

INSPIRACJA

Pracownia Edytorstwa UŁ 2019



INSPIRACJA



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

INSPIRACJA

Pracownia Edytorstwa UŁ 2019

pod redakcją
Moniki Urbańskiej



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2019

Monika Urbańska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Pracownia Edytorstwa
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Danuta Kowalewska

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzięciatkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Dorota Stępień

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/nevada31

© Copyright by Authors, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.08584.18.0.K

Ark. wyd. 6,0; ark. druk. 7,375

ISBN 978-83-8142-257-4

e-ISBN 978-83-8142-258-1

<https://doi.org/10.18778/8142-257-4>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

Spis treści

- 7 Wstęp
 Monika Urbanśka
- 11 Rozwój semantyczny leksemu *inspiracja*
 Ilona Kozłarska
- 15 Patoemat (fragment)
 Daniel Kamocki
- 27 Inspiracje twórcze Antoniego Korwina Kossakowskiego
 Małgorzata Pawlata
- 39 Antyk jako źródło inspiracji w hitlerowskich Niemczech
 Agnieszka Wypiorczyk
- 51 Inspiracje Jana Lechonia
 Monika Urbanśka
- 69 W kręgu literackich oddziaływań – inspiracje poetyckie
 Jana Brzechwy
 Jowita Podnysocka-Modrzejewska
- 85 Zjawisko Holocaustu jako inspiracja dla pisarzy
 – na przykładzie powieści Romy Ligockiej
 Dziewczynka w czerwonym płaszczyku
 Nadia Krzęstowska
- 97 *Topoliada* Paola Rumiza jako inspiracja do wielopoziomowego
 poznawania kultury włoskiej
 Justyna Groblińska, Katarzyna Kowalik
- 115 Indeks osób

Wstęp

Książka poświęcona *inspiracji* jest już piątym tomem przygotowanym przez Koło Naukowe Edytorów Uniwersytetu Łódzkiego, zogniskowanym wokół obszernego problemu, na którym skupili się edytorzy, badacze literatury i kultury. W serii dotychczas ukazały się następujące pozycje książkowe: *Literackie obrazy podróży*¹, *Doświadczenie*², *Pamięć*³, *Tożsamość*⁴.

W prezentowanej publikacji znalazł się fragment współczesnego poematu oraz siedem artykułów ośmiu autorów, badaczy literatury, języka i kultury, pokazujących zagadnienie inspirowania się na przestrzeni wieków oraz w różnych dyscyplinach. Teksty te przedstawiamy Czytelnikom w układzie chronologicznym.

Monografię otwiera artykuł Ilony Koziarskiej poświęcony rozwojowi semantycznemu leksemu *inspiracja* na przestrzeni wieków. Jako kolejny znajduje się fragment *Patoematu* młodego przedstawiciela literatów. Ten nowatorski poemat jest inspirowany między innymi Łodzią oraz doświadczeniami autora, które stały się jego udziałem w tym właśnie mieście i na jego ulicach. Utwór dedykowany jest „rodzinie, przyjaciółom, miastu”. Jego fabuła staje się okazją do ukazania skomplikowanej tkanki miasta: jego architektury, kultury, relacji społecznych, wielokulturowości (wątek semicki wskazuje na łódzkie tradycje), żywego języka. *Patoemat*

1 *Literackie obrazy podróży*, red. M. Urbańska, wstęp A. Jankowska, Łódź 2014.

2 *Doświadczenie*, red. M. Urbańska, wstęp A. Jankowska, Łódź 2014.

3 *Pamięć*, red. M. Urbańska, wstęp T. Baudysz, E. Mikula, Łódź 2016.

4 *Tożsamość*, red. M. Urbańska, wstęp E. Mikula, Łódź 2018.

prezentuje naturalistyczny obraz łódzkiej społeczności. Już sam wybór gatunku literackiego uznać można za odważny i cenny artystycznie, gdyż poemat jest rzadko wykorzystywany w literaturze najnowszej. Odbijają się w nim, niczym w zwierciadle, problemy współczesnego mieszkańca miasta – snującego się znajomymi ulicami Gdańską i Struga, podróżującego tramwajem „dziewiątką” – a także samej Łodzi. Zostały one ukazane za pomocą zarówno środków poetyckiego wyrazu (symboli, metafor, odwołań wywodzących się z języka literackiego), jak i potocznych, wulgarnych określeń z języka ulicy. *Patoemat* można zaklasyfikować do poezji opartej na eksperymencie estetycznym, werbalnym i formalnym, tworzonej między innymi przez młode pokolenie poetów skupionych wokół Domu Literatury w Łodzi, a także do świadectw życiopisania różnych pokoleń Łódzian, niestrudzonych peregrynantów, bywalców łódzkich ulic, podwórek i melin, wśród których wymienić można poetę, tłumacza i animatora kultury, Zdzisława Jaskułę, poetę i opozycjonistę Jacka Bierzina czy prozaika z najmłodszej piszącej generacji – Artura Kosiorowskiego. Poemat inkrustowany jest ilustracjami autora.

W dalszej kolejności tom zawiera sześć artykułów dotyczących różnych aspektów inspiracji literackich, językoznawczych i kulturowych. Małgorzata Pawłata w swoim tekście wskazuje źródła inspiracji twórczej Antoniego Korwina Kossakowskiego, ciekawej choć zapomnianej postaci zaliczanej do polskiego panteonu literackiego doby stanisławowskiej, człowieka o nietuzinkowej biografii – sekretarza króla, tłumacza języka tureckiego i rosyjskiego, twórcy poezji okolicznościowej i politycznej. Inspirowały go codzienne sprawy upadającego kraju. Tworzył patriotyczne ody i sielanki, przedstawiał rodzimą rzeczywistość z elementami antycznego folkloru. Pisał teksty o bardzo różnorodnej tematyce – od poezji religijnej po suplement do przewodnika po stołecznych domach rozkoszy.

Kolejny artykuł, autorstwa Agnieszki Wypiorczyk, dotyczy antyku jako źródła inspiracji w hitlerowskich Niemczech. Autorka podjęła próbę wskazania i opisanie kilku przykładów odniesień do świata antycznego w III Rzeszy. Inspiracja ta nie ograniczała się jedynie do rytuałów wzorowanych na czasach antycznych, takich jak np. pozdrowienie nazistowskie, będące kalką salutu rzymskiego. Była to w głównej mierze inspiracja architekturą starożytną. Budynki powstałe w hitlerowskich Niemczech były bowiem wzorowane na antycznych świątyniach i zabytkach. Jako przykła-

dy autorka podaje m.in. kompleks zjazdowy partii NSDAP w Norymberdze, inspirowany ołtarzem pergamońskim; Stadion Olimpijski w Berlinie wzorowany na Forum Trajana czy też halę kongresową w Norymberdze imitującą rzymskie Koloseum. Co ciekawe, ogromne kompleksy monumentalnych budowli w stylu neoklasycyzmu, które miały świadczyć o potęgze Rzeszy, finalnie stały się symbolem upadku i pychy.

Następny tekst dedykowany jest inspiracjom Jana Lechonia. Pisarz ten od młodości inspirował się literaturą romantyczną. Jego matka chciała, by – na wzór Juliusza Słowackiego – był kolejnym romantycznym wieszczem. Ambicje matki spełniły się, bowiem Lechoń debiutował jako trzynastolatek, a w 1921 roku, po wydaniu *Karmazynowego poematu*, uznany został za literackie objawienie. Do końca życia pozostał wierny klasycznej formie wierszy i romantycznym inspiracjom (zwłaszcza pisarstwu Adama Mickiewicza, które promował), podporządkowując im również prywatne losy. Z biegiem czasu coraz bardziej oddalał się od literatury współczesnej, ignorował twórców nowej generacji, usiłując zachować struktury przedwojennej Warszawy w Nowym Jorku lat 50. Zmarł wskutek samobójstwa w tym samym wieku, co Mickiewicz (sto lat po nim), u szczytu swej pisarskiej działalności, jednak w emocjonalnym osamotnieniu i poczuciu wewnętrznego bankructwa.

Autorka kolejnego artykułu Jowita Podwysocka-Modrzejewska omawia zagadnienie inspiracji poetyckich Jana Brzechwy. Wskazuje na ich trzy główne źródła: poetów Młodej Polski, poezję skamandrytów oraz wiersze Bolesława Leśmiana (brata stryjecznego Brzechwy). Przywołuje liczne opinie badaczy, którzy znaleźli powiązania między poezją Brzechwy a utworami autorów młodopolskich, np. Leopolda Staffa, Jana Kasprowicza czy Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Ponadto rewiduje pogląd badaczy na temat łączenia nazwiska Brzechwy z poezją z kręgu Skamandra.

W następnym artykule Nadia Krzesłowska – na przykładzie powieści Romy Ligockiej *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku* – prezentuje Holocaust jako zjawisko inspirujące dla pisarzy. Opowiada losy Żydówki, Romy Ligockiej, która zainspirowała się filmem Spielberga *Lista Schindlera*, poświęconym dramatom II wojny światowej i napisała książkę o własnych, niezwykle traumatycznych przeżyciach wojennych, których doświadczała jako dziecko. Powieść dowodzi, iż hitlerowskie zbrodnie odcisnęły piętno na całym dorosłym życiu bohaterki, a także na psychice wielu istnień ludzkich.

W artykule Justyny Groblińskiej i Katarzyny Kowalik *Topoliada* Paola Rumiza ukazana jest jako inspiracja do wielopoziomowego poznawania kultury włoskiej. Włoski pisarz i dziennikarz opisuje swoje wielomiesięczne podróże po Półwyspie Apenińskim szlakiem dwóch największych pasm górskich – Alp i Apeninów. Celem wyprawy było dotarcie do miejsc zapomnianych przez turystów i polityków. Rozmowy z napotkanymi mieszkańcami ukazują oblicze Italii nieznanego, innej od tej przedstawianej w wielu tekstach kultury czy przewodnikach turystycznych. Niewielkie górskie miejscowości mierzą się z problemami demograficznymi i ekologicznymi, ale mogą poszczycić się szczególnymi tradycjami, które warto poznać i kultywować. W swoim dziennikarskim warsztacie Paolo Rumiz opiera się na doświadczeniach polskiego mistrza reportażu – Ryszarda Kapuścińskiego. Jego dzieło wykazuje również wiele zbieżności z tematyką utworów Andrzeja Stasiuka. W swojej książce inspiruje czytelników do nieszablonowego spojrzenia na Włochy.

Mamy nadzieję, że książka będzie dla Odbiorców źródłem satysfakcji czytelniczej i inspiracji.

