzieła, a tu w szczególności pieśni artystycznej.

Potęgowanie tego uczucia w kolejnych fazach powstawania utworu daje w efekcie wielce intymny komunikat wzbogacony kolejno przez jego współtwórców, a intymność pociąga człowieka od wieków. Stąd prawdopodobnie nieustająca potrzeba zaglądania w ludzkie serca przy użyciu muzyczno-wokalnego instrumentarium.

Gdy myślę o szczęściu w radosnych kontekstach, interesują mnie zwłaszcza te muzyczne. Ostatnio bardzo popularne stają się wnioski kanadyjskich naukowców z doświadczeń przeprowadzonych podczas słuchania muzyki:

> Jest taki ośrodek w mózgu, który był podczas przeprowadzanego eksperymentu wyjątkowo aktywny. To tak zwane jądro półleżące – tłumaczy współautorka badań, dr Valorie Salimpoor z Instytutu Rotman w Toronto. Jej zdaniem słuchanie nowej muzyki wiąże się też z wydzielaniem dopaminy, czyli substancji utożsamianej z przyjemnością. Nie jest ważne, czy chodzi o rock, pop czy jazz. Test dowodzi, że nowa muzyka z gatunku, który już lubimy, daje nam szczęście[6].

Gatunkiem, który wykonuję i kocham, jest liryka wokalna właśnie, dlatego to ona pozostanie w centrum moich rozważań. Co ma zatem w kwestii szczęścia do zaoferowania skarbnica twórczości wokalnej największych twórców pieśni? Romantyczni poeci i kompozytorzy woleli przecież cierpieć i tęsknić, niż pędzić szczęśliwy

[5] W.H. Weckenroder: *Die Wunder der Tonkunst*. W: Idem: *Diechtung, Schriften, Briefe*. Berlin 1984, s. 312.

[6] Cyt. za: www.polskieradio.pl/6/1777/Artykul/822770,Sluchajcie-muzyki-Daje-szczescie [dostęp: 15.10.2018].

żywot, sielski i anielski; klasycy o szczęściu pisali raczej z umiarkowaną euforią, a współcześni świat postrzegają przeważnie w czarnych, nie kolorowych barwach. Przejrzałam zatem tytuły najchętniej słuchanych i wykonywanych pieśni i stwierdzam, że szczęście, *happiness*, *la fortuna* czy *felicita*, *Glück* i inne pojawiają się w nich dość często, jednak w porównaniu z liczbą pieśni o cierpieniu, bólu, zdradzie i opuszczeniu ich liczebność wypada blado. Te zaś, które udało mi się wyłuskać z ogromnego przecież dorobku kompozytorskiego, traktują o szczęściu, które ma cztery główne źródła:

– szczęście, którego przyczyną jest zakochanie, miłość, namiętność – u Mozarta to np. *Un moto di gioia* czy *Ridente la calma*, u Schumanna niemal cały cykl *Frauenliebe und Leben* i wiele innych, z pieśnią *Widmung* na czele, u Schuberta *Seligkeit* czy *Lachen und weinen*, u R. Straussa *Schlagende Herzen* czy *Du meines Herzens Krönelein*, u Brahmsa *Dein blaues Auge* i *Meine Liebe ist grün*, u Czajkowskiego *Den li carit*;
– szczęście, które daje miłość matczyna – np. neapolitańska pieśń Bixio *Mamma*;
– szczęście wypływające z beztroski życia – jak w *Krakowiaczku* Moniuszki;
– szczęście, które daje prawdziwa przyjaźń i oddanie – np. we wspomnianej już pieśni Schumanna *Widmung*.

Jednak najczęściej w europejskiej literaturze wokalnej motyw szczęścia nierozerwalnie łączy się z tematyką wiosny, odrodzenia, nowego początku. W tym kręgu utworów znajdują się wszelkiego rodzaju muzyczne odgłosy wiosny ze Straussowskimi na czele, ptasie trele, dźwięki szemrzących potoków i górskich strumieni, powiew wiatru. Wiosna uszczęśliwia, bo daje nadzieję. Zaskakująca jest natomiast różnorodność, z jaką postrzegane jest takie szczęście: od melancholijnego, utrzymanego w piano pianissimo *Zdjes haraszo* po *Wiosenne wody* Rachmaninowa; od *Er ist's* Wolfa po *Sireń* Rachmaninowa czy *Z nową wiosną* Karłowicza.

Każda z wymienionych pieśni jest na swój sposób wyjątkowa i niepowtarzalna, zawiera bowiem wielowarstwowe bogactwo: tekstu, treści, muzyki (instrumentalnej oraz wokalnej), nastroju czy charakteru. Utrzymane w jakiejś historycznej konwencji teksty poetyckie ożywają

ponownie dzięki subtelnej i nacechowanej własną semantyką mowie dźwięków. Słowa zawieszone między kluczem wiolinowym i podwójną kreską, obarczone tonacją, metrum, oznaczeniami agogicznymi i dynamicznymi, wreszcie wplecione w konkretnie zapisaną frazę, melodię. Pierwotnie zamknięte w wersy i strofy, wtórnie w takty i systemy, dookreślone osobistymi wskazówkami kompozytora. W całej literaturze muzycznej nie znajdziemy formy tak subtelnej i skomplikowanej zarazem; pieśń artystyczna jest najintymniejszą z muzycznych form wypowiedzi, wymagającą od wykonawców wyjątkowej wrażliwości, gotowej zmierzyć się z podwójnie kreowanym światem wyobraźni – poetyckiej i muzycznej. Również słuchacz-odbiorca recitali pieśniarskich to wyjątkowa persona, poszukująca intymności spotkania, gotowa przyjąć zaproszenie w podróż niełatwą, acz fascynującą, wymagającą zaangażowania tak intelektu, jak i sfery uczuć, odczuwania, intuicyjnego rozpoznawania stanów uniesień. Recitale pieśniarskie nie lubią wielkich koncertowych sal ani tym bardziej plenerów, preferują salony, sale kameralne, często wnętrza muzealne, które współgrają z przeżywaną muzyką.

Wśród śpiewaków klasycznych wykonawcy liryki wokalnej to dość specyficzna grupa, często wyspecjalizowana w tym rodzaju muzyki właśnie. O ile w przypadku śpiewaków operowych największe znaczenie ma wolumen głosu, jego nośność, bogactwo alikwotowe i talent sceniczny, a w przypadku śpiewaków muzyki oratoryjnej cechą prymarną jest sprawność głosu, biegłość, zdolność instrumentalnego frazowania i precyzja, o tyle od wykonawców liryki wokalnej wymaga się wyjątkowego pietyzmu w podejściu do słowa, nienagannej dykcji, sugestywności w prowadzeniu narracji, zdolności do szybkich, wręcz błyskawicznych zmian nastroju i znakomitej współpracy ze współwykonawcą – najczęściej pianistą. W efekcie bowiem pozostaje im tylko fortepian i pusta scena, na której widoczni są jak na dłoni, bez rekwizytów, kostiumów, orkiestry czy chóru. Nie ma też czuwającego nad całością dyrygenta. Śpiewak i pianista kreują sami, pozostawieni tylko własnym możliwościom muzycznym, artystycznym i emocjonalnym. „Pieśń rodzi miłość, a miłość pieśni rodzą. Trzeba śpiewać, by kochać, a kochać, by śpiewać”[7].

[7] *Dicta. Zbiór łacińskich sentencji…*, s. 94.

Kompozytorzy tworzący lirykę wokalną opiewającą szczęście posługują się bardzo konkretnymi muzycznymi zabiegami, stosują szeroką gamę środków artystycznych. Szczęście intymne, natchnione, nieśmiałe najczęściej wyśpiewywane jest w dynamice piano, pianissimo, zupełnie przeciwnie do wybuchu euforii i szczęścia zapierającego dech w piersi, które usłyszymy w forte, a nawet fortissimo. Podobnie metrum pieśni szczęśliwych może być zarówno parzyste 4/4 czy 2/4, jak i pulsować w rytmie trójkowym 3/4 czy często 6/8. W liryce wokalnej nie jest też zasadą, że o szczęściu śpiewa się w tonacji durowej, tonacje bywają zmienne w trakcie trwania utworu, bywa też szczęście wpisane w tonację minorową. Są jednak figury muzyczne wyraźnie sprzężone z kategorią szczęścia i radości. Z pewnością są nimi radosne koloratury czy tryle, appogiatury i opóźnienia imitujące westchnienia i łkania, pełne blasku i różnorakich barw fermaty, a nade wszystko sięgające granic możliwości głosowych śpiewaka kadencje. Dla wykonawcy pieśni duże znaczenie mają także znaki interpunkcyjne w tekście poetyckim umieszczonym pod pięciolinią, wszelkiego rodzaju wykrzykniki, pytajniki, wielokropki i średniki. Ten element także należy właściwie zinterpretować głosem. Podobnie ma się rzecz w przypadku pianisty, który prócz swojej partii musi znać partię wokalną, by móc podążać synchronicznie z solistą śpiewakiem we wspólnej interpretacji. Liryka wokalna nie wymaga bowiem odśpiewania pieśni czy cyklu, ale bycia w poezji i muzyce równocześnie, pokornego pochylenia się nad zadaną materią w pełni, prawdziwie i nader sugestywnie, niejednokrotnie aż do łez.