Monika Urbańska

Rozwój semantyczny leksemu *inspiracja*

Ilona Koziarska*

Główne źródło wiedzy o historii i rozwoju słownictwa stanowią słowniki. W artykule analizie słownikowej poddany zostanie leksem *inspiracja* będący jednocześnie tytułem niniejszej publikacji. Obecnie za jego synonimy uznaje się m.in. rzeczowniki: *wena*, *natchnienie*, *muza*, a także wyrażenia *zapal twórczy*, *czynniki mobilizujący*. Historia *inspiracji* w polszczyźnie, według dostępnych źródeł leksykograficznych, sięga XVII wieku. Jest to wyraz zapożyczony z języka łacińskiego – łac. *inspiratio*, czyli ‘wdech, tchnienie, rozniecanie’.

Po przeniesieniu leksemu na grunt polszczyzny, co nastąpiło około XVII wieku, wyraz zapisywany był zgodnie z ówczesnymi normami ortograficznymi – *inspiracyja*, a objaśniany jako ‘natchnienie’, ale o silnych konotacjach teologicznych. Według *Słownika języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego *inspirowany* to inaczej natchniony¹, a wtedy natchnienie odnosiło się do Pisma Świętego uznawanego za uduchowione – powstałe pod wpływem działania Ducha Świętego. Podobnie przedstawia charakterystykę tego leksemu tzw. słownik wileński². Rozszerzenie znaczenia następuje na początku XX wieku, co odnotowuje *Słownik języka polskiego*, zwany potocznie słownikiem warszawskim. Przy hasle *inspiracja* pojawiają się dwa kwalifikatory: „1. (w estetyce) natchnienie, objawienie. 2. (w psychologii) poddawanie bez

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Pracownia Edytorstwa, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173, e-mail: ilona.koziarska@uni.lodz.eu.

1 S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, [hasło] *Inspiracja*, t. 2, Lwów 1855, s. 208.

2 *Słownik języka polskiego*, red. M. Orgelbrand, [hasło] *Inspiracja*, t. 1, Wilno 1861, s. 421.

pośrednictwa wzroku i słuchu przy odgadywaniu myśli”³. Oznacza to przeniesienie leksemu do innych dziedzin naukowych, takich jak psychologia czy mieszcząca się w obszarze filozofii estetyka.

W drugiej połowie XX wieku wylaniają się następne znaczenia *inspiracji*: ‘poddawanie myśli, namowa, wpływ wywierany na kogoś; sugestia’⁴ – określenia obecnie klasyfikowane jako synonimiczne względem perswazji, co Doroszewski zilustrował następującym przykładem: „Inspiracje Czarotoryskiego sprawiły, że Kościuszko napisał list do Cesarza Aleksandra”. Jak widać, zacytowane *inspiracje* dziś mogłyby zostać zastąpione leksemami: *wpływy, namony, sugestie* czy *przekonywanie*. Wszystkie te określenia mieszczą się w obrębie pola semantycznego leksemu *perswazja*. Na trzecim miejscu w wyżej wspomnianym słowniku pojawiło się *wdychanie powietrza*, czyli dosłowne nazwanie podstawowej czynności życiowej.

Współcześnie spośród wyżej wymienionych znaczeń rzeczownika *inspiracja*, kilka prezentuje *Słownik wyrazów obcych* pod redakcją Elżbiety Sobol wydany w 1995 roku. Zdefiniowano w nim *inspirację* jako: „1. natchnienie, zapal twórczy. 2. wpływ wywierany na kogoś, 3. poddawanie myśli, sugestie”⁵. Definicja ta zostaje uzupełniona przez kolejne nowe znaczenia obecne w internetowym *Wielkim słowniku języka polskiego* pod redakcją Piotra Żmigrodzkiego. Nadane zostają dwie kwalifikacje tematyczne, z których każda jest szczegółowo omówiona. Pierwsza z nich to *działalność artystyczna człowieka*, w której mieści się *inspiracja* rozumiana jako ‘natchnienie, zachęta do działania, zwłaszcza do pracy twórczej’, dla której synonimem jest *wena*. W następujący sposób zaprezentowano użycie omawianego znaczenia leksemu na podstawie Narodowego Korpusu Języka Polskiego (NKJP):

Wrażliwość na sprawy społeczne jest ogromną *inspiracją* dla działań studentów [...].

(Źródło: NKJP: Agnieszka Rasmus-Zgorzelska, *Misja przedmiotu*, „Ozon”, 2005)

3 *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. A. Kryński, W. Niedźwiedzki, [hasło] *Inspiracja*, t. 2, Warszawa 1902, s. 98.

4 *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, [hasło] *Inspiracja*, <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/inspiracja;5434889.html> [dostęp: 25.06.2018].

5 *Słownik wyrazów obcych*, red. E. Sobol, [hasło] *Inspiracja*, Warszawa 1995, s. 477.

Nie wiadomo, czy *inspirację* dla inżynierów stanowiły japońskie kreskówki, w których motocykl zmienia się w samochód, a ten w samolot, ale to niemal pewne, że samoloty przyszłości będą zmieniać kształt.

(Źródło: KWSJP: Marcin Bójko, *Samolot jak z gumy*, 2005)

Podczas wczorajszej sesji opozycyjny [...] przewodniczący Rady Miasta [...] oświadczył, iż z *inspiracji* politycznej został zaatakowany przez media [...].

(Źródło: NKJP: *Hak za bak*, „Dziennik Polski”, 1.06.2001)

Według *Wielkiego słownika języka polskiego*⁶ *inspiracja* odnosi się także do określania relacji międzyludzkich, bowiem jest to również wpływ wywierany na kogoś. Synonimicznie traktowana jako *sugestia*, co widać w następujących przykładach z NKJP:

W kijowskim biurze UNA milicja urządziła pokazowy pogrom [...] Szef UNA [...] trafił do więzienia nieprzytomny, z wstrząsem mózgu i śladami ciężkiego pobicia na całym ciele. Jeśli rzeczywiście wywołał burdy z *inspiracji* władz, słono za to zapłacił.

(Źródło: KWSJP: Marcin Wojciechowski, *Pomarańczowy majdan*, 2006)

Podczas gdy doradcy starają się rozwiązać kwadraturę koła w kwestii deficytu, kolejna inicjatywa Białego Domu wyszła z *inspiracji* pani Hillary Clinton. Najnowszy projekt przewiduje objęcie szczepieniami ochronnymi wszystkich dzieci w Ameryce.

(Źródło: NKJP: Jacek Kalabiński, *Falstart prezydencki*, „Gazeta Wyborcza”, 3.02.1993)

Na podstawie powyższej analizy można wysnuć wniosek, że semantyka wyrazu *inspiracja* nie uległa na przestrzeni wieków dużej zmianie. Nastąpiło subtelne przesunięcie znaczenia z dosłownego, mającego związek z czynnością życiową, jaką jest oddychanie (wdech, tchnienie) do poziomu bardziej abstrakcyjnego – wyspecjalizowało się znaczenie opisujące relacje międzyludzkie oraz pracę twórczą. To ostatnie rozumienie jest szczególnie widoczne we wszechobecnych współcześnie mass mediach, w których omawiany leksem jest nadużywany. Dziś *inspiracją* jest ktoś, kto wcześniej

6 *Wielki słownik języka polskiego*, red. P. Żmigrodzki, [hasło] *Inspiracja*, http://www.wsjp.pl/do_druku.php?id_hasla=10923&id_znaczenia=0 [dostęp: 25.06.2018].

nazywany był autorytetem; może to być również wydarzenie, zjawisko, a nawet produkt w reklamach komercyjnych. *Inspiracje* docierają do nas zewsząd i stają się coraz popularniejsze, poszerzając obecne granice semantyczne tej jednostki leksykalnej, co przedstawili Autorzy niniejszej monografii.

Bibliografia

- Linde S. B., *Słownik języka polskiego*, [hasło] *Inspiracja*, t. 2, Lwów 1855, s. 208.
Słownik języka polskiego, red. M. Orgelbrand, [hasło] *Inspiracja*, t. 1, Wilno 1861, s. 421.
Słownik języka polskiego, red. J. Karłowicz, A. A. Kryński, W. Niedźwiedzki, [hasło] *Inspiracja*, t. 2, Warszawa 1902, s. 98.
Słownik wyrazów obcych, red. E. Sobol, [hasło] *Inspiracja*, Warszawa 1995, s. 477.

Netografia

- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, [hasło] *Inspiracja*, <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/inspiracja;5434889.html> [dostęp: 25.06.2018].
Wielki słownik języka polskiego, red. P. Żmigrodzki, [hasło] *Inspiracja*, http://www.wsjp.pl/do_druku.php?id_hasla=10923&id_znaczenia=0 [dostęp: 25.06.2018].

Patoemat (fragment)

Daniel Kamocki*

Przed Państwem stoi słodziutki chłopiec:
– „Jam Jacuś Majtek, a ten tu kopiec
Na wierzchniej stronie puszcza dwa bratki.
Zaś pod nim leży trup mego tatki,
Wygięty w geście delirium tremens,
Z mordą zdziwioną, że pelen kredens
Tylko przypadkiem zrobił fikolek,
Dając jej barwę — taką jak fiolek,
Z raną czerwoną, broczącą silnie
Zadaną w czaszkę butelką mylnie,
Bo miała pęknąć w toastów salwie
Wzniesionych papie przez tłumy larwie
Przejęte wspólnym wódki odorem.
Mój papo z nosem o linii torem
Węża esicy leży pod ziemią,
Gdzie zwłoki innych bliskich mych drzemią.
I doszło do mnie, co uczynilem,
Podle mi teraz wśród was żyć będzie,
Bo głos sumienia przemówi wszędzie;
Gryźć mnie wyrzutem będzie po ciele,
Po moich drobnych rączkach, co wiele
Dźwigać musiały na co dzień w znoju
Zlewki i drewna, i pełnych gnoju
Wiader cynkowych — z kanalizacją

* Absolwent Uniwersytetu Łódzkiego i Uniwersytetu Medycznego w Łodzi, e-mail: danielkamocki91@gmail.com.