W mojej karierze pedagogicznej zauważyłam pewną prawidłowość, otóż młodzi adepci sztuki wokalnej znacznie szybciej zdolni są wykonywać arie kantatowo-oratoryjne oraz operowe niż wysublimowane pieśni, a zwłaszcza całe ich cykle. Swego rodzaju rozwiązanie tego problemu dydaktycznego znalazłam w wierszu Leopolda Staffa *Słowik* z tomiku *Wiklina*:

W przyjaciół miłych gronie
Dziewczyna w wieczornym salonie
Wiosennym głosem,

Nutą słowiczą,
Śpiewała z miłosną słodyczą,
Z majowym patosem.

Wszyscy słuchali
I gdy Śpiewaczka usta otwarła
W perlistej gamie,
Co w serce wnika,
Kot, co się zakradł do sali,
Skoczywszy jej na ramię
Zajrzał do gardła.
Szukał słowika[8].

Gdzie tkwi źródło sukcesu bohaterki lirycznej, dlaczego zdołała uwieść słuchaczy, obdarować ich odrobiną miłosnego szczęścia? Nie ma mowy o tekście, jaki śpiewała, a więc nie słowo stało się tu głównym przekaźnikiem, podobnie forma muzyczna dla poety nie jest znacząca. Nie wiemy nic o tonacji, metrum, przebiegu frazy ani tempie. Słuchacze dali się ponieść temu, co zawarte pomiędzy, co prawdziwe, szczere i wynikające wprost z emocji, przeżycia. Śpiewana pieśń wpłynęła niejako w krwiobieg śpiewaczki, która przejęła całą sferę pieśni, przejęła od słowika nutę, która stała się jej własną, głos odmłodziła przez powiew wieczornego, wiosennego wiatru, a wyśpiewywana gama wpadła wprost w jej otwarte na oścież gardło. Najważniejsze jest jednak to, że muzyka i słowo wniknęło w jej serce, w niedookreślony świat uczuć, doznań, marzeń i niekonkretnych ulotnych chwil. Śpiewaczka stała się wówczas swoistym medium, które obdarowuje uważnego słuchacza szczęściem. Szczęściem, które dlatego ma moc oddziaływania, ponieważ wypływa z autentycznego, osobistego przeżycia, z wnętrza, ze źródła. A tego młodego śpiewaka nauczyć najtrudniej, jeśli w ogóle jest to możliwe. To się po prostu w sobie ma. Zupełnie jak w *Bajce o słowikach* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego albo w jego limeryku *Dlaczego ogórek nie śpiewa*:

[8] L. Staff: *Słowik*. W: Idem: *Wiklina.* Warszawa 1955, s. 46.

Pytanie to, w tytule
postawione tak śmiało,
choćby z największym bólem
rozwiązać by należało.

Jeśli ogórek nie śpiewa,
i to o żadnej porze,
to widać z woli nieba
prawdopodobnie nie może.

Lecz jeśli pragnie? Gorąco!
Jak dotąd nikt. Jak skowronek.
Jeżeli w słoju nocą
łzy przelewa zielone?

Mijają lata, zimy,
raz słoneczko, raz chmurka;
a my obojętnie przechodzimy
koło niejednego ogórka[9].

Bibliografia

Gałczyński K.I.: *Dlaczego ogórek nie śpiewa*. W: Idem: *Satyra, groteska, żart liryczny*. Warszawa 1955.

Pociej B.: *Jan Sebastian Bach.* Kraków 1995.

Staff L.: *Słowik*. W: Idem: *Wiklina*. Warszawa 1955.

Tomaszewski M.: *Muzyka w dialogu ze słowem.* Kraków 2003.

Weckenroder W.H.: *Die Wunder der Tonkunst*. W: Idem: *Diechtung, Schriften, Briefe*. Berlin 1984.

[9] K.I. Gałczyński: *Dlaczego ogórek nie śpiewa*. W: Idem: *Satyra, groteska, żart liryczny*. Warszawa 1955, s. 138.

Elżbieta Grodzka-Łopuszyńska

Joyful Language of Voice – On Happiness in Vocal Lyric

Summary

The article considers a specific variant of happiness, a feeling issuing from the possibilities of creating works of world vocal lyric in front of the sensitive audience. Artistic song is a very complex genre, delicate and subtle at the same time, multilayered and ambiguous. An artist performing vocal lyric has to be specially qualified and distinguished by specific type of sensitivity. The artist's engagement in this task endows the listeners with some kind of happiness, himself experiencing happiness as well. There is only one condition – a total sincerity of artistic expression.

Keywords: vocal lyric, expression, relation artist–audience, categorization of songs, intimate message

Elżbieta Grodzka-Łopuszyńska – dr hab., prof. w Akademii Muzycznej w Katowicach. Absolwentka klasy śpiewu solowego prowadzonej przez prof. Stanisławę Marciniak-Gowarzewską na Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach oraz filologii polskiej na Uniwersytecie Śląskim. Brała udział w polsko-niemieckim projekcie jako solistka Landes Jugend-Orchester pod dyrekcją Klausa Arpa, wykonując m.in. partię Berty w operze *Lorelei* Maxa Brucha. Współpracuje jako solistka z licznymi zespołami wokalno-instrumentalnymi, symfonicznymi i kameralnymi na terenie całego kraju. Wykonuje muzykę dawną i współczesną, często podejmuje się prawykonań. Specjalizuje się w wykonawstwie muzyki sakralnej różnych epok. W swoim repertuarze posiada ponad 30 partii solowych dzieł oratoryjno-kantatowych. Od 1999 roku koncertuje z Julianem Gembalskim, wykonując, obok muzyki dawnej i współczesnej, również jego utwory i wspólne improwizacje. W swoim dorobku posiada nagrania radiowe, telewizyjne i płytowe, w tym 7 płyt CD w duecie z Julianem Gembalskim. W 2012 roku została laureatką Nagrody im. bł. ks. Emila Szramka. Jako solistka brała udział w nagraniu płyty *Missa de Maria a Magdala* Pawła Łukaszewskiego, która znalazła się wśród nominowanych do nagrody Fryderyki 2014 w kategorii: Album Roku – Muzyka Współczesna. Płyta otrzymała także prestiżową nagrodę Orphee d'Or – Grand Prix du Disque Lyrique – Prix Hector Berlioz przyznaną przez Academie du Disque Lyrique w Paryżu.

Mateusz Żyła
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

„Hewi Metal Pany!" Poszukiwanie szczęścia i śmiech w polskiej muzyce heavymetalowej

1.

Stosowana powszechnie w muzyce heavymetalowej ekspresja, łącząca „ciężkie, hałaśliwe brzmienie gitar, poparte bardzo szybkim i ostrym rytmem perkusji"[1], oraz sposób używania głosu (krzyk, tzw. jedna z dyscyplin śpiewu ekstremalnego[2]) nieraz bywały przyczyną poważnego dysonansu w odbiorze, nie tylko u nieprzyzwyczajonych do takiego natężenia dźwięku słuchaczy, lecz także u nielicznych zajmujących się tym gatunkiem muzyki krytyków muzycznych czy badaczy muzyki młodzieżowej. Andrzej Dorobek w artykule pt. *U źródeł nowoczesnej sztuki rockowej. Muzyczna psychodelia w wariancie brytyjskim* pisał:

> Bo też przypatrzmy się tylko współczesnemu thrash metalowi, black metalowi, death metalowi (właściwe dodać). Proporcji, harmonii, symetrii czy w ogóle piękna w sensie tradycyjnym

[1] P. Zieliński: *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*. Warszawa 2005, s. 85.

[2] „W wypadku krzyku głos staje się »wyzywająco ostry i pozbawiony organicznej siły oraz wolumenu«; wydaje się przenikliwy, łamliwy i niepewny, jakby chory, traci też zwykłą barwę. Krzyk potrafi jednak sygnalizować przeciwstawne co do znaczenia, lecz w równym stopniu ekstremalne stany: rozkosz i ból, triumf bądź protest". G. Piotrowski: *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*. Warszawa 2016, s. 96.

być tu po prostu nie może, monolityczność stylu i brzmienia jest doprawdy przygnębiająca, a rejestr estetycznych kategorii wyrazu ogranicza się w zasadzie do chamskiej agresji, której elementarne prostactwo z punktu wyklucza jakąkolwiek prowokację[3].

Trudno wskazać temporalny przedział przymiotnika „współczesny", jakim posłużył się badacz. Przytoczona wypowiedź – zresztą dość subiektywna – wydaje się jednak potwierdzać skalę nieporozumień w dyskursie o muzyce heavymetalowej. Zaburzenie harmonii i wytworzenie dźwiękowego chaosu niweluje – według Dorobka – możliwość poczucia estetycznego piękna. We właściwym zrozumieniu omawianego gatunku należałoby wziąć pod uwagę, że właśnie przekroczenie rejestrów, przełamanie liniatury jest jednym z elementarnych, świadomych zabiegów heavymetalowych twórców – w znacznym stopniu zbieżnych z narracją, hierarchią wartości wpisaną w warstwę tekstową utworów[4]. Ponadto środowisko związane z heavy metalem – od początków istnienia tej muzyki – jest poddawane wyjątkowej stereotypizacji. W sposób naturalny wynika ona z połączenia wyrazistej, nieco demonicznej autoprezentacji zespołów heavymetalowych, w której obraz: czarne ubrania i rekwizyty takie, jak pentagram, odwrócony krzyż, trumny, koresponduje z tekstami nawiązującymi do czarnej magii, okultyzmu, satanizmu – niejednokrotnie błędnie interpretowanymi[5]. Warto zauważyć, że już kilka lat przed publikacją okultystycznych treści artyści heavymeta-

[3] A. Dorobek: *Rock. Problemy, sylwetki, konteksty*. Chorzów 2016, s. 157.

[4] Roman Kostrzewski, wokalista zespołu Kat, wyznał: „Dla mnie muzyka metalowa to wolność […]. Metal to także bunt. Jak człowiek wrzeszczy, a razem z nim dudni muzyka, to najczęściej w jakimś sprzeciwie". Zob. R. Wolff: *Odwrócić odwrócony krzyż*. „Polityka" 2017, nr 51/52, s. 132.

[5] Vince Neil, nawiązując do pentagramu w heavy metalu, wyjaśniał: „Użyliśmy pentagramu tylko na jednym albumie, który nazywał się *Shout at the Devil* [krzycz na diabła – przyp. tłum.], więc w takim wypadku używa się pentagramu. Nikt nie interesował się szatanem. To poza, projekcja wizerunku, który starasz się stworzyć". J. Wiederhorn, K. Turman: *Głośno jak diabli. Kompletna historia metalu bez cenzury*. Przekł. Ł. Szymański. Poznań 2017, s. 137.

lowi byli posądzani o ideologiczne związki z filozofią satanistyczną. W efekcie prekursor polskiej muzyki heavymetalowej – grupa TSA musiała wyjaśniać, że nazwa zespołu nie jest akronimem wyrażenia: Tajne Stowarzyszenie Antychrysta, lecz: Tajne Stowarzyszenie Abstynentów[6]. Istnieje wiele przykładów tego typu nieporozumień, które bywają powtarzane nawet w środowiskach naukowych, czego przykładem jest książka *Religia rocka. Ciemna strona muzyki rozrywkowej* Sławomira Hawryszczuka. W pracy tej satanistyczne akcenty wskazane są już w twórczości The Beatles i The Rolling Stones[7], natomiast skrót AC/DC nabiera tu nowego sensu: to już nie powszechnie znany skrótowiec oznaczający *alternating current/direct current* (prąd zmienny/prąd stały), lecz „Antychrystusowa/Śmierć Chrystusowi"[8]. Przyjęcie takiej interpretacji w pewnym stopniu doprowadziło do sytuacji, w której medialna dyskusja o muzyce heavymetalowej jest możliwa tylko w odniesieniu do demonicznych kontekstów tego gatunku muzycznego. Nie można ignorować radykalnych postaw, szczególnie tych związanych ze szwedzkim i norweskim metalem (gdzie twórczości muzycznej takich zespołów jak np. Mayhem czy Burzum towarzyszyły satanistyczne obrzędy, a nawet morderstwo

[6] M. Kirmuć: *Teraz TSA*. „Teraz Rock" 2015, nr 11, s. 46. TSA musiało również poradzić sobie z bezpodstawną krytyką przed premierą rock opery *Jesus Christ Superstar* w Teatrze Muzycznym w Gdyni w 1987 roku. Posądzano wówczas reżysera, Jerzego Gruzę, że ten – poprzez zaangażowanie heavymetalowców w chrześcijański spektakl i zaproponowanie wokaliście TSA Markowi Piekarczykowi roli Jezusa Chrystusa – chce zadrwić z uczuć religijnych odbiorców.

[7] „Wydanym w 1968 roku *Devil's White Album* Beatlesi przypieczętowali pakt z ciemnymi mocami […]. Pod wpływem lektury Aleistera Crowleya John Lennon podjął się gruntownego przestudiowania *Biblii Szatana* La Veya, by w oparciu o przedstawiony tam antydekalog ucieleśnić swoje poglądy". „Natchnieniem Stonesów i ich wielkim autorytetem był arcykapłan szatana, Anton La Vey […]. Członkowie bandy Hell's Angel (Aniołowie Piekieł), zaangażowani do pilnowania porządku, sprowokowani obłąkańczą sambą *Symphathy For The Devil* bestialsko zamordowali Murzyna. Według relacji naocznych świadków mord miał charakter rytualny, a sygnał do niego dał sam Mick Jagger". S. Hawryszczuk: *Religia rocka. Ciemna strona muzyki rozrywkowej*. Warszawa 2010, s. 91, 118.

[8] Ibidem, s. 132.

czy samobójstwo[9]), mając jednak na uwadze temat niniejszego artykułu, skupię się wyłącznie na środowisku muzycznym w Polsce. Jak zaznacza Marcin Michalak w publikacji *Muzyka rockowa w świadomości i edukacji młodzieży gimnazjalnej*:

> Polską odmianę heavy metalu zainicjowały grupy: TSA, Turbo, Hunter. Muzyka metalowa w specyficzny sposób wyrażała frustracje młodego pokolenia i zyskiwała coraz szerszy krąg wielbicieli. Status zespołu kultowego zyskał katowicki Kat – prekursor polskiego black i thrash metalu[10].

Roman Kostrzewski, lider zespołu Kat, oraz Adam „Nergal" Darski z grupy Behemoth należą do najbardziej kontrowersyjnych polskich twórców. Kostrzewski jako pierwszy w krajowym heavy metalu zawarł w tekstach motywy satanistyczne. Darski wzmocnił antychrześcijański przekaz, między innymi poprzez niszczenie Biblii w trakcie koncertów[11]. Najbardziej aktualnymi tematami medialnymi związanymi z muzyką metalową pozostają oprawa graficzna najnowszej płyty grupy Behemoth *I Loved You At Your Darkest* oraz odwołanie – pod wpływem presji środowisk politycznych i kościelnych – Metal Doctrine Festival w Piekarach Śląskich[12]. W tym kon-

[9] Zob. I. Johannesson, J.J. Klingberg: *Krew, ogień, śmierć. Historia szwedzkiego metalu*. Przekł. E. Gryglewicz. Poznań 2015; D. Patterson: *Black Metal. Ewolucja kultu*. Przekł. B. Donarski. Poznań 2016.

[10] M. Michalak: *Muzyka rockowa w świadomości i edukacji gimnazjalnej*. Toruń 2011, s. 67.

[11] Lider Behemotha przyznawał, że gest niszczenia Pisma Świętego wywoływał poczucie *katharsis*: „Pamiętam koncert w Marsylii. Ludzie wpadli w amok. Rzucałem karty Pisma, a oni je jedli, robili z nich pochodnie, darli na kawałki. Istne szaleństwo. Pomyślałem, że trafiamy w punkt. Ogniskujemy ich nienawiść. Skoro ktoś przychodzi na koncert i wybucha takim gniewem, to musi mieć swoje powody. Religię, jej wpływ na społeczeństwo, odbierali jako represję. Nasz koncert ich oczyszczał". K. Azarewicz, P. Weltrowski: *Adam Nergal Darski. Spowiedź heretyka*. Warszawa 2012, s. 61.

[12] W czerwcu 2018 roku jedenastu księży dekanatu Piekary Śląskie wystosowało list otwarty do prezydent miasta – mgr Sławy Umińskiej-Duraj, w którym

tekście zastanawia kondycja rudymentarnej wartości, jaką jest demokracja, i związanej z nią wolności słowa w sztuce, jednakże nie jest to tematem artykułu. Niewątpliwie heavy metal jest obciążony sensem ideologicznym, a świadomy wybór przez twórców tego gatunku określonej poetyki, estetyki i formy ekspresji lokuje tę muzykę po „ciemnej stronie mocy". Analizując warstwę literacką utworów heavymetalowych, warto jednak uwolnić się od motywów związanych z symboliką sataniczną i atmosfery mroku. Wydaje się bowiem, że w polskiej muzyce heavymetalowej można dostrzec wiele światła, radości, śmiechu, a nawet przejawów satyry i parodii (tudzież autoparodii).

2.

Badacze języka ojczystego niewiele mają okazji, by pochylić się nad tekstami zespołów heavymetalowych, ponieważ większość polskich grup, zarówno tych najbardziej reprezentatywnych (m.in. Acid Drinkers, Behemoth, Vader, Decapitated), jak i wywodzących się z undergroundu (m.in. Confident, Exorcist, Imperator, Slashing Death), posługuje się angielszczyzną. W efekcie filolodzy zajmujący się analizą polskich utworów heavymetalowych mają do czynienia z dość

nawoływało do odwołania Metal Doctrine Festival. Kler swoją prośbę motywował argumentem, iż na Kopcu Wyzwolenia nie może wystąpić zespół Kat z przekazem: „Szatan, Szatan jest panem zła. W nim rozum tkwi i mądrość, mówię wam. Trzy szóstki, szóstki trzy – mój i ludzi znak. Szatan, szatan, z nim konać, nawet żyć", bowiem uniemożliwi to w przyszłości organizację jakichkolwiek mszy świętych. List otwarty opublikował również Roman Kostrzewski reprezentujący zespół Kat&Roman Kostrzewski: „Pragniemy poinformować, że w przekroju naszej artystycznej działalności koncertowej i płytowej służymy społeczeństwu od 37 lat. Treści utworów w części żywo nawiązują do społecznej krytyki tych przejawów życia, które godzą w interesy wolności jednostki. Nasza działalność ma charakter kulturalny i jest pozbawiona wad prawnych […]". Pełna treść listu została umieszczona na oficjalnej stronie internetowej zespołu Kat&Roman Kostrzewski: www.kat-rk.pl/aktualnosci,37 [dostęp: 8.07.2018].

wąskim materiałem badawczym. Nie oznacza to jednak, że nie warto podejmować prób analizy tych tekstów, bowiem treści zawarte w twórczości takich zespołów, jak: TSA, Kat, Turbo (należących do tzw. wielkiej trójcy polskiego metalu), Stos, Destroyers, Hunter czy choćby sosnowiecki Frontside, nieraz nawiązują intertekstualny dialog z literaturą i filozofią. Tekst stanowi dla polskich heavymetalowców, ze szczególnym uwzględnieniem wokalistów i samych autorów tekstów, integralną część przekazu. Marek Piekarczyk (TSA) w rozmowie z dziennikarzem czasopisma „Teraz Rock" wyznał:

> Zawsze podchodziłem do pisania tekstów bardzo poważnie, bo to jest coś, co zostaje. Każdy tekst to takie małe opowiadanie. Pisarze piszą książki, a tekściarz musi to samo zawrzeć w jednym krótkim tekście […]. Piosenka jest okazją, aby powiedzieć to, co się myśli i czuje. Jeśli coś odkryję, to powinienem o tym powiedzieć. To są bardzo ważne sprawy, jak miłość, przyjaźń, nadzieja czy wiara. O tym chcę śpiewać, więc o tym piszę moje teksty[13].