Był zawsze problem. Zresztą z kolacją
 Nikt też nie czekał, więc w każdy wieczór
 Zmęczony pracą głodem już nie czuł,
 Padalem w wyrko i nawet wtedy,
 Miał śnić spokojnie zwinęty w bety,
 Oko i ucho otwarte miałem,
 Nad pobudkami ojca czuwałem,
 By nóż stalowy, z którym naćpany
 Chodził i ciął nim długie firany,
 Krzycząc, że na nich jest mysie stado,
 W nim wywołuje gorączkę błada,
 Nie trafił w któreś z nas tu leżących;
 Tyle mych serce trosk wskroś palących
 Przeżyć musiało w dzieciństwa czasie
 I nie wiem teraz, czy upora się
 Ze znojem bicia w mordercy ciele.
 Wprawdzie awantur w mym domu wiele,
 To tylko jedna klótnia w ten sposób
 Się zakończyła, że z dwójki osób
 Jedna się żywa rankiem ostała.
 W trosce, by sprawa się nie wydała,
 Przyjąłem wersję: wskutek padaczki
 Męczącej papę, koniec utarczki



Nadszedł w tej chwili, gdy tatuś orla
 Pierwszego wyrzwał i z swego gardła,
 Zamiast strumienia „chujów i kurew”,
 „Ja was zajebię” i „stajesz mi wbrew,
 Ty skurwysynu?” tylko wydobył
 Jęki, rżenia. A nóż, co zdobył
 Do tego czasu tatulki rękę,

Przejąłem pewnie, by przerwać mękę.
I dla pomocy pierwszej niesienia
Niepostrzeżenie do ugodzenia
Nożem w brzuch tatki w afekcie doszło.
Osamotnienie mnie wtedy niosło,
Bo taty wina, żem już sierota,
Choć siedł w zaparte jak ten idiota,
Trafił w pieszczoty mej ciężkiej dłoni,
I zaraz po tym zdrój z jego skroni
Strumieniem farby trysnął gwałtownie.
Żeby uniknąć kontry raptownej,
Której doświadczyć mógłbym z rąk tatki,
Ciosem kolejnym za pamięć matki
Mojej kochanej oraz za babkę
Mózg mu utlukłem na krwistą papkę.
Jedno zaś tylko zadrą w me serce
To zaniedbanie kluc będzie wielce,
Gdym, ojca bijąc, pieska krzywd mego
Nie wspomniał wtenczas; żal mi dlatego,
Żem go nie pomścił, gdy piszczał wczoraj,
Kiedy go ojciec wrzucił do wora.
Biedaczek na wspak w panice chodził,
Dodam, że bydlak trzy dni go głodził;
Z miski do żarcia zrobił wychodek.
Sił żem miał wtedy, by gówna spodek
Trafił mu tylko w ryj rzutem celnym,
Gdy tylko ojciec zrobił go pełnym.
Teraz więc pozbyć trupa się z domu
Oraz szkieł muszę, a czynić komu
By się to chciało, gdy z zewnątrz wspólnie
Tramwajów zgrzyty z szepty potulnie
Plantów płynęły melodią taką:
«Z kamienic rzędów podobnych wrakom
Statków pirackich psów chmara wściekła
O barwie tęczy szybko wybiegła.
We wrzasku słychać wycie znajome.
To pies Jacusia stał się już wodzem
Włochatej bandy i ze śmietnika,
Na który susem wskoczył z chodnika
Ujada w cudzej i w swej intencji,
Dając tym samym upust pretensji
Kapciem po grzbiecie bitych zajadle,
Gdy zwiną z kuchni świńskie podgardle.

Z człowiekiem rozbrat bez odwołania
 Bierze nieczułym na od zarania
 Dziejów relację w podaniach snutą,
 Pieśniami czczoną i w brązie kutą».

Kiedy do uszu Majtki dobiła
 Melodia z miasta, wnet myśl spowila
 Jacusia głowę, by wśród tych dźwięków
 Znaleźć do psa trop bez żadnych względów.

Wybiega Jacuś w rumor uliczny,
 Przechodniów trąca i choć cyniczny
 Być się wydaje, to tak na serio
 Za psem jest uczuć pchany feerią.

Tęsknota, smutek i wizja straty
 Czynią go zgola innym od taty.
 Maryi Matce bliskim, co więcej,
 Się staje Jacuś; bucha goręcej

Od niego żalem, gdy nieść modlitwie
 Takiej się daje w miejskiej gonitwie:



„Trzymać na rękach Dziecko Boże
Wodza narodów i ścięte zboże.
Smukłego chłopca danego Słowem.
Ofiarę ludu i dojną krowę.
Trzymać i płakać nad swą niedolą,
Straconym życiem i Boską Wolą,
Żydowskim prawem oraz samotnią,
Licho się tłącą tu się pochodnią.
Płakać i wołać do Boga Ojca,
Matek wyrodných, których płacz z kojca
Dzieci zaszczanych wcale nie zmienia,
Do katów, co łzom są głuchoniami.
Wołać i jęczeć, od lez się ciężkich
Kropel zanosząc, w obliczu klęski,
Tłumionym żalem, bolącą duszą,
W chusteczki ściegach swe oczy susząc.
Jęczeć i cierpieć, lejąc lez morze,
Tuląc się w zwłoki, w ślepej pokorze,
Przez którą greeting anioły ślaly,
Od ran ukutych w marmurze białym.
Cierpieć i krwawić ranami syna,
Wybroczynami koloru wina,
Sercem pękniętym, blizną w przegubach,
Gwoździem szarpaną, ostrym bólem, ach!”
I rozedrgany mieszkanką wrażeń
Z dotychczasowych fatalnych zdarzeń,
A także klębem myśli o psiaku,
Błądzi po mieście z poszlaki braku.
Wchodzi przypadkiem do stojącego
W korku tramwaju, na grożącego
Pięścią przechodnia, którego wcześniej
Popchnął w pośpiechu, biegnąc po mieście,
Nie zwrócił nawet swojej uwagi,
Bo wkroczył Jacuś w świat pełen magii.
W klębie utkanym dymem Pall malli
Jawi się zarys białych koralu
Na szyi smukłej luźno wiszących.
Potem woń perfum zewsząd bijących
Zdradza obecność smutnej kobiety
Myślą zajętej – a nie kokiety.
– „Hej, mały!” – woła, a wzrokiem błądzi
Po siedzeń rzędzie, oczy jej mąci
Żalu lza gorzka. – „Dokąd Ci śpieszno?”

Drogę zgubiłam, głupio tak, wiesz no.
Jadę bez celu, a dostać się chcę
Do cyrku «Patol», ibią swą mknę
Zwykle tam co dzień, bo bawię gawiedź,
Na linie skacząc. Zobacz sam, zajedź.
Zapomnisz prędko o trosk dnia skazie,
Jestem spóźniona, mam auto w gazie,
Na przegląd grata dziś odstawiłam,
Ja się natomiast nie przedstawiłam.
Jestem Irena, chodź no tu do mnie”.
– „Jam Jacuś Majtek”. – „Trochę frywolnie,
A któż to imię takie Ci nadał?”
– „To tatki wina, on to wykradał
Mamie na moje rychle przybycie
Ciulane przed nim pieniądze skrycie.
Drobne na kaszkę, kołyskę, leki,
Pieluchy oraz ciuszki, co ścięgi
Wzorzyste mają, podły drań wydał.
I majtek parę do dziś za przydział
Skromny i wiano mieć mi przypadło”.
– „Nadal je nosisz?” – lico jej zbladło,
Gdy pąsem oblan ze wstydu Jacuś
Tłumaczył się więc, jaki tam pracuś
Z niego jest jeszcze; na nową parę
Nic nie zarobi, że prędzej karę
W sądzie nieletnich za szwarce arbeit
Dostanie pewnie, że życie to fajt
Jego jest z ojcem i że nikt prawa...
– „Dobrze, już dobrze, strasznie nudnawa
Jest twa historia, bo wiesz, ja w cyrku,
Na linie skacząc, pełno już świrków
Z przeszłością różną poznałam takich:
Cwele, złodzieje, podle lajdaki,
Mordercy, chlory, dziwkarze, szuje,
Wykolejenci i podle chuje.
Wiedzione życie przez nich dotychczas
Pachnie jak wszystek występków wykaz.
Jeśliś jest gotów, to Ci opowiem,
Jednak mi pokaż, bo nadal nie wiem,
Jak do «Patola» dostać się mogę?”
– „Pierwszy raz slysę, choć przez próg nogę
Twojego cyrku chętnie przelożę”.
– „Na nic twa pomoc i jak ja, Boże,

Na próbę na czas mam się pojawić,
 Żeby widownię w paraliż wprawić?
 Dziwne to miasto z tą puchą mknącą,
 Co chwilę staje, a ja gorącą
 Chęcią zjawienia się już na scenie
 Wewnątrz się palę. To nie są brednie,
 Że chcesz obejrzeć popisy nasze?
 Wprawdzie już pora, tak mówi gwaszem
 Plakat malowan”. – „Nie widzę, gdzie on?” –
 – Głowę odwrócił i trochę złknion
 Ujrzał na szybie poster ze słoniem,
 Lwem oraz strusiem, wyciągnął dłonie,
 By się przekonać, czy to nie złuda.
 Ściągnął więc plakat, wtem małpa ruda
 We wściekłych płasach susa zniehacka
 Zrobiła prężnie na głowę Jacka.
 Pozbyć się chłopiec małpy próbował
 Na chybił trafił, ale spudłował,
 Gdy zamach głową o trapez zrobił.
 – „Przekłete zwierzę!” – a guz ozdobił
 Głowieńkę moją, ten trapez skąd tu?
 Wziął się on znikąd, wyjęty ze snu?”
 Wierzgając ślepo, w potknięciach wielu
 Zwiedzał jadący tramwaj bez celu
 I zdjęty lękiem, że dotąd bliski
 Pojazd z dziewiątką zwrot na Kaliski
 Dworzec przyjmuje. Razem z zakrętem
 W Gdańską ulicę pada jak prętem



W nogi uderzon i na myśl przyszył
Mu ojca razy, lecz żale przysły,
Gdy mokry jęzor na stopie poczuł.
To lew z plakatu. Plamka na kroczu
Ze strachu przed lwem na Jacka portkach
Się pojawiła. I tylko „Och, ach!”
Z ust się wyrwało chłopcu, co naraz
Z ziemi się podniósł. Małpa też zaraz
Skoczyła chyłkiem, łapiąc za kłamkę
Sterczącą z góry, znoju ułamkiem
Okno na oścież w dachu rozwarła,
Przez nie wybiegła i mocą gardła
Polesie jękiem całe objęła.
Lwa ta afery wkurwem przejęła
I ryknął gniewnie, jęk małpi bijąc.
Gapie zdziwienia jawnie nie kryjąc,
Tramwaj przecięli wzrokiem od razu.
Gość jakiś autem, mimo zakazu,
Wyjechał z piskiem w stronę tramwaju,
Mknął tak beztrosko jakby na haju.
Podkręcił głośnik i z radia znana
Piosenka leciała przez zespół grana,
Który atrakcją dnia na posterze
Przedstawion został. Oto w eterze:
„Z butelek barwnych w kalejdoskopie
Widać jak ktoś tam menela kopie.
Kopie i pluje w bramie zaszczonej,
Ktoś tam ucieka, menel zostaje.
Po peta łapą z chodnika sięga.
A na niej blizna i sina pręga.
Nie myśli o tym, że ledwo dycha.
Zaciąga się nim i ostro prycha.
Zamiast „Ratunku!” krzyknąć „Pomocy!”
Pozwala śmierci zajrzeć w swe oczy.
Kiedy kostucha swe powinności
Czynić zaczęła, o wielkie mdłości
Fetor menela wnet ją przyprawił.
– „Jak stara jestem, żaden nie strawił
Mych nozdrzy jeszcze odór piekielny.
Od czarcich bąków z głębin podziemnych,
Cerberzych klocków, Syzyfa potu
Tak nie ciągnęło mnie do wymiotów –
Jak od twojego ciała fetoru.

Nic już tu po mnie. Nabrać koloru
I tlenem świeżym odetchnąć muszę,
Spadam, a Ty cierp tutaj katusze,
Czerwiom niestraszne truchła odory
Czynić im oddam swoje honory”.
Tak oto z śmiercią życia potyczkę
Menel wygrywa, potem w uliczkę,
Gdy tylko powstał i się otrzepał,
Krokiem, co trochę mu się pojebał,
Bo miast na zmianę iść: lewa, prawa,
Postąpił przed się, aż nagle czkawa,
Zwrot mu do tyłu o krok zmieniła.
Prędkość się auta nagle zwiększyła
Aż oczy gapie z lwa pościgali
I, myśląc sobie, że postradali
Ci dwaj kierowcy swych zmysłów resztki
Włosy rwać gapie po same mieszki
Zaczęli w strachu przed kraksą straszną.
Mkną dwa ku sobie ulicą ciasną
Czołem naprzeciw pojazdy tnące
Smugą powietrze i tylko tłące
Na ich krawędziach się cząstki jawią,
Które swym żarem nadwozia trawia.
Skrzą się kolejno: od farb czerwieni
Poprzez pomarańcz aż do żółtieni,
Po czym to głośny huk zrazu słychać,
Jednak rozbitych części nie widać,
Bo chmura dymu niczym zasłona
Przykryła zajście i jakby z lona
Wylaniać się z niej wspólnie zaczęli
Dwoje grubasów, co się objęli,
By równowagę w pochodzie trzymać,
Podczas którego trzeba wydymać
Im brzuchy tłuste i szkłem po piwie
Żonglować zręcznie. Dalej w porywie
Za nimi idzie luj smrodem tchnący,
Stadkiem pcheł własnych po łbie skaczących
Się popisuje, drogę toruje
Dresom, co w czwórkę, jak głupie chuje,
Pilkę do siebie kopią z kolanka.
Za nimi Sebek, przed nim wybranka,
Dżesika, spieprza z razów śladami.
Odziana tylko lachów strzępami

Gwałtownie staje, stanowczym głosem
 Mówi donośnie, a nie pod nosem:
 – „O przed zachodem magicznej porze
 W betów refleksach wlał w nią swych morze
 Wrażen całusem i niesion dalej
 Chucią palącą, coraz zuchwalej
 Jej plecy pieszcząc, wzdłuż nich się zsunął
 I w bioder splocie w jej lędźwie runął.
 Jak ruchem tłoka napiera całem
 Potem zroszonym swym smukłym ciałem...”
 – „Do kurwy nędzy, do domu wracaj,
 Bo sterta garów już się przewraca!” –
 – Słyszy Dżesika od Sebka swego.
 Z jej karku kapciem krew trafionego
 Się wydobywa. Dżesika zrazu,
 Od bólu lkając, Sebka rozkazu
 Się nie ociąga spełnić sumiennie.
 Wkracza w idący pochód niezmiennie,
 Który dotychczas z Gdańskiej ulicy,
 Co szlak z niejednej to kamienicy,
 O bramach moczem i oknach dymem
 Znaczonych dawno (że nawet z Rzymem
 Równać się może), sklepowej budy,
 Banku i knajpy (z której woń wody
 Jest zapowiedzią pijanych klientów,
 Którym wciąż mało we krwi procentów,
 Bo wyrzuceni na bruk kopniakiem,
 Leżą se na wznak pod stopu znakiem),
 I z niejednego parkingu także
 Miał ułożony. Procesja wszakże
 Idzie Zieloną, tratując ludzi,
 Drzewa i słupki. Minąć nie trudzi



Przeszkód się pochód. Oknami swymi
Patrzy z fasady kolorowymi
Liżniętych czasem, erozją, pleśnią,
Niedbalstwem, brudem, mieszkańców cieśnią,
Sznurek kamienic supłany wspólną
Mroczną historią, którą okólną
Nawet metodą żyjący jeszcze
Streścić się boją, tylko na deszcze
Ulewnie czekać trzeba, by zmyły
Brudy, co miasto to osławiły.
Na tłum niejedna budowla patrzy.
W dachy zachodzą, plotą trzy po trzy
Rzucone w szereg ponad ulice
Z siwymi gzymсы te kamienice
O tym, co widzą: – „Ostatnio kiedy
To tylu ludzi między nas w rzędy
Dwa ustawione parło szalenie?” —
Żółtej budowli szept z drzwi waleniem
Się zbiegł sąsiadki, rolet ściąganie
Drugiej budowli wycisza zdanie:
„To za komuny, gdy wysiedlone
Ludzi biegały tłумы szalone”.
– Poza wypadkiem auta z tramwajem
Nic się nowego nie dowiedziałem”. –
– Wspomniał beżowy świstem powietrza
Budynek pusty o pustych wnętrzach.
– „Czyżby więc ten huk sprzed kilku minut
To też był unfal, strzał jak z karbidu?” –
– Z bramy wyrwało się piętrowcowi,
Z której to dobiegł ujadań skowyt.
[...]

Tekst jest fragmentem niepublikowanego utworu
Daniela Kamockiego *Patoemat*
Ilustracje: Daniel Kamocki

Inspiracje twórcze Antoniego Korwina Kossakowskiego

Małgorzata Pawlata*

Postać Antoniego Korwina Kossakowskiego nastęrcza badaczom literatury wiele trudności. Kłopoty zaczynają się już na etapie odtwarzania biografii poety¹. Informacje o jego życiu są skromne, a na domiar złego dość fantastyczne i trudne do potwierdzenia. Już współcześni mu nie do końca wierzyli w bajeczne historie, jakie opowiadał na swój temat, co wiemy z *Pamiętników* Józefa Ignacego Kossakowskiego, biskupa inflanckiego, który w 1764 roku miał okazję go poznać. Biskup pisał:

Znalazłem naówczas w Warszawie nową historią z moim imiennikiem, p. Kossakowskim Antonim [...], że 24 lata był mianą za zaginionego; dotąd nawet historia jego awantur nie może mi być pewną, bo kilka razy o niej mówiąc, zawsze mawiał odmiennie, a zatem nie mam wielkiej wiary; to zaś jest jednak pewnem, iż jak uciekł z domu, dostał się do akademii za profesora, nie wiadomo dobrze dla jakiej awantury oddalony został, zostawszy popem, czyli starszym sekty jednej bohomolców, siedział czas niejaki na Wołoszczyźnie i stamtąd rozpisywał do różnych osób listy, oznajmując o sobie, że pod imieniem Moliwdy panuje na jednej wyspie w Grecji².

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Pracownia Edytorstwa, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173, e-mail: malgorzata.pawlata@uni.lodz.pl.

1 Antoni Korwin Kossakowski herbu Ślepowron, syn Remigiana, chorążego husarii wojsk litewskich bywa mylony ze swoim imiennikiem, synem Michała, łowczego sandomierskiego (zob. M. Rymaszyna, *Gabinet Stanisława Augusta*, Warszawa 1962, s. 52) lub z podstolim nowogrodzkim (zob. I. Baranowski, *Udział Stanisława Augusta i jego otoczenia w przygotowaniu Kodeksu dyplomatycznego Polski*, „Przegląd Historyczny” 1911, t. 12, z. 2, s. 253).

2 J. Kossakowski, *Pamiętniki Józefa Kossakowskiego biskupa inflanckiego*, wyd. A. Darowski, Warszawa 1891, s. 53.

Dzisiaj twórczość Moliwdy jest zapomniana, by nie rzec nieznana, zaś w czasach oświecenia stanisławowskiego był to jeden z czołowych twórców, należący do „przedniej straży literackiej Stanisława Augusta”³. Kossakowski był nie tylko nadwornym poetą króla, ale od 1767 roku pracował również jako sekretarz Gabinetu i zamieszkiwał w Zamku Królewskim⁴. W tym czasie nawiązał przyjazne relacje z Adamem Kazimierzem Czartoryskim, co zaowocowało obecnością poety na spotkaniach w Pałacu Błękitnym, a także z Adamem Naruszewiczem, który prawdopodobnie wprowadził go do grona bywalców obiadów czwartkowych, czego świadectwem są liczne utwory Kossakowskiego publikowane na łamach „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych”, będących tubą wydawniczą uczonych spotkań. W 1775 roku Kossakowski został tłumaczem języka rosyjskiego w departamencie spraw cudzoziemskich Rady Nieustającej, zajmował się przekładem Metryki Litewskiej⁵.

Twórczość poetycka Kossakowskiego oscyluje wokół trzech nurtów – trzech źródeł inspiracji. Po pierwsze, Korwin jako poeta oświeceniowy uprawiał poezję okolicznościową, zarówno lekką desertową, jak i polityczną, odzwierciedlającą dramatyczne czasy stopniowej utraty niepodległości i niepewnej pozycji króla. Po drugie, tworząc w duchu wieku światła, inspirował się poezją i kulturą antyczną. Po trzecie wreszcie, jako dworzanin Stanisława Augusta przyjmował zlecenia literackie przydzielane przez króla.

Do okolicznościowej poezji Kossakowskiego zaliczyć można jego debiut, wiersz imieninowy zadedykowany księdzu Jędrzejowi Młodziejowskiemu, późniejszemu biskupowi i kanclerzowi⁶, czy utwory panegiryczne dedykowane kobietom: *Do Anny ż Pociejów Tyszkiewiczowej*⁷ lub *Na portret [...] Generałowej Ziemi Podolskich*⁸. Wiersze te czerpią ze swoistej oświece-

3 R. Kaleta, *Bójka literacka A. Naruszewicza z A. K. Kossakowskim*, [w:] idem, *Oświeceni i sentymentalni. Studia nad literaturą i życiem w Polsce w okresie trzech rozbiorów*, Wrocław 1971, s. 137.

4 Ibidem.

5 E. Aleksandrowska, *Antoni Korwin Kossakowski*, [w:] *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 1, Warszawa 1992, s. 285.