Paweł Grzegorczyk, lider zespołu Hunter, również zwrócił uwagę na istotę tekstów w heavymetalowym przekazie: „Kiedyś wielkie wrażenie zrobiło na mnie TSA. Takie piosenki jak *Biała śmierć*, *Trzy zapałki* czy *51* sprawiły, że zrozumiałem, że można śpiewać o rzeczach ważnych, a nie tylko o motocyklach i rycerzach"[14]. W książce pt. *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy* Marcin Rychlewski napisał, że „teksty rockowe koncentrują się najczęściej wokół tematyki miłosnej, ewentualnie stanowią wyraz buntu pokoleniowego i społecznego"[15]. Należałoby dodać, iż niejednokrotnie nawołują też do afirmacji życia jako bezcennego daru.

[13] M. Piekarczyk: *Znaleźć klucz*. [Rozm. przepr. M. Kirmuć]. „Teraz Rock" 2004, nr 4, s. 33.

[14] W. Królikowski: *Poezja mnie nuży. Paweł „Drak" Grzegorczyk*. „Teraz Rock" 2009, nr 8, s. 41.

[15] M. Rychlewski: *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*. Gdańsk 2011, s. 121–122.

3.

Znaczna część odbiorców muzyki rockowej przyjmowała postawę nonkonformistyczną jako formę sprzeciwu wobec niesprawiedliwości, obłudy społecznej i lokowała siebie na marginesie społeczeństwa wskutek niezrozumienia przez otoczenie czy braku akceptacji. Jedynym azylem pozostawały więc autonomiczne tereny percepcji muzycznej, a oznakę „bycia-w-świecie" stanowiły kontakty pomiędzy tymi terenami[16], także na linii: artysta – odbiorca. W polskich tekstach heavymetalowych zwracają uwagę przejawy walki o prawo do szczęścia wykluczonej jednostki i próba zmobilizowania jej do działania. Warto przytoczyć fragmenty kilku utworów TSA, Turbo i Huntera:

> Gdy rano otworzysz oczy i spojrzysz na świat
> Pomyśl, że właśnie ty możesz być w życiu kimś
>
> TSA, *Plan życia*[17]

> Pokaż wreszcie, co potrafisz, na co cię stać
> Nie bądź taki przestraszony
> Bo dla ciebie jest ten popieprzony świat!
>
> TSA, *Na co cię stać*[18]

> Na co czekasz?
> Powiedz mi – na co czekasz?
>
> Myślisz, że za ciebie ktoś
> Zmieni na lepsze twoje dni?
>
> TSA, *Wielki cud*[19]

[16] „Żywiołowa i bogata refleksja »alternatywna« o muzyce popularnej, poza nauką: w kontaktach fanów, na forach internetowych, w specjalistycznej prasie, świadczy jednak, że część słuchaczy odczuwa silną potrzebę dialogu i bardziej świadomego odbioru. Jest on bowiem właśnie częścią owej »szerszej całości antropologicznej«, o której pisał Burszta". Zob. G. Piotrowski: *Muzyka popularna…*, s. 137.

[17] M. Piekarczyk, J. Rzehak: *Plan życia*. W: TSA: *Live*. LP, Tonpress 1982.

[18] J. Rzehak: *Na co cię stać*. W: TSA: *TSA*. LP, Polton 1983.

[19] M. Piekarczyk: *Wielki cud*. W: TSA: *Rock'N'Roll*. LP, Tonpress 1988.

Nie załamuj rąk, gdy ciągle silne są
Spróbuj przebić mur i sięgnij dłonią chmur
Sam nie wiesz, ile siły masz

Turbo, *Przebij mur*[20]

Rozpal czas – jest wieczny – niech płonie
Zadziw świat – pochyli się w pokłonie
Zmieniaj los – uskrzydli cię

Hunter, *O wolności*[21]

Autorzy nawołują „ty" liryczne do wytężenia woli, przezwyciężenia egzystencjalnej ataraksji i podjęcia próby poszukiwania obszaru, w którym jednostka czułaby się usatysfakcjonowana. Lekarstwo na smutek i krępujące poczucie alienacji może stanowić:

– zabawa, szaleństwo w obrębie zaufanej wspólnoty ukształtowanej choćby pod wpływem fascynacji rockową muzyką: „Hej dziewczyno! Baw się z nami! / Cały świat oszalał już / My dla ciebie przecież gramy / Bo ty też chcesz rocka czuć!" (TSA, *TSA Rock*[22]); „Kiedy widzę was / tańczących pod nasz rytm / Z naszych ust rozbrzmiewa wrzask / Ten wrzask to piękny hymn" (Destroyers, *Źli*[23]);
– arkadia: „Chciałbym kiedyś móc / zbudować wielki dom / Tak ogromny żeby miał / jasnych okien sto / W środku wielki stół / Na nim świeży chleb / Żeby moi przyjaciele chcieli mieszkać w nim" (TSA, *52 dla przyjaciół*[24]); „Popatrz jak tęcza wita nas radośnie / Zostawmy wszystko w tyle i chodźmy tam / Kwiaty miłości pieszczą bose stopy / Zbudujmy więc krainę gdzie miłość trwa (Stos, *Promień nadziei*[25]);

[20] Turbo: *Przebij mur*. W: Turbo: *Piąty żywioł*. CD, Metal Mind Productions 2013.

[21] P. Grzegorczyk: *O wolności.* W: Hunter: *Królestwo*. CD, Mystic Production 2012.

[22] J. Rzehak: *TSA Rock*. W: TSA: *Live…*

[23] Destroyers: *Źli*. W: Destroyers: *Noc królowej żądzy*. LP, Tonpress 1989.

[24] M. Piekarczyk: *52 dla przyjaciół*. W: TSA: *52 dla przyjaciół*. CD, ZicZac 1992.

[25] Stos: *Promień nadziei*. W: Stos: *Jeźdźcy nocy*. CD, RDS Music 2012.

– miłość i erotyzm: „Bojowy ryk nas już zjednał / Zbiorowa kąpiel, głodny seksu dom / I cichy sonet morza dusz / Szatanie słodko mi tak" (Kat, *Diabelski dom*, cz. III[26]); „Lecz robisz to, bo jest ci dobrze / Jesteś słodka! Brak mi słów / Czysta rozkosz, dotyk twoich ust / To french love!" (TSA, *Francuskie ciasteczka*[27]). Fascynacja erotyką jest widoczna także w innych tekstach TSA, między innymi *Ona to lubi*, *Sex Blues*.

Należy dodać, że – oprócz wymienionych elementów – artysta heavymetalowy może jawić się jako demiurg, który dokona tzw. przewrotu nastrojowego, wprowadzi kategorię śmiechu jako elementarną w relacjach międzyludzkich i nauczy tym samym dystansu do „poważnych" – z perspektywy indywidualnej i ogólnej – spraw życiowych:

Mam w głowie bardzo dziwny plan
Chcę śmiechem zarazić świat
Jeśli dobrze zastanowić się
To nasze życie śmiechu warte jest
Niech każdy clownem stanie się
Takim co śmieje się i nie zna łez
I już od dziś nauczyć mogę was
Z samego siebie jak się można śmiać[28]

[26] R. Kostrzewski: *Diabelski dom.* Cz. III. W: Kat: *666*. LP, Klub Płytowy Razem 1986.

[27] M. Piekarczyk, J. Rzehak: *Francuskie ciasteczka*. W: TSA: *Rock'N'Roll…* Współautor zwrócił uwagę na walory językowe tekstu: „W pokoju hotelowym – chyba w Cracovii – leżało pokotem kilka dziewcząt i kilku kolesiów, a ja schowałem się w łazience i pisałem tekst, którego szkic przyniósł mi Jacek Rzehak. Zawsze chciałem napisać piosenkę o miłości francuskiej, ale taką, żeby nie była wulgarna […]. To duża sztuka napisać coś takiego w naszym języku. Mamy bardzo ubogi język miłosny". W. Królikowski: *Strip-tease. Marek Piekarczyk*. „Teraz Rock" 2005, nr 3, s. 39–40.

[28] M. Piekarczyk, J. Rzehak: *Piosełka*. W: TSA: *Heavy Metal World*. LP, Polton 1984.

Należy zastanowić się, dlaczego plan zarażenia świata śmiechem określony jest jako „bardzo dziwny". Wydaje się, że podmiot liryczny, mający aspiracje do odegrania roli nauczyciela, ma świadomość trudności tego zadania, wie też, że w procesie jego realizacji zostanie zdemaskowany i scharakteryzowany jako człowiek… samotny, nie do końca szczęśliwy. Osoba mówiąca oprócz ambicji pedagogicznych tak naprawdę szuka – cytując Henriego Bergsona – „tajnego porozumienia z pozostałymi, rzeczywistymi lub urojonymi towarzyszami śmiechu"[29]. W kontekście wymowy *Piosełki* trzeba wnioskować, że owo porozumienie nie jest jeszcze urzeczywistnione, lecz nadal ulokowane w obszarze pragnienia lub celu. Ponadto wers: „chcę śmiechem zarazić świat" ma charakter utopijny, ponieważ kategorii śmiechu nie można traktować holistycznie; jest ona zrozumiała wyłącznie w obrębie środowisk, społeczeństw[30]. Tak więc można potraktować omawiany utwór TSA jako muzyczno-literacką utopię, niemniej ukazuje on, że sztuka heavymetalowa potrafi uwolnić się od jarzma powagi, patosu i odnaleźć się w zupełnie innej konwencji – także satyryczno-parodystycznej.

4.

Działalność i twórczość zespołu Nocny Kochanek pozostaje fenomenem socjologiczno-kulturowym. W latach 2017 i 2018 grupa podczas trasy promującej jej drugi album *Zdrajcy metalu* zagrała sześćdziesiąt dwa koncerty, z czego na pięćdziesiąt trzy z nich bilety zostały wyprzedane już kilka dni przed występem. Przystanek Woodstock 2017 stanowił preludium do tej popularności:

[29] H. Bergson: *Śmiech. Esej o komizmie*. Przekł. S. Cichowicz. Kraków 2000, s. 50.

[30] „Aby śmiech zrozumieć, trzeba osadzić go w przyrodzonym mu środowisku, którym jest społeczeństwo, przede wszystkim zaś trzeba określić jego funkcję społeczną, czyli użyteczność […]. Śmiech musi odpowiadać pewnym wymaganiom życia zbiorowego; musi mieć znaczenie społeczne". Ibidem, s. 51.

> Ale takich tłumów, jakie stawiły się na koncercie jajcarsko-metalowego Nocnego Kochanka, za dnia na Przystanku Woodstock jeszcze nie było. Sam Jurek Owsiak, śpiewający na scenie fragment jednego z hitów grupy, najwyraźniej nie mógł wyjść z podziwu, że wszyscy pod sceną śpiewają każde słowo każdego […] utworu. Kochankomania to obecnie ogólnopolski fenomen, który dał o sobie znać najsilniej właśnie w Kostrzynie[31].

W trakcie festiwalu w 2018 roku[32] koncert Nocnego Kochanka zgromadził pod sceną siedemset tysięcy słuchaczy. Tuż po nim Jerzy Owsiak poinformował o nowym rekordzie woodstockowej frekwencji. Muzyka Nocnego Kochanka nawiązuje do heavymetalowej tradycji spod znaku Judas Priest, Iron Maiden, Helloween, Black Sabbath, AC/DC, jednakże źródłem jej popularności wydaje się oryginalność i parodystyczne ujęcie sztuki zarówno na poziomie tekstowym, jak i semiotycznym (okładki płyt). Należy wspomnieć, że pierwszym polskim zespołem heavymetalowym wykorzystującym tego typu konwencję był Acid Drinkers. Humorystyczne usposobienie zespołu Tomasza „Titusa" Pukackiego odświeżyło polską scenę rockową, a w grafice i muzyce z albumów: *Are You a Rebel?*, *Dirty Money*, *Dirty Tricks* czy *High Proof Cosmic Milk* wykorzystano innowacyjne pomysły. Popularność Nocnego Kochanka po części wynika z doświadczeń, śpiewającego w języku angielskim, Acid Drinkers. Wybór potocznej odmiany języka polskiego w tekstach, sięganie po tematy powszednie, groteskowy styl spowodowały, że Nocny Kochanek wypełnił lukę w polskiej muzyce heavymetalowej, a nawet zainteresował tym gatunkiem odbiorców o odmiennych preferencjach muzycznych.

Hewi Metal, tytuł debiutanckiej płyty Nocnego Kochanka, nawiązuje do kanonicznych albumów metalowych (m.in. *Heavy Metal Thunder* Saxon, *Heavy Metal Maniac* Exciter, *Heavy Metal World* TSA), ale jednocześnie – poprzez spolszczenie pisowni – zdradza cel nadrzędny, jakim jest komediowe ujęcie nie tylko historii gatunku, ale również subkultury metalowców ze szczególnym uwzględnieniem

[31] Ł. Wiewiór: *Wolność i miłość*. „Teraz Rock" 2017, nr 9, s. 37.

[32] Od 2018 roku organizatorzy Przystanku Woodstock, w efekcie problemów z prawami autorskimi, zmienili nazwę wydarzenia na Pol'and'Rock Festival.

wyglądu jej przedstawicieli[33]. Przykładem tego typu autoparodii jest utwór *Wakacyjny*:

We włosach czuję, jak wieje wiatr
A słońce mocno świeci
Zakładam skórę, zaciskam pas
To plaża morska Szczecin
Oooo! Nadchodzi lato
Oooo! Świecę gołą klatą
Oooo! Założyłem glany
Oooo! Hewi Metal Pany!
Nocny Kochanek, *Wakacyjny*[34]

Warto zwrócić uwagę na celowe zestawienie sprzecznych obrazów poetyckich. Elementy wywołujące skojarzenia z wolnością (słońce, plaża, goła klata) zostają skonfrontowane ze stanem wyrażonym przez związek frazeologiczny: „zaciskam pas". Wolność heavymetalowca w przywołanej sytuacji lirycznej jest ograniczona, ponieważ w obliczu ciepła, wysokiej temperatury nie może on zrezygnować z części garderoby charakterystycznej dla tej subkultury (skóra, glany). Metalowiec nie jest w stanie odpocząć od swojego wizerunku nawet – nawiązując do tytułu piosenki – w okresie wakacyjnym. Wątek ośmieszający „ograniczenia" oraz *image* metalowców jest kontynuowany w utworach drugiego albumu Nocnego Kochanka:

Włosy na wietrze rozwiane
Kleją się słodko jak miód
Dwa słowa wyhaftowane z moich ust
Dżentelmeni metalu
Tanie wino to jest sztos
Dżentelmeni metalu

[33] „Klasyczny image reprezentantów subkultury to długie włosy, skórzane kurtki nabijane ćwiekami i takież pasy, militarna symbolika oraz dominująca w tym czerń". B. Prejs: *Subkultury młodzieżowe*. Katowice 2005, s. 54.

[34] Nocny Kochanek: *Wakacyjny*. W: Nocny Kochanek: *Hewi Metal*. CD, Hand-2Band 2015.

W pogo rozjebany nos
Dżentelmeni metalu
Hewi Metal, krew i pot […]
Długie glany cały rok
A nie tylko na Woodstock
Nocny Kochanek, *Dżentelmeni metalu*[35]

Oprócz ironicznych obrazów przedstawiających fanów heavy metalu jako ludzi z przetłuszczonymi włosami, skłonnych do konsumpcji taniego alkoholu, podmiot ironicznie zwraca uwagę na emocjonalne przeżycia metalowców w procesie muzycznego odbioru. Tytułowymi dżentelmenami metalu są ludzie, którzy maksymalnie angażują się w sztukę, nieraz narażając się na niebezpieczeństwa (stąd zestawienie: heavy metal – krew, pot)[36]. Wydaje się również, że to osoby autentyczne, wierne swoim poglądom i ideałom („Długie glany cały rok / A nie tylko na Woodstock"). Jednak to tylko pozór, ponieważ wielu ulega fascynacji trendami, modami:

Jakiś czas temu to zauważyłem
Czarne koszulki na białe zmieniłeś
A miałem cię kiedyś za swojego brata
Słuchaliśmy razem Maidenów i KATa
Obciąłeś włosy, nie nosisz glanów
Stałeś się dla mnie zdrajcą metalu
Kurtkę skórzaną kupioną na raty

[35] Nocny Kochanek: *Dżentelmeni metalu*. W: Nocny Kochanek: *Zdrajcy metalu*. CD, Hand2Band 2017.

[36] Znamienna jest wypowiedź Michała Krauzego, która ukazuje, że dla niektórych załóg metalowych liczyła się nie tylko muzyka: „Można odnieść wrażenie, że obecna podkultura kibolska czerpie garściami z tego, co niegdyś działo się na festiwalach rockowych. Bo czym jest kasowanie szalików przeciwnej drużynie, jak nie kopią kasowania katan, skór, telewizorów, naszywek czy przypinek w celu poniżenia przeciwnika. Albo dzisiejsze kibolskie ustawki to nic innego, jak to, co działo się na koncertach punkowych czy metalowych. Każda większa ekipa pretendowała do tego, aby rządzić na koncertach i siać postrach. Były więc walki między miastami, a nawet dzielnicami większych miast". W. Lis, T. Godlewski: *Jaskinia hałasu*. Poznań 2015, s. 285.

Bez żalu oddałeś matce na szmaty
Zdrajca metalu!
Nocny Kochanek, *Zdrajca metalu*[37]

Przytoczony fragment wydaje się satyrycznym komentarzem do współczesnych decyzji członków tej części pokolenia dojrzewającego w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku, którą ukształtowały Festiwale Muzyków Rockowych w Jarocinie, czy też Metalmanie[38]. Wiele radykalnych postaw, poglądów charakterystycznych dla tamtych czasów uległo osłabieniu lub zostało wypartych przez „racjonalne" decyzje pozwalające osiągnąć komfort i stabilizację życiową. Podmiot analizowanego tekstu – zgodnie z formułą satyry – nie wyraża się pejoratywnie o ocenianych, lecz… oceniających, piętnując ich hermetyczny styl rozumowania. Wydaje się również, że w *Zdrajcach metalu* odbiorca ma do czynienia z czymś, co Swietłana Bojm nazwała „nostalgią refleksyjną", która „rozkoszuje się mgiełką przeszłości i gorzko-słodkim ukłuciem odczuwanego braku"[39].