6 A. K. Kossakowski, *Do Jaśnie Wielmożnego Jego Mości księdza Andrzeja Młodziejowskiego Gnieźnieńskiego Kanclerza Krakowskiego Kanonika Pszczyńskiego Archidiacona Opactwa Hebdowskiego Koadiutora Czerwińskiego Administratora, w dzień ś. Andrzeja*, Warszawa 1764.

7 A. K. Kossakowski, *Wiersz na sprawiedliwą pochwałę Heroiny W[ielkiego] K[s]ięstwa L[itewskiego] Jaśnie Wielmożnej Jej M[oi]ści Pani Anny ż Pociejów Tyszkiewiczowej Mściławskiej Kasztelanowej, Raduńskiej Dubieckiej etc. etc. Starościny*, Warszawa 1765.

8 A. K. Kossakowski, *Na portret J[asnie] O[świeconej] Księżnej J[ej] M[oi]ści, Generałowej Ziemi Podolskich, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” 1775, t. 10, cz. 1, s. 89–90.*

niowej mody obdarowywania znaczących osób rymami i są przykładem bardzo popularnej wówczas okolicznościowej poezji panegirycznej, która, choć z powodzeniem uprawiana przez wielu autorów, poddawana była równoczesnej krytyce jako nieszczerza i mająca nikle walory artystyczne. Dotychczasowe panegiryki zazwyczaj tworzone były w celu podtrzymywania relacji poeta–mecenasa i najczęściej miały na celu zagwarantowanie jak najlepszego bytu pierwszemu przez drugiego⁹, dlatego też były one schematyczne, przesadne i nieprzystające do rzeczywistości. Krytykowały je więc elity oświeceniowych twórców jako „płaskie podchlebstwa”, a ich autorów odsądzano od czci winnej poetom¹⁰. Początkowo krytyka ta przejawiała się w tekstach literackich, atakujących laudatorów, później została skodyfikowana również w rozprawach teoretyczno-literackich.

W rozprawach o wymowie i poezji, powstających w czasach stanisławowskich, niejednokrotnie zaznaczano, że również w obrębie właściwego poezji pochwalnej i laudacyjnej *genus demonstrativum* jej autorzy powinni wystrzegać się zbyt wybujałego stylu. Pisał o tym m.in. Stanisław Kostka Potocki w swej *Rozprawie o sztuce pisania*:

Nawet w tym rodzaju [*genus demonstrativum*] roztropność i umiarkowanie zachować należy, mianowicie szukać w nich rozmaitości. Zbytek ozdób ciąży nad słuchaczem i sytość w nim sprawia, a nie dość rozmaitości w ich wyborze, przywiązana do jednostajności wzbudza tęsknotę¹¹.

Analiza wierszy Kossakowskiego adresowanych do kobiet, mających istotny wpływ na ówczesne życie polityczne kraju, pozwala zauważyć, że

9 Por. definicję panegiryku prezentowaną przez J. W. Zawiszę, która wyznacza tego typu utworom główny cel – zaskarwienie sobie przychylności adresata, a fakultatywnie i marginalnie traktuje możliwość wpływania na odbiorców, zob. J. W. Zawisza, *Panegiryczny druk okolicznościowy epoki stanisławowskiej*, Wrocław 1984, s. 31.

10 Bożena Mazurkowska zaznacza jednak, że ówcześni twórcy nie tyle krytykowali okolicznościową poezję laudacyjną jako taką, ile sposoby jej realizacji, a także skutki moralne, jakie mógł wywołać bezkrytyczny panegiryzm. Zob. B. Mazurkowska, *Okoliczności oraz wydarzenia życia prywatnego i publicznego w poetyckiej dokumentacji „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych”*, [w:] *Poezja okolicznościowa w Polsce w latach 1730–1830*, red. M. Nalepa, G. Trościński, R. Magryś, Rzeszów 2014, s. 212–213.

11 S. Potocki, *Rozprawa o sztuce pisania, czyli o stylu, czytana na Publicznym Posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk dnia 7 stycznia roku 1813. Pochwały, mowy i rozprawy Stanisława hrabi Potockiego, Senatora i Wojewody, Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Narodowego, Komendanta Jenerałnego Kadetów, Członka Towarzystwa Przyjaciół Nauk i Akademii Krakowskiej, Kawalera Orderów Polskich etc.*, cz. II, Warszawa 1816, s. 289.

motywacją napisania tych utworów nie była pochwała płci pięknej jako takiej, ale cel dydaktyczny. Izabela Czartoryska i Anna z Pocięw Tyszkiewiczowa są jedynymi kobietami, które Moliwda obdarował wierszem. Wybór tych konkretnych adresatek zapewne nie jest przypadkowy. O ile postać księżnej Czartoryskiej jest dość znana, a jej zasługi na polu działalności społecznej, kulturalnej, a także politycznej nie podlegają dyskusji, o tyle osoba Tyszkiewiczowej na pewno wymaga przybliżenia.

Anna Pocięwna Tyszkiewiczowa (ur. 1720 lub 1725, zm. 1788), pochodziła z rodziny, w której polityka była na porządku dziennym. Jej ojciec pełnił wiele funkcji państwowych, posłował na sejmy, był senatorem w latach 1718 i 1722. Politycznie udzielali się również jej bracia Ludwik i Leonard. Prawdopodobnie do aktywnego udziału Anny w życiu politycznym zmusiła ją postawa męża Józefa, który, będąc kasztelanem mściławskim, a później wojewodą smoleńskim, nie przykładał się do pełnionych funkcji, a nawet lekceważył je. Wiadomo, że Tyszkiewiczowa niejednokrotnie musiała występować w imieniu męża, by ratować sprawy publiczne¹².

Choć w czasach stanisławowskich coraz więcej kobiet-magnatek wkroczało do życia politycznego, to cały czas nie miały jeszcze praw obywatelskich równych mężczyznom, a ich pozycja społeczna była niższa. Dodatkowo panegiryczna przesada z zasady obecna w tego typu utworach z jednej strony jest *meritum* utworów pochwalnych, z drugiej zaś – wywołuje ostry sprzeciw twórców, krytyków i badaczy literatury. Wyolbrzymion amplifikację neguje Witold Bruchnałski¹³. Jej negatywny wpływ na charakter utworu wskazuje również Stanisław Dąbrowski, który zauważa niebezpieczeństwo odebrania jej jako drwinę. Badacz ten zauważa, że wynika ona z braku autentycznych pozytywnych cech, które godne byłyby pochwały i wymaga uzupełnienia kreowanego (nie zaś opisywanego) wizerunku chwalonej osoby, o fikcję literack¹⁴.

Tym bardziej wyróżnienie działalności publicznej kobiet, przejmujących nierzadko role swoich mężów, nabiera znaczenia, tłumacząc jed-

12 W. Filipczak, *Anna z Pocięw Tyszkiewiczowa, wojewodzina smoleńska. Rola polityczna w czasach Rady Nieustającej*, [w:] *Kobiety i władza w czasach dawnych*, red. B. Czwojdrak, A. Kluczek, Katowice 2015, s. 409–411.

13 W. Bruchnałski, *Panegiryk*, [w:] *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, oprac. S. Tarnowski, W. Bruchnałski, T. Sinko i in., cz. II, Kraków 1918, s. 198, 204.

14 S. Dąbrowski, *Z problematyki panegiryku*, „Przegląd Humanistyczny” 1968, R. XII, nr 3, s. 45.

nocześnie panegiryczny ton utworów. O ile jednak postawa społeczna Kossakowskiego może być postrzegana jako nowoczesna – dostrzeganie roli kobiet w społeczeństwie i ich możliwości – o tyle sposób realizacji poetyckiej obu utworów traci barokową stylistyką i dość schematycznym pojmowaniem zarówno koncepcji panegiryku, jak i wykorzystania w poezji wątków antycznych. Oba wiersze zaczynają się pytaniem, do której z antycznych bogiń porównać można bohaterki utworów. I tak w wierszu do Czartoryskiej czytamy:

Patrz! Na złotym powozie śpieszy ku nam która
Bogini! Wszystka piękna, czy nie Cynozura?¹⁵

zaś początkowe wersy liryku poświęconego Tyszkiewiczowej brzmią:

Którym Cię z bogiń uwielbię imieniem,
Ośpiewam jakim głośniejsz lutni pieniem?¹⁶

Wiersz poświęcony Czartoryskiej został napisany w dużo lżejszym stylu, jest poetyckim komplementem realizującym barokową figurę sumacji, ujmującym pochwałę bohaterki dość ogólnikowo. Jedyne nieabstrakcyjną cnotą adresatki jest macierzyństwo nowego pokolenia Czartoryskich (apostrofa „matko Czartoryskich”). Wiersz ten niewątpliwie pokazuje zażyłość relacji łączących go z księstwem Generalostwem, które prawdopodobnie stały się inspiracją do napisania tego wiersza.

Wcześniejszy o dziesięć lat utwór zadedykowany Annie Tyszkiewiczowej jest ciekawym połączeniem inspiracji antycznej i dalekowschodniej. Motywy, a nawet cytaty z poezji chińskiej pojawiają się w omawianym wierszu dwukrotnie. Poeta przedstawia Kasztelanową jako kobietę mądrą, wolącą „z Minerwą się bawić / niż morzem władać” oraz dobrą. I właśnie opisując jej dobroć, powołuje się na słowa chińskich poetów. W ósmej strofie tego wiersza czytamy:

Albo niebieskie ołtarze odarte
Odziewasz; albo wspierasz niepodparte
I tak dla nędzy gminnej krasy nieba,
(a) Obie podnosisz oczy, gdzie potrzeba [...] ¹⁷.

15 A. K. Kossakowski, *Na portret...*, w. 1–2.

16 A. K. Kossakowski, *Wiersz na sprawiedliwą pochwałę Heroiny...*, w. 1–2.

17 Ibidem, w. 29–32.

Co ciekawe, fragment ten jest opatrzony przypisem autorskim (a): „*Phrasis* chińskich wierszopisów tak o dobroci śpiewających”.

Pięć strof dalej pojawia się kolejny dalekowschodni motyw – żółty obłok, do którego również poeta dodaje wyjaśnienie (b): „W wierszach chińskich, wzbicie się na żółty obłok wyraża doskonałość, zdolną rzecz wielką zakończyć dobrze”. I tak czytamy:

I jakim pieniem masz więc być wielbiona
Pani, tysiącem Muz niewysławiona?
Czyją myśl w górę żółty obłok wzbija (b)
Temu Cię wielbić, niechaj niebo sprzyja¹⁸.