Teksty Nocnego Kochanka wyraźnie nawiązują do popularnych motywów heavymetalowych, między innymi satanicznych i baśniowych, jednakże w twórczości tej grupy podlegają one groteskowej modyfikacji. Figura diabła i powiązane z nią demonologiczne rytuały znacząco odbiegają od satanistycznych wzorców:

Spotkali się odbębnić czarną mszę
Był także on pogromca wszelkich błon
To był diabeł z piekła

[37] Nocny Kochanek: *Zdrajca metalu*. W: Nocny Kochanek: *Zdrajcy metalu*…

[38] Wypowiedź Roberta Jesieńczuka, uczestnika wymienionych festiwali: „metalowe wielotysięczne i mniejsze zjazdy były w latach '80 bardzo barwnym i niepowtarzalnym już, NIESTETY, na taką skalę widowiskiem! Te jeansowe katany z »telewizorkami«… ręcznie malowane, nieraz przez zawodowych malarzy, sam taką mam! Okładki ulubionych płyt, były wręcz jak dzieła sztuki… To był klimat, którego obecna młodzież może nam pozazdrościć". W. Lis: *Metalowe wersety*. Poznań 2017, s. 344.

[39] S. Reynolds: *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*. Przekł. F. Łobodziński. Warszawa 2018, s. 33–34.

Szesnaście lat już łby gołębiom jadł
Z lumpeksu czarny płaszcz
Zroszona wąsem twarz
To był diabeł z piekła
Nocny Kochanek, *Diabeł z piekła*[40]

Struktura muzyczna i intonacja wokalna przywołanego utworu parodiują wzorce charakterystyczne dla black metalu. Figura diabła i rytuały demonologiczne przedstawione są w tekście w równie karykaturalny sposób. Diabeł, który jest symbolem ciemnych mocy w black metalu, staje się tutaj błaznem, natomiast zatrważająca czarna msza (zobrazowana zresztą w sposób stereotypowy: orgia, zabijanie zwierząt w celach rytualnych) przypomina scenkę z teatrzyku szkolnego. Nocny Kochanek w swych utworach, jak wspomniałem, podejmuje również dialog z „rycerskością" heavy metalu – na Zachodzie reprezentowaną głównie przez zespoły Saxon, Dio, Manowar, Amon Amarth, w Polsce zaś przez Turbo i Dragon. Miejscem akcji *Wielkiego wojownika* (nawiązanie do tytułu płyty *Ostatni wojownik* zespołu Turbo) jest las, bohaterem – heroiczny rycerz:

Elfy i trolle mnie prowadzą
Nigdy nie cofam się wstecz
Dziewice ciało me muskają
Gdy z pochwy wyciągam miecz
Oooo! Wielki wojownik – ogień i stal
Wielki wojownik – płomień i żar
Oooo! Wielki wojownik – stoi we krwi
Wojownik – zabija smoki jak zły
Nocny Kochanek, *Wielki wojownik*[41]

Mechanizm humorystycznej kompromitacji przywołanych motywów najpełniej można zauważyć w pierwszych wersach, gdzie autor zastosował pleonazm („nigdy nie cofam się wstecz") oraz erotyczną metaforę ukazującą siły witalne tytułowego bohatera: „Dziewice ciało

[40] Nocny Kochanek: *Diabeł z piekła*. W: Nocny Kochanek: *Hewi Metal…*
[41] Nocny Kochanek: *Wielki wojownik*. W: Nocny Kochanek: *Hewi Metal…*

me muskają / Gdy z pochwy wyciągam miecz". Podobną konwencję zastosowano w utworze *Smoki i gołe baby*. Podmiot liryczny skarży się w nim na zawrotne tempo muzyczne, przypominające pędzącego na koniu rycerza, oraz sceniczny strój, co nie pozwala w subtelny sposób przekazać legendy o roznegliżowanej kobiecie i smoku („Zapiszczę wysoko […] melodię o babie i smoku / Ty myślisz, że śpiewam / a ja z bólu krzyczę / Gdy spodnie ściskają mnie w kroku"[42]). Syntezą tych interpretacji – również w parodystycznym charakterze – jest *Legenda* zespołu Frontside:

> Smoki, smoki
> Ja tu wszędzie widzę smoki
> Diabły, diabły
> Ja tu wszędzie widzę diabły
> Ogień i siarka, więcej smoły
>
> Frontside, *Legenda*[43]

Bardzo wiele z cytowanych tu utworów ma charakter grafomanii, a nawet – jak to określił Andrzej Dorobek – „prostactwa". Obiektywna ocena analizowanego zjawiska pozwala jednak wysunąć hipotezę, że przyjęta przez twórców konwencja humorystyczna nie pozwoli muzyce metalowej na stagnację, a zabiegi satyryczne ochronią ten kontrowersyjny gatunek przed zamknięciem w patetycznej formule i przewidywalnej ekspresji. Dotychczasowa entuzjastyczna reakcja na twórczość Nocnego Kochanka zapewne z upływem czasu osłabnie[44], jednak już teraz stanowi interesujący dowód zmiany oczekiwań estetycznych części polskiego społeczeństwa, której ludyczne pragnienia odzwierciedla, niepoprawne pod względem ortograficznym i gramatycznym, hasło: „Hewi Metal Pany!".

---

[42] Nocny Kochanek: *Smoki i gołe baby*. W: Nocny Kochanek: *Zdrajcy Metalu…*

[43] M. Dzwonek: *Legenda.* W: Frontside: *Sprawa jest osobista*. CD, Mystic Production 2014.

[44] Na ten moment nie potwierdza tej tezy entuzjastyczna reakcja publiczności na najnowszy album Nocnego Kochanka pt. *Randka w ciemność* (wydany w styczniu 2019 roku) oraz nieprzeciętne zainteresowanie trasą koncertową, która promowała tę płytę.

Bibliografia

Azarewicz K., Weltrowski P.: *Adam Nergal Darski. Spowiedź heretyka*. Warszawa 2012.

Bergson H.: *Śmiech. Esej o komizmie*. Przekł. S. Cichowicz. Kraków 2000.

Dorobek A.: *Rock. Problemy, sylwetki, konteksty*. Chorzów 2016.

Hawryszczuk S.: *Religia rocka. Ciemna strona muzyki rozrywkowej*. Warszawa 2010.

Johannesson I., Klingberg J.J.: *Krew, ogień, śmierć. Historia szwedzkiego metalu*. Przekł. E. Gryglewicz. Poznań 2015.

Kirmuć M.: *Teraz TSA*. „Teraz Rock" 2015, nr 11, s. 46.

Królikowski W.: *Poezja mnie nuży. Paweł „Drak" Grzegorczyk*. „Teraz Rock" 2009, nr 8, s. 41.

Królikowski W.: *Strip-tease. Marek Piekarczyk*. „Teraz Rock" 2005, nr 3, s. 39–40.

Lis W.: *Metalowe wersety*. Poznań 2017.

Lis W., Godlewski T.: *Jaskinia hałasu*. Poznań 2015.

Michalak M.: *Muzyka rockowa w świadomości i edukacji gimnazjalnej*. Toruń 2011.

Patterson D.: *Black Metal. Ewolucja kultu*. Przekł. B. Donarski. Poznań 2016.

Piekarczyk M.: *Znaleźć klucz*. [Rozm. przepr. M. Kirmuć]. „Teraz Rock" 2004, nr 4, s. 33.

Piotrowski G.: *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*. Warszawa 2016.

Prejs B.: *Subkultury młodzieżowe*. Katowice 2005.

Reynolds S.: *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*. Przekł. F. Łobodziński. Warszawa 2018.

Rychlewski M.: *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*. Gdańsk 2011.

Wiederhorn J., Turman K.: *Głośno jak diabli. Kompletna historia metalu bez cenzury*. Przekł. Ł. Szymański. Poznań 2017.

Wiewiór Ł.: *Wolność i miłość*. „Teraz Rock" 2017, nr 9, s. 37.

Wolff R.: *Odwrócić odwrócony krzyż*. „Polityka" 2017, nr 51/52, s. 132.

Zieliński P.: *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*. Warszawa 2005.

Dyskografia

Destroyers: *Źli*. W: Destroyers: *Noc królowej żądzy*. CD, Tonpress 1989.

Dzwonek M.: *Legenda*. W: Frontside: *Sprawa jest osobista*. CD, Mystic Production 2014.

Grzegorczyk P.: *O wolności*. W: Hunter: *Królestwo*. CD, Mystic Production 2012.

Kostrzewski R.: *Diabelski dom*. Cz. III. W: Kat: *666*. LP, Klub Płytowy Razem 1986.

Nocny Kochanek: *Diabeł z piekła*. W: Nocny Kochanek: *Hewi Metal*. CD, Hand2Band 2015.
Nocny Kochanek: *Smoki i gołe baby*. W: Nocny Kochanek: *Zdrajcy Metalu*. CD, Hand2Band 2017.
Nocny Kochanek: *Wakacyjny*. W: Nocny Kochanek: *Hewi Metal*. CD, Hand2Band 2015.
Nocny Kochanek: *Wielki wojownik*. W: Nocny Kochanek: *Hewi Metal*. CD, Hand2Band 2015.
Nocny Kochanek: *Zdrajca metalu*. W: Nocny Kochanek: *Zdrajcy metalu*. CD, Hand2Band 2017.
Piekarczyk M.: *52 dla przyjaciół*. W: TSA: *52 dla przyjaciół*. CD, ZicZac 1992.
Piekarczyk M.: *Wielki cud*. W: TSA: *Rock'N'Roll*. LP, Tonpress 1988.
Piekarczyk M., Rzehak J.: *Francuskie ciasteczka*. W: TSA: *Rock'N'Roll*. LP, Tonpress 1988.
Piekarczyk M., Rzehak J.: *Piosełka*. W: TSA: *Heavy Metal World*. LP, Polton 1984.
Piekarczyk M., Rzehak J.: *Plan życia*. W: TSA: *Live*. LP, Tonpress 1982.
Rzehak J.: *Na co cię stać*. W: TSA: *TSA*. LP, Polton 1983.
Rzehak J.: *TSA Rock*. W: TSA: *Live*. LP, Tonpress 1982.
Stos: *Promień nadziei*. W: Stos: *Jeźdźcy nocy*. CD, RDS Music 2012.
Turbo: *Przebij mur*. W: Turbo: *Piąty żywioł*. CD, Metal Mind Productions 2013.

Mateusz Żyła

"Hewi Metal Pany!" Searching for Happiness and Laughter in Polish Heavy Metal Music

Summary

Heavy metal is mainly associated with demonology and satanic philosophy. The author tries to deny this stereotypical image discussed in the first section of the article, and searches for motives of laughter and joy in Polish metal music. Interpretation of lyrics of the chosen bands (TSA, Turbo, Kat, Destroyers, Stos, Hunter) shows the ways listeners are influenced and encouraged to reach happiness which in heavy metal authors' view is connected with overcoming existential ataraxy, common fun, sex and freedom. The author reflects upon the sociological phenomenon of the band Nocny Kochanek that achieved a commercial success probably by the use of colloquial Polish and parody (also self-parody). The article becomes a proposal for further discussions of the listeners'

identity and tastes, whose esthetical needs are included in misspelled and grammatically incorrect slogan "Hewi Metal Pany" (Heavy Metal Rules).

Keywords: heavy metal stereotype, happiness and laughter in heavy metal lyrics, Nocny Kochanek, parody (self-parody)

Mateusz Żyła – doktorant na Wydziale Humanistyczno-Społecznym Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, nauczyciel języka polskiego. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół literatury i muzyki popularnej. Jest autorem wywiadu rzeki z Romanem Kostrzewskim, wokalistą i autorem tekstów zespołu Kat (wywiad zatytułowany *Głos z ciemności* ukazał się dzięki wydawnictwu SQN).

Indeks nazw osobowych

Adamiecki Wojciech 39, 47
Adorno Theodor 146
Amiel Henri-Frédéric 8, 9, 12, 16, 55–59, 64, 65
Anders Jarosław 114, 122
Andersen Hans Christian 12, 19–21, 31–25, 31, 47–48, 50, 131, 139
Asnyk Adam 99
Azarewicz Krzysztof 174, 187

Babicki Krzysztof 11, 14, 160
Bachleda Klimek (właśc. Klemens) 38
Bagłajewski Arkadiusz 151, 158
Baluch Alicja 127, 139
Banach Andrzej 33, 44, 47, 50
Baran Bogdan 59, 64, 148, 158
Barański Janusz 149, 158
Bartoszewicz Kazimierz 26, 47
Bednarek Joanna 104, 111
Belaid Krystyna 113, 122
Benjamin Walter 145
Berbeka Maciej 39
Bergson Henri 145, 180, 187
Bernacki Marek 11, 13, 83, 88–90, 95–96, 151, 158
Beylin Stefania 139
Białoszewski Miron 131, 132, 134, 140, 155
Bieńczyk Marek 7, 13, 16, 34, 47, 113–122
Biliński Piotr 150, 160
Biłas-Pleszak Ewa 161
Błoński Jan 156, 158
Bojm Swietłana 184
Bonaparte Napoleon 72, 80
Borges Jorge Luis 10, 16, 121
Borwicz Michał 101
Borycki Andrzej 68
Brahms Johannes 164
Bramani Vitale 29
Brzechwa Jan 131
Brzóstowicz Monika 150, 151, 158
Burszta Wojciech 177

Camporesi Piero 128, 140
Chotomska Wanda 131, 140
Chrobak Małgorzata 127, 140

Chwin Stefan 14, 150, 151, 158–160
Cichowicz Stanisław 180, 187
Cichy Leszek 39, 47
Cieślak Tomasz 156, 159
Cieślikowski Jerzy 136, 140
Cieślińska-Lobkowicz Nawojka 22, 49
Crowley Aleister 173
Czajkowski Piotr 164
Czermański Zdzisław 70, 81
Czernek-Pasierbek Paulina 11, 12, 67, 82

Dant Tim 149, 158
Darowska Zofia 132, 140
Darski Adam 174, 186
Daszkiewicz Wojciech 144, 158
Dąbrowski Mirosław 150, 151, 158, 160
Dąmbska Izydora 51, 64
Deleuze Gilles 104, 111
Derrida Jacques 115
Długosz Jan 39, 47
Dobroch Bartek 39, 47
Dolan Paul 29, 40, 47
Donarski Bartosz 174, 187
Dorobek Andrzej 171, 172, 186, 187
Dostojewski Fiodor 85
Dudek Jolanta 92, 95
Durkheim Èmile 148, 151, 158
Dutka Elżbieta 11, 12, 19, 26, 39, 47, 50
Dzwonek Mariusz 186, 187

Eliot Thomas Stearns 91

Falkowski Stanisław 81
Fiut Aleksander 84, 87, 90, 95, 151, 158, 159
Folga-Januszewska Dorota 26, 47
Foucault Michel 145
Fronia Rafał 39, 47
Fusek Wojciech 41, 48

Gadacz Tadeusz 40, 45, 47, 50
Gałczyński Konstanty Ildefons 167, 168
Garbol Tomasz 93, 95
Garewicz Jan 56, 64
Gielata Ireneusz 7, 8, 12, 16, 17, 51, 65
Goetel Ferdynand 38
Godlewski Tomasz 183, 187
Gołąb Marcin 130
Gosk Hanna 149, 150, 159, 160
Gralewicz-Wolny Iwona 11, 14, 125, 141
Grodzka-Łopuszyńska Elżbieta 11, 14, 161, 169
Gromek Joanna 91, 95
Gruza Jerzy 173
Gryglewicz Eliza 174, 187
Grzegorczyk Paweł 176, 178, 188
Guattari Félix 104, 111
Guze Joanna 9, 16, 55, 64

Hajzer Artur 41
Hawryszczuk Sławomir 173, 187
Heidegger Martin 145, 146, 148, 158, 159
Herer Michał 104, 111
Heska-Kwaśniewicz Krystyna 38, 47
Hipokrates 113
Horacy 58, 161
Hugo-Bader Jacek 39, 47
Hugo Wiktor 7

Iłłakowiczówna Kazimiera 132, 140
Ingold Tim 34, 35, 47, 148, 159
Iwaszkiewicz Jarosław 69, 72, 81

Jabłońska Teresa 26, 47
Jagiełło Michał 26, 29, 35, 36, 38–40, 43, 44, 47–50
Jagger Mick 173
Janion Maria 9, 16, 55, 64
Jarniewicz Jerzy 91, 95
Jarzębski Jerzy 149, 159
Jasieńczuk Robert 184
Jaworski Marek 144, 159
Johannesson Ika 174, 187
Jochymek Renata 150, 159

Kacperczyk Anna 26, 47
Kalicki Włodzimierz 44, 48
Kalota-Szymańska Maria 43, 47, 50
Kamińska Anna 28, 40, 47, 48
Kaniewska Bogumiła 150, 155, 158, 159
Kapela Magda 127, 140
Karłowicz Mieczysław 38, 41, 164
Kasprowicz Jan 26
Kasprzysiak Stanisław 7, 8, 16, 54, 55, 64
Kern Ludwik Jerzy 131, 140
Kirmuć Michał 173, 176, 187
Kisielowa Joanna 76, 81
Klemensiewicz Zygmunt 30, 48
Klingberg Jon Jefferson 174, 187
Kłos Agnieszka 127, 140
Kłosiński Michał 115, 122
Knausgård Karl Ove 118, 122
Knysz-Rudzka Danuta 29, 49
Kolasa-Rusek Karolina 11, 13, 113, 122, 123
Kolbuszewski Jacek 28, 30, 37, 48
Konończuk Elżbieta 30, 49
Konopnicka Maria 99
Korab-Brzozowski Stanisław 73
Kordys Roman 41
Kosińska Agnieszka 84
Kostrzewski Roman 172, 174, 175, 179, 187
Kościuszko Tadeusz 72
Kowalski Tomasz 39
Krakauer Jon 37, 48
Krasiński Zygmunt 13, 115, 116
Krauze Michał 183
Król Marek 149, 159
Królikowski Wiesław 176, 179, 187
Krupa Maciej 39, 48
Krüger-Syrokomska Halina 28, 47
Krygowski Władysław 26–28, 48, 50
Kryszak Janusz 68, 73, 81
Kukuczka Jerzy 33, 39, 41, 48
Kurczab Janusz 29, 49
Kurek Jalu 41, 42, 48, 50
Kurtyka Wojciech 39, 46, 48
Kwiatkowski Jerzy 67, 68, 81