Trudno dzisiaj dokładnie powiedzieć, jakie konkretnie utwory natchnęły Moliwdę i skąd czerpał wiedzę o motywach obecnych w poezji Chin, ale wiadomo, że w dobie stanisławowskiej moda na szeroko rozumianą orientalistykę była powszechna wśród magnaterii. Niewykluczone zatem, że mógł korzystać (zapewne z jakiegoś przekładu) poezji chińskiej, zaimportowanego na dwór Adama Kazimierza Czartoryskiego, o którym wiemy, że był miłośnikiem Wschodu, choć bardziej interesowała go Turcja czy Persja¹⁹. Być może poeta miał dostęp do jakichś źródeł poezji chińskiej, które były sprowadzane do tworzonej właśnie biblioteki Stanisława Augusta. Możliwe, że jakieś zbiory tej poezji pojawiły się w którymś z wymienionych księgozbiorów za sprawą przejeżdżającego przez Polskę w 1747 roku bibliotekarza z działu rękopisów wschodnich paryskiej Biblioteki Narodowej, który zwiedzał zbiory orientaliów Augusta Czartoryskiego²⁰.

Wracając do antycznych źródeł inspiracji w poezji Kossakowskiego, trzeba zwrócić uwagę na monumentalną, liczącą prawie 700 wersów sielankę dedykowaną Adamowi Kazimierzowi Czartoryskiemu²¹, wzo-

18 Ibidem, w. 49–52.

19 Więcej na ten temat zob. J. Reychman, *Z dziejów orientalizmu polskiego w dobie oświecenia*, [w:] *Szkiełce z dziejów polskiej orientalistyki*, red. J. Reychman, Warszawa 1966, s. 79–102.

20 Zob. J. Reychman, *Zbiory orientaliów w Polsce XVIII w.*, [w:] *Studia nad książką poświęcone pamięci Kazimierza Piekarskiego*, red. K. Budzyk, A. Kawecka-Gryczowa, Wrocław 1951, s. 285–286.

21 A. K. Kossakowski, *Do Jaśnie Oświeconego Księcia J[ego] M[oi]ści Adama Czartoryskiego, Generała Ziem Podolskich A[ntoni] Kos[sakowski], S[ekretarza] J[ego] K[ró]lewskiej M[oi]ści Ułomek wierszów... opisujących obraz życia wiejskiego oddaje*, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” 1774, t. 10, cz. 1, s. 37–89.

rowaną na horacjańskiej epodzie *Beatus ille qui procul negotis...*, a także naśladowującą *Georgiki* Wergiliusza. Jako ważne źródło inspiracji tego utworu, a przede wszystkim przesłania w nim zawartego, wskazać należy również poematy Hezjoda, głównie zaś *Prace i dni*. W tym utworze starożytny poeta przedstawia apologię pracy, zwłaszcza uprawy roli, co jak wiadomo nie było ówczesnie poglądem powszechnym. Zainteresowanie polskich twórców pracującymi pasterzami wpisywało się w nurt spajania polskiej magnaterii i przypisywania jej współodpowiedzialności za losy kraju. Było także próbą zjednoczenia obozu królewskiego i dworów magnackich wokół wspólnej, narodowej sprawy, co nie było łatwe, dlatego teksty pierwowzorów zostały tak przepracowane, by stanowić apologię życia na wsi, a jednocześnie być pochwałą letniej rezydencji księstwa Generalostwa. Z jednej strony poeta pochlebia Czartoryskim, pokazując swoje uznanie dla ich zaangażowania, z drugiej pokazuje pozytywny wzorzec osobowy dla innych magnatów, usiłując przekonać ich do swoich racji. Zaczerpnienie motywów z tradycji antycznej, wysoko cenionej przez stanisławowski parnas, świadczyło o podniesieniu rangi moralnej prezentowanych autorytetów, gdyż wzorce antyczne były tymi, do których chętnie dążono.

Twórczość Antoniego Korwina Kossakowskiego zawiera również elementy „autoinspiracji”. Poeta w niektórych utworach „opowiada” wydarzenia ze swojego życia lub przywołuje wątki z własnej wcześniejszej twórczości, identyfikując się z nią. Za przykład może posłużyć omawiana wyżej sielanka *Ułomek wierszów...*, w której pierwsze dziesięć wersów Mołiwda poświęca autoprezentacji:

Ja to ten, co przed laty gwiazd śpiewałem biegi
I czujny strzelec, jakie w kniejach ma noclegi,
I kwiatów jacynt krasa, jak świetny w Auguście,
Zadalem też cios długi swawolnej rozpuście;
Która, zebrawszy tłumy rynkowej holoty,
Jak bydło nieporządne ciśnie się w dom cnoty;
Śpiewałem i Dafnisa, kiedy był ścigany
Od zdrajców, ten narodu pasterz ukochany!
Śpiewałem mu i rano, i wieczór, i nieraz –
Słuchaj ziemio! Wy ludzie! co zaśpiewam teraz²².

22 Ibidem, w. 1–10.

W pierwszych trzech wersach cytowanego fragmentu Moliwda przywołuje swoje wcześniejsze sielanki: *Jaśnie wielmożnemu Jegomości Panu Hiacyntowi Ogrodzkiemu... wiersz pasterski... dnia 16 augusta r. 1767 i JJ. W.W. Jmć PP. Kazimierzowi Karasioni kasztelanowi wiskiemu... Jackowi Ogrodzkiemu, pisarzowi m. koronnemu... na początku 1771 roku 1 stycznia prośba pasterska oddana*. W dalszej części poeta przypomina zaś utwór *Do narodu i potomności o okropnym przypadku przez Jego Królewską Mość, P[ana] N[aszego] M[iłościnę]* w roku 1771 dnia 3 listopada doświadczonym [...], opisujący próbę uprowadzenia króla ze stolicy przez spiskowców konfederacji barskiej, znany ówczesnie z druków ulotnych, opublikowany w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” w szóstą rocznicę zamachu w 1777 roku. Tym samym Kossakowski, identyfikując się ze swoją wcześniejszą twórczością, podkreśla niezmiennność postawy względem obozu królewskiego i „gabinetu” oraz gotowość do dalszych działań propagandowych na rzecz monarchy i jego wizji nowoczesnego społeczeństwa. Stanisław August, występujący tu pod postacią Dafnisa, jest pasterzem mającym przywieść lud do określonego stanu – gwarantującego mu szczęście i spokojną egzystencję, będącego wizją polityczną obozu królewskiego.

Innym przykładem inspiracji, tym razem można by ją nazwać „inspiracją zewnętrzną”, jest działalność literacka – translatorska, narzucona poniekąd przez króla. Kossakowski, jak wspomniano, w królewskim gabinecie pełnił funkcję tłumacza z języka rosyjskiego. Był także doskonale obeznany z tamtejszą kulturą i topografią. Pewnie dlatego Stanisław August polecił mu przetłumaczenie komedii *Oszukaniec* (*Obmanskęzik*) autorstwa carycy Katarzyny II. Komedialna wystawiona została w Petersburgu w styczniu 1786 roku. Tytułowym oszustem jest Alessandro di Cagliostro (właśc. Giuseppe Balsamo), znany wówczas niemal w całej Europie wydłuzacz pieniędzy, klejnotów, a także domniemany alchemik i uzdrowiciel. Swoje „niezwykłe moce” zdołał zaprezentować także w Warszawie w 1780 roku, gdzie powołał do życia coś na kształt łoża wolnomularskiej, zwanej łożą egipską²³.

Oryginal *Obmanskęzika* zaprezentowano na petersburskich deskach w styczniu, a zaraz potem Stanisław August otrzymał od swego przed-

23 A. Moszyński, *Cagliostro zdemaskowany w Warszawie*, „Ars Regia” 1997, nr 6/1–2, s. 85, zob. także Z. Raszewski, *Oszust*, [w:] idem, *Staroświeczyna i postęp czasu. O teatrze polskim 1765–1865*, Warszawa 1963, s. 65–71.

stawiciela dyplomatycznego, Augusta Debolego, przekład sztuki, który jednak mu się nie spodobał²⁴. W tym przypadku polecił obeznanemu z językiem i kulturą Rosji Kossakowskiemu sporządzenie nowego. Lojalny Moliwda, rzecz jasna, zadanie wykonał, ale jego przekładu nie można ocenić jako bardziej udanego od dzieła Debolego. Warszawska premiera *Obmąszczyka* odbyła się już 23 kwietnia 1786 roku, jednak dokładnie nie wiadomo, czyj przekład ostatecznie został zaprezentowany na scenie, choć jest więcej niż prawdopodobne, że nie była to adaptacja Kossakowskiego²⁵. Praca nad „przystosowaniem” dzieła carycy Katarzyny II była ostatnim zajęciem literackim Moliwdy, ponieważ w tym samym roku około świąt Bożego Narodzenia Kossakowki zachorował i zmarł 29 grudnia 1786 roku.

W twórczości Antoniego Korwina można zatem wyodrębnić kilka źródeł inspiracji, zależnych od okoliczności, w których znajdował się poeta. Jednak wszystkie one w jakimś sensie wiążą się ze stanowiskiem zajmowanym przez Moliwdę w gabinecie Stanisława Augusta, a już na pewno ściśle wynikają z jego pracy na rzecz propagowania działalności monarchy, nie tylko w kwestiach politycznych, lecz także lobbowanych przez króla przedsięwzięciach kulturalnych, a nawet osobistych.

Bibliografia

- Aleksandrowska E., *Antoni Kornwin Kossakowski*, [w:] *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 1, Warszawa 1992, s. 284–285.
- Baranowski I., *Udział Stanisława Augusta i jego otoczenia w przygotowaniu Kodeksu dyplomatycznego Polski*, „Przegląd Historyczny” 1911, t. 12, z. 2, s. 251–256.
- Bruchnalski W., *Panegiryk*, [w:] *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, oprac. S. Tarnowski, W. Bruchnalski, T. Sinko i in., cz. II, Kraków 1918, s. 198–208.
- Dąbrowski S., *Z problematyki panegiryku*, „Przegląd Humanistyczny” 1968, R. XII, nr 3, s. 43–55.
- Filipczak W., *Anna z Pocijów Tyżkiewiczowa, wojewodzina smoleńska. Rola polityczna w czasach Rady Nieustającej*, [w:] *Kobiety i władza w czasach dawnych*, red. B. Czwojdrak, A. Kluczek, Katowice 2015, s. 405–434.