Lampedusa Giuseppe Tomasi di 7–9, 16
Latour Bruno 145
La Vey Anton Szandor 173
Lebioda Dariusz Tomasz 156, 159
Lechoń Jan (właśc. Leszek Józef Serafinowicz) 12, 67, 69–82
Leibniz Gottfried Wilhelm 51–53, 64
Lennon John 173
Lenoir Frédéric 11, 16
Leopardi Giacomo 7–9, 12, 16, 53–55, 57, 60, 64
Lichański Stefan 73
Lichota Anna 46, 48

Ligęza Wojciech 107, 111
Linneusz Karol 151
Lis Wojciech 183, 184, 187
Lisowski Krzysztof 106, 111
Loth Roman 69, 71, 74, 75, 81

Łapiński Zdzisław 35, 48
Ławski Jarosław 125, 140
Łobodziński Filip 184, 187
Łopuszański Piotr 70, 71, 81

McDonald Bernadette 39, 41, 48
Mackiewicz Tomasz 39, 49
Maeterlinck Maurycy 59–65
Majda Jan 26, 48
Majewski Lech 26, 47
Makowiecki Andrzej Zdzisław 98, 99, 111
Malczewski Rafał 26, 40, 41, 47, 48
Malinowski Bronisław 144, 158
Marcinek Kazimierz 29, 49
Markowski Michał Paweł 155, 159
Maslow Abraham Harold 144, 147, 159
Matuszek Angelika 88, 95
Matuszewska Ewa 41, 48
Merleau-Ponty Maurice 145
Michalak Marcin 174, 187
Michalunio Czesław SJ 161
Mickiewicz Adam 70, 73, 80, 106, 107
Mihailescu Calin-Andrei 10, 16
Mikulski Kazimierz 131, 140
Miller Daniel 147–149, 159
Miller Henry 104, 111
Miłosz Andrzej 84
Miłosz Carol Marie Thigpen 84
Miłosz Czesław 13, 14, 79, 83–96, 101, 111, 151, 155–157, 159, 160
Mirandola Franciszek 60, 64
Mizerkiewicz Tomasz 155, 159
Młodnicka Wanda, z domu Monné 99
Moniuszko Stanisław 164
Morawska Olga 42, 49
Mozart Wolfgang Amadeusz 164
Mytych-Forajter Beata 11, 13, 97, 112

Narkiewicz-Jodko Konstanty 30, 31, 33, 48
Neil Vince 172
Nęcka Agnieszka 115, 122
Niepytalska-Osiecka Anna 26, 29, 31, 48
Nowacki Dariusz 115, 122
Nowaczewski Artur 125, 140
Nycz Ryszard 91, 95

Obertyńska Beata, z domu Wolska (pseud. Marta Rudzka) 13, 97–112
Obremski Krzysztof 38, 48
Ogłoza Ewa 25, 48
Olsen Bjørnar 145, 147–149, 151, 159
Opacki Ireneusz 74, 81
Ostasz Gustaw 72, 73, 77, 81
Owsiak Jerzy 181

Pacukiewicz Marek 25, 40, 48
Pagacz Robert 41, 48
Palmowska Krystyna 37, 48
Parkita Jaśmina 127, 140
Paryski Witold Henryk 31, 33, 49
Pasterska Jolanta 115, 122
Patterson Dayal 174, 187
Pawlikowska Aniela 109

Pawlikowski Jan Gwalbert 34
Pawłowska Iwona 40
Pepliński Marek 143, 159
Piekarczyk Marek 173, 176–179, 187, 188
Pietrych Krystyna 156, 159
Piłsudski Józef 72
Piotrowski Grzegorz 171, 177, 187
Piwkowska Anna 109
Pociej Bogdan 162, 168
Poniatowski Józef Antoni 80
Popper Karl 146
Porębski Mieczysław 23, 49
Poussin Nicolas 58
Prażuch Wojciech 11, 16
Prejs Bogdan 182, 187
Prus Bolesław 9
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 71
Przyboś Julian 38, 48, 49, 133, 140
Przyboś Uta 133, 140
Przyłębski Andrzej 146, 159
Pukacki Tomasz 181
Puncewicz Olga zob. Morawska Olga

Rabelais François 120
Rachmaninow Sergiej 164
Radzicki Józef 144, 159
Ratajska Krystyna 73, 74, 77, 78, 80, 81
Reymont Władysław Stanisław 71
Reynolds Simon 184, 187
Rilke Rainer Maria 146
Rogowski Roman Eugeniusz ks. 44, 45, 49
van der Rohe Ludwig Mies 154
Rubinstein Aniela 137, 140
Rusowicz Barbara 39, 49
Rutkiewicz Wanda 39–41, 48, 49
Rychlewski Marcin 176, 187
Rychlicki Zbigniew 131, 140
Ryn Zdzisław Jan 41, 49
Rzehak Jacek 177–179, 188

Salamon Ewa 131, 140
Salimpoor Valorie 163
Safranski Rüdiger 59, 64
Samson Andrzej 97, 111
Sartre Jean-Paul 146
Sawicki Stanisław 139
Schopenhauer Arthur 12, 56–58, 64
Schubert Franciszek 164
Schumann Robert 164
Sebesta Antonina 26, 37, 44, 46, 49
Sempé Jean-Jacques 119, 120
Sepioło Mariusz 39, 42, 49
Serafinowicz Leszek Józef zob. Lechoń Jan
Serres Michel 145, 147, 159
Shallcross Bożena 145, 159
Sidoruk Elżbieta 30, 49
Sieradzińska Elżbieta 41, 49
Simmel Georg 146, 159
Skotnicówna Lida 38
Skotnicówna Marzena 38
Skwarnicki Marek 89, 95
Skucha Mateusz 99, 100, 111
Słonimski Antoni 68, 72
Słowacki Juliusz 70, 71, 73, 75, 77–80, 82, 99
Sochańska Bogusława 19, 47
Sochoń Jan 155, 156, 159
Sontag Susan 114, 122
Sprusiński Michał 98, 111
Stala Marian 90, 95
Strauss Ryszard 164
Staff Leopold 71, 166–168
Stanisławski Wiesław 36, 37, 49, 50
Starobinski Jean 113, 122

Stępień Tomasz 30, 49
Szancer Jan Marcin 131, 139
Szawerna-Dyrszka Anna 7, 16, 17
Szczepański Jan Alfred (pseud. Jaszcz) 36, 49, 50
Szczepański Jan Józef 37, 49
Szostkiewicz Adam 97, 111
Szymaniak Iwona 46, 48
Szymański Łukasz 172, 187

Śniedziewski Piotr 10, 16
Świerkocki Maciej 10, 16

Tatarkiewicz Władysław 15, 16, 20, 38, 41, 44, 49, 50, 52, 53, 64, 143, 159
Terlikowska Maria 131, 140
Terray Lionel 29, 40, 49
Tokarski Jan 28, 49
Tomaszewski Mieczysław 161, 162, 168
Tomczyk Stanisława 78
Trybalski Piotr 39, 49
Tuwim Julian 71, 72, 81
Turman Katherine 172, 187
Twardoch Szczepan 14, 152, 153, 159, 160

Ugniewska Joanna 128, 140
Ujejski Kornel 99
Umińska-Duraj Sława 174
Ungeheuer Alicja zob. Ungeheuer-Gołąb Alicja
Ungeheuer-Gołąb Alicja 14, 125–128, 130–133, 136, 139–141

Wakar Krzysztof 148, 158
Walczewska Sławomira 125, 126, 128, 140
Wasilewska-Lipke Zuzanna 150, 151, 160
Wasilewski Kazimierz 128, 140
Weckenroder Wilhelm Heinrich 163, 168
Weltrowski Piotr 174, 187
Werochowski Wojciech 150, 158
Weżgowiec Barbara 150, 160
Węgrzyniak Anna 88, 95
Wiederhorn Jon 172, 187
Wielicki Krzysztof 39, 47
Wierzyński Kazimierz 75, 81
Wiewiór Łukasz 181, 187
Wilczyński Przemysław 39, 47
Wittlin Józef 68
Wojtasik Andrzej 29, 47
Wolf Hugo 164
Wolff Ryszard 172, 187
Wolicki Krzysztof 146, 158, 159
Wolska Maryla 97–99, 111
Woźniak Jerzy Lucjan 43, 49
Woźniakowski Jacek 22, 23, 25, 49
Wyka Marta 100, 111
Wysłouch Seweryna 150, 155, 158, 159
Wyspiański Stanisław 73, 74, 80, 82

Zaleski Marek 117
Zaruski Mariusz 12, 31–36, 45, 49, 50
Zeler Bogdan 38, 47
Zieliński Piotr 171, 187
Zimnicka Iwona 118, 122

Żakowski Jacek 39, 47
Żeromski Stefan 71
Żuławski Wawrzyniec 38, 49
Żyła Mateusz 11, 14, 171, 188, 189

Opracowanie redakcyjne
Barbara Jagoda

Projekt okładki i strony tytułowej
Emilia Dajnowicz

Korekta
Lidia Szumigała

Łamanie
Alicja Załęcka

Wersją referencyjną publikacji jest wersja elektroniczna

Publikacja na podstawie licencji Creative Commons Uznanie Autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA.4.0)

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-3878-1
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 12,25.
Liczba arkuszy wydawniczych: 11,0.
PN 3937

ISSN 0208-6336
Egzemplarz bezpłatny
ISBN 978-83-226-3878-1
9 788322 638781

Więcej o książce