24 Z. Raszewski, *Kto przetłumaczył „Osłusta”?*, „Pamiętnik Literacki” 1964, nr 55/2, s. 202–205.

25 Ibidem.

- Kaleta R., *Bójka literacka A. Naruszewicza z A. K. Kossakowskim*, [w:] idem, *Oświeceni i sentymentalni. Studia nad literaturą i życiem w Polsce w okresie trzech rozbiorów*, Wrocław 1971, s. 137–168.
- Kossakowski A. K., *Do Jaśnie Oświeconego Księcia J[ego] M[os]ci Adama Czartoryskiego, Generała Ziem Podolskich A[ntoni] Kos[sakowski], S[ekretarz] J[ego] K[rólewskiej] M[os]ci Ułomek wierszów... opisujących obraz życia wiejskiego oddaje*, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” 1774, t. 10, cz. 1, s. 37–89.
- Kossakowski A. K., *Do Jaśnie Wielmożnego Jego Mości księdza Andrzeja Młodziejowskiego Gnieźnieńskiego Kanclerza Krakowskiego Kanonika Pszczyńskiego Archidiacona Opactwa Hebdowskiego Koadiutora Czerwińskiego Administratora, w dzień ś. Andrzeja*, Warszawa 1764.
- Kossakowski A. K., *Na portret J[aśnie] O[świeconej] Księżnej J[ej] M[os]ci, Generałowej Ziem Podolskich*, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” 1775, t. 10, cz. 1, s. 89–90.
- Kossakowski A. K., *Wiersz na sprawiedliwą pochwałę Heroiny W[ielkiego] Ks[ięstwa] L[itewskiego] Jaśnie Wielmożnej Jej M[os]ci Pani Anny z Pocijów Tyszkiewiczowej Mściłamskiej Kasztelanowej, Raduńskiej Dubieckiej etc. etc.* Starościny, Warszawa 1765.
- Kossakowski J., *Pamiętniki Józefa Kossakowskiego biskupa inflanckiego*, wyd. A. Darowski, Warszawa 1891.
- Mazurkova B., *Okoliczności oraz wydarzenia życia prywatnego i publicznego w poetyckiej dokumentacji „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych”*, [w:] *Poezja okolicznościowa w Polsce w latach 1730–1830*, red. M. Nalepa, G. Trościński, R. Magryś, Rzeszów 2014, s. 211–251.
- Moszyński A., *Cagliostro zdemaskowany w Warszawie*, „Ars Regia” 1997, nr 6/1–2.
- Potocki S., *Rozprawa o sztuce pisania, czyli o stylu, czytana na Publicznym Posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk dnia 7 stycznia roku 1813. Pochwały, mowy i rozprawy Stanisława hrabi Potockiego, Senatora i Wojewody, Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Narodowego, Komendanta Jeneralnego Kadetów, Członka Towarzystwa Przyjaciół Nauk i Akademii Krakowskiej, Kawalera Orderów Polskich etc.*, cz. II, Warszawa 1816.
- Raszewski Z., *Kto przetłumaczył „Oszusta”?*, „Pamiętnik Literacki” 1964, nr 55/2, s. 202–205.
- Raszewski Z., *Oszust*, [w:] idem, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim 1765–1865*, Warszawa 1963, s. 65–95.

- Reychman J., *Zbiory orientaliów w Polsce XVIII w.*, [w:] *Studia nad książką poświęconą pamięci Kazimierza Piekarskiego*, red. K. Budzyk, A. Kawecka-Gryczowa, Wrocław 1951, s. 283–294.
- Reychman J., *Z dziejów orientalizmu polskiego w dobie oświecenia*, [w:] *Szkice z dziejów polskiej orientalistyki*, red. J. Reychman, Warszawa 1966, s. 79–105.
- Rymszyna M., *Gabinet Stanisława Augusta*, Warszawa 1962.
- Zawisza J., *Panegiryczny druk okolicznościowy epoki stanisławowskiej*, Wrocław 1984.

Źródła inspiracji twórczości Antoniego Korwina Kossakowskiego

Antoni Korwin Kossakowski to ciekawa, choć zapomniana postać polskiego panteonu literackiego doby stanisławowskiej. Człowiek o nietuzinkowej biografii, sekretarz króla, tłumacz języka tureckiego i rosyjskiego, twórca poezji okolicznościowej i politycznej. Poeta inspirujący się codziennymi sprawami upadającego kraju, tworzący patriotyczne ody i sielanki, przedstawiający rodzimą rzeczywistość z elementami antycznego folkloru. Autor tekstów o bardzo różnorodnej tematyce – od poezji religijnej po suplement do przewodnika po stołecznych domach rozkoszy. Z inspiracji króla Stanisława Augusta autor przekładu komedii *Oszukaniec* napisanej przez carycę Katarzynę II.

Antoni Korwin Kossakowski's sources of inspiration in his writing

Antoni Korwin Kossakowski is an interesting and forgotten figure of Polish literature from the times of King Stanisław August Poniatowski. He had an exceptional life. He was the King's secretary, a translator of Turkish and Russian, he wrote political and occasional poetry. He drew inspiration from everyday life in the country on the verge of downfall. He wrote patriotic odes and bucolics depicting familiar reality with elements of antique folklore. He wrote on variety of subjects ranging from religious poetry to the supplement to the guide of houses of pleasure in the capital city. From the King's inspiration, he also translated into Polish a comedy *The Cheater* wrote by tsarina Catharina II.

Antyk jako źródło inspiracji w hitlerowskich Niemczech

Agnieszka Wypiorczyk*

O inspiracji

Inspiracja to pojęcie budzące pozytywne konotacje. Przeważnie rozumiana jest jako natchnienie autora oraz źródło jego wzorców. Daje mu impuls do tworzenia nowych dzieł, a w chwilach wypalenia pobudza jego zapał. Najczęściej używamy tego terminu w kontekście literackim. Niejednokrotnie w notce biograficznej jakiegoś pisarza można przeczytać o jego kręgach inspiracji, które zachęcały go do pisania czy też motywowały w trudnych chwilach. Jednak pojęcie to funkcjonuje także i na innych płaszczyznach. Jedną z nich jest płaszczyzna historyczna. Istnieje wiele przykładów potwierdzających tezę, że ludzie od zawsze czerpali wiedzę z doświadczenia historii. Nauka ta przybierała wielorakie formy. W głównej mierze snuli wnioski i uczyli się na jej błędach. Niekiedy wzorowali się na niej. Taka właśnie sytuacja miała miejsce w Trzeciej Rzeszy.

Wprowadzenie do historii Trzeciej Rzeszy

Trzecia Rzesza jest nieoficjalnym określeniem funkcjonującym w odniesieniu do Państwa Niemieckiego pod rządami Adolfa Hitlera jako kanclerza i *Führera* Rzeszy w latach 1933–1945. Było to państwo o ustroju

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Germańskiej, Zakład Językoznawstwa Niemieckiego, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173, e-mail: agnieszka.wypiorczyk@uni.lodz.eu.

totalitarnym. Jego podstawy ideologiczne w głównej mierze opierały się na ideologii volkistowskiej¹, która sięga korzeniami końca XIX wieku. Implikowała ona antysemityzm, skrajny nacjonalizm oraz założenie o istnieniu rasy panów mistycznie powołanej do panowania nad innymi². Przedstawiciela rasy panów utożsamiał Aryjczyk ze wzorem prawdziwego Germanina, charakteryzującego się blond włosami, niebieskim oczami, wysokim wzrostem oraz proporcjonalną budową ciała³. W czasie narodowego socjalizmu ideologia ta została ponownie wskrzeszona przez Alfreda Rosenberga, głównego teoretyka ideologii nazistowskiej. Dążenia nazizmu do zachowania czystości rasy miały usprawiedliwiać stosowanie eugeniki oraz eksterminacji słabszych jednostek, utożsamianych z Żydami i Słowianami⁴.

Swoją drogę do władzy naziści oparli przede wszystkim na krytyce postanowień traktatu wersalskiego, do których należały m.in. obarczenie Rzeszy winą za I wojnę światową, nakazanie wypłaty odszkodowań, zredukowanie liczebności armii, zakaz posiadania czołgów i lotnictwa oraz straty terytorialne. Wraz z wejściem w życie postanowień traktatu wersalskiego w Niemczech została ustanowiona republika⁵. Zmiany te skutkowały osłabieniem Rzeszy Niemieckiej oraz godziły w dumę narodową i niemiecki imperializm. Z tego też powodu propaganda skierowana przeciwko republice weimarskiej, a także propagowanie „ciosu w plecy”⁶, odegrały istotną rolę w promowaniu programu partii wśród wyborców i w znacznym stopniu przyczyniły się do zdobycia władzy przez NSDAP.

To właśnie niemiecki imperializm pełnił kluczową funkcję w zdobywaniu władzy, wprowadzaniu planów wyborczych partii, a także w inspiracjach narodowego socjalizmu. Stanowił on dla Adolfa Hitlera pod-

1 Niemieckie określenie tego pojęcia to *völkische Ideologie*.

2 Zob. J. Wieliczka-Szarek, *III Rzesza. Narodziny i śmierć szaleństwa*, Kraków 2006, s. 9.

3 Ibidem, s. 11.

4 Ibidem, s. 9.

5 Ibidem, s. 19–20.

6 Legenda o ciosie w plecy (niem. *Dolchstoßlegende*) – mit propagowany przez przeciwników Republiki Weimarskiej, opowiadający o tym, że przegrana w I wojnie światowej była wynikiem zdrady cesarza przez polityków. Zdrada ta polegała na negocjowaniu pokoju bez udziału armii. Mit miał na celu przeniesienie winy za klęskę ze sfer wojskowych na sfery polityczne i cywilne. Zob. R. S. Rose, *Krytyczny słownik mitów i symboli nazizmu*, tłum. Z. Jakubowska, A. Rurarz, Warszawa 2006, s. 57–60.

łoże dążeń do dominacji nad Europą. Do jego największych wzorów i ideałów należała postać niemieckiego cesarza Fryderyka II Wielkiego, za którego rządów Prusy stały się potęgą na arenie międzynarodowej. Glorifykowano go do takiego stopnia, że w czasach narodowego socjalizmu stał się obiektem kultu. Działo się to z uwagi na konotacje, jakie budził. Wspomnienie Fryderyka II Niemcy kojarzą przede wszystkim z żelazną dyscypliną oraz imperialistycznym militaryzmem – cechami, których szczególnie pożądanym w okresie Trzeciej Rzeszy. Sam Hitler utożsamiał się z Fryderykiem Wielkim do tego stopnia, że był głęboko przekonany o istnieniu analogii między jego losem a losem tego niemieckiego cesarza⁷.

Propaganda związana z Fryderykiem II, która z uwagi na sympatię narodu niemieckiego do tej postaci została dobrze przyjęta przez wyborców, w znacznej mierze przyczyniła się do rozpowszechniania kultu wodza, co stanowiło priorytet dla Hitlera⁸. On sam kreował siebie na *Führera*⁹, który w przyszłości znów przywróci Niemcom dawną chwałę. Wśród członków partii NSDAP¹⁰ panowało przekonanie o mistycznym powołaniu Hitlera do bycia wodzem. Skutkowało to powstaniem kultu jego osoby obdarzonej szczególnie predyspozycjami do rządzenia. Ponadto na skutek zmian ustrojowych (upadek Cesarstwa Niemieckiego) i kryzysu gospodarczego w Niemczech wykształciła się tęsknota za autorytarną jednostką, która to, obok wodzowskich aspiracji Hitlera, przyczyniła się do zdobycia władzy przez NSDAP¹¹.

Inspiracje antykiem w narodowym socjalizmie

Reprezentujący siłę i autorytet wodza Fryderyk II Wielki nie był jedynym źródłem inspiracji w narodowym socjalizmie. Naziści nigdy nie ukrywali, że źródło swojego natchnienia czerpią z czasów antycznych. Hitler

7 Zob. ibidem, s. 79–81.

8 Ibidem.

9 Niem. *Führer* – wódz.

10 Narodowosocjalistyczna Niemiecka Partia Robotników – faszystowska partia sprawująca władzę w Niemczech w latach 1933–1945.

11 Zob. M. Maciejewski, *Kult Führera wśród narodowych socjalistów do 1933 r.*, [w:] *Faszyzm niemiecki z perspektywy półwiecza*, red. A. Czubiński, Poznań 1985, s. 54–57.

w swojej autobiograficznej książce *Mein Kampf*, będącej zarazem wykładnią ideologii nazistowskiej, pisał, że:

Historii nie studiuje się zwykle po to, aby odkryć, co się wydarzyło, ale po to, aby mogła ona dawać wskazówki na przyszłość i pomagała w kontynuowaniu egzystencji naszego własnego narodu. Nie powinna być odcinana od studiowania starożytności. Historia rzymska, właściwie ujęta według odpowiednich zasad, może być uważana za najlepszą instrukcję nie tylko teraz, ale dla wszystkich okresów¹².

Cytat ten w szczególności podkreśla fakt, jak wielką rolę naziści przypisywali czasom starożytnym i w jakim stopniu czerpali z doświadczenia dziejów. Hitler wielokrotnie podkreślał, jak ogromne znaczenie mają dla niego losy starożytnego Rzymu. Miało to miejsce także w prywatnych rozmowach, chociażby z *Reichsführerem SS* Heinrichem Himmlerem, prowadzonej w głównej kwaterze *Führera* 2 listopada 1941 roku: „Do dziś rzymskie mocarstwo światowe nie ma sobie równych. Jak dokładnie zaplanowano nad wszystkimi sąsiadującymi ludami – i nie ma państwa, które by wytworzyło tak jednolitą kulturę!”¹³.

Na podstawie przytoczonych cytatów można jednoznacznie zauważyć, że cywilizacje starożytne były wzorem, który narodowi socjaliści starali się naśladować. Jednakże opierało się to głównie na chęci utworzenia imperium obejmującego całą Europę, a nie na wartościach, które reprezentowały antyczne kultury.

Najbardziej wyraźnym nawiązaniem do czasów starożytnych było powitanie nazistowskie, tzw. *Hitlergruß* bądź *deutscher Gruß*. Powitanie to, polegające na podniesieniu w górę prawego ramienia z dłonią zwróconą do dołu, było powitaniem cezara w czasach Cesarstwa Rzymskiego. Początkowo było zapożyczzone przez faszyzm włoski i miało nawiązywać do szczytnej historii tego kraju. W nazistowskich Niemczech występowało w akompaniamencie okrzyku *Heil!*, względnie *Heil Hitler!* Było to pozdrowienie zarówno cywilne – obowiązywało urzędników publicznych oraz zwykłych obywateli, jak i militarne – zastępowało całkowicie salutowanie. Nazistowskie powitanie było na tyle widoczne, że z daleka można

12 A. Hitler, *Moja walka*, tłum. I. Puchalska, P. Marszałek, Krosno 1992, s. 166.

13 A. Hitler, *Rozmowy przy stole 1941–1944. Rozmowy w Kwaterze Głównej zapisane na polecenie Martina Bormanna przez jego adiutanta Heinricha Heima*, tłum. zespół, red. S. Dejkalo, Warszawa 1996, s. 123.

było zobaczyć, kto uchyla się od podniesienia ręki, co było aktem buntu przeciwko reżimowi i braku chęci podporządkowania się. Zaskakujący jest jednak fakt, że pozdrowienie nazistowskie pełniło także funkcję ostracyzmu. Działo się to w przypadku więźniów, których obowiązywał zakaz używania hitlerowskiego powitania, co miało być oznaką ich wykluczenia ze społeczności niemieckiej. Opór przeciwko stosowaniu powitania skutkował represjami¹⁴.

Powitanie nazistowskie to przykład jednego z wielu zapożyczeń ze świata antycznego, niemniej jednak inspiracja okresem starożytnym najbardziej widoczna jest w architekturze Trzeciej Rzeszy, której zostanie poświęcona dalsza część artykułu.

*Styl neoklasyczny w architekturze Trzeciej Rzeszy*¹⁵

Plany opanowania Europy, a w końcowym efekcie także całego świata, opierały się na chęci utworzenia czystej rasowo, aryjskiej Wielkiej Rzeszy Niemieckiej. O potęgę tego państwa miał świadczyć również jego wygląd architektoniczny. Architektura odgrywała szczególną rolę propagandową w państwie narodowosocjalistycznym. Widać to na przykładzie projektów czy też budynków, które zdążyły powstać za czasów Trzeciej Rzeszy. W nurcie architektonicznym tego okresu dominował monumentalizm oraz inspiracja stylem klasycznym.

Naziści otwarcie przyznawali się do inspiracji światem antycznym. Wyraźnie nawiązywali do wzorców rzymskich i greckich. Było to motywowane nie tylko zachwytem nad sztuką klasyczną, lecz przede wszystkim chęcią stosowania sprawdzonych metod świadczących o wspaniałości dawnych cywilizacji¹⁶. Z tego powodu wznosili monumentalne budowle, które rzeczywiście mogły sprawiać wrażenie, że ma się do czynienia z potężnym narodem, któremu nic nie stoi na przeszkodzie do osiągnięcia swych celów. Gigantomania nazistowskiego reżimu miała też inne

14 R. S. Rose, *Krytyczny słownik...*, s. 193–194.

15 Określenie styl neoklasyczny w odniesieniu do architektury narodowosocjalistycznej pochodzi od Alberta Speera – architekta Adolfa Hitlera. Por. A. Speer, *Wspomnienia*, tłum. M. Fijałkowski *et al.*, Warszawa 1990, s. 79.

16 I. Witkowski, *Germania. Plany Trzeciej Rzeszy na okres powojenny*, Warszawa 2006, s. 149.

podłoża. Była wyrazem planów *Führera*, o których jeszcze nie mówił na głos – chęci podbicia całego świata¹⁷. Wznoszone budowle przez tysiąclecia miały być wyrazem potęgi Wielkiej Rzeszy Niemieckiej:

Hitler lubił oświadczać, że wznosi budowle, by przekazać następnym pokoleniom swoją epokę i jej ducha. Ostatecznie, mówił, o wielkich epokach historycznych przypominają przecież tylko monumentalne budowle. Co pozostało po imperatorach cesarstwa rzymskiego? Co świadczyłoby dzisiaj jeszcze o ich istnieniu, gdyby nie ich budowle? W historii narodów zdarzają się co pewien czas okresy słabości, wtedy właśnie budowle zaczynają mówić o dawnej potędze. Oczywiście nowa świadomość narodowa nie da się zbudzić tylko dzięki temu. Ale kiedy po długim okresie upadku ponownie ożyje idea wielkości narodowej, wówczas pomniki przeszłości oddziałują najsilniej¹⁸.

Dla wodza najwspanialszą antyczną cywilizacją byli Grecy. Zachwycił się ich kulturą oraz architekturą. Oczywiście, należy wspomnieć, że miał on na myśli lud grecki zwany Dorami, których uważał za przodków Aryjczyków. Przyczyniło się do tego propagowane w Trzeciej Rzeszy przekonanie, że plemię Dorów było pochodzenia germańskiego¹⁹. Ponadto Hitler wzorował się także na imperium rzymskim.

Najwyraźniej inspiracje antykiem widać na przykładzie budowli powstałych w Trzeciej Rzeszy. Należy do nich kompleks zjazdowy partii NSDAP w Norymberdze składający się m.in. z *Zeppelinfeld* – centrum zjazdowego; oraz Pola Marcowego (*Märzfeld*) – placu, na którym odbywały się defilady Wehrmachtu. Projekt kompleksu został zlecony głównemu architektowi Hitlera, Albertowi Speerowi. Prace budowlane rozpoczęto w 1934 roku. Ostatecznie ogromna kamienna budowla w stylu neoklasycyźnym miała 390 metrów długości, 24 metry szerokości, a jej trybuna wzorowana była na oltarzu pergamońskim²⁰.

Speer jawnie mówił o inspiracji światem starożytnym. Wielokrotnie podczas swoich podróży do Grecji i Rzymu szukał wśród antycznych budowli natchnienia dla projektów przeznaczonych dla Rzeszy²¹. Podążając

17 A. Speer, *Wspomnienia*, s. 87–88.

18 Ibidem, s. 71.

19 Ibidem, s. 120.

20 Ibidem, s. 70–71.

21 Ibidem, s. 80, 178.

za słowami *Führera* – „[p]otrzebujemy wspaniałego stylu. Ten styl trzeba stworzyć” – Speer wykształcił swój własny kierunek w architekturze²². Styl ten określił mianem *neoklasycznego*, argumentując to tym, iż nawiązuje do stylu doryckiego. Była to również kontynuacja dzieła Paula Ludwiga Troosta, a zarazem hold dla monachijskiego architekta Hitlera, zsyntetyzowana z puryzmem i monumentalizmem stylu Heinricha Tessenowa²³.

Inspiracji światem antycznym Speer nie ograniczał jedynie do wyglądu budynków w momencie powstania. Chciał on, by – tak jak ruiny starożytnych świątyń – również i ruiny jego budowli po wielu latach zachowały piękno i chwałę. Natchnął go do tego widok zgłiszcz podczas prac wyburzających przed budową kompleksu partyjnego. Wystające żeliwne druty zainspirowały architekta Rzeszy do opracowania tzw. *teorii wartości ruin*²⁴. Miała się ona przyczynić do „tworzenia pomostu do przekazywania tradycji” przyszłym pokoleniom²⁵:

[J]est nie do pomyślenia, by rdzewiejące zwaliska gruzów przekazywały owe heroiczne inspiracje, które miał na myśli [Hitler], mówiąc o monumentalnych dziejach przeszłości. Ten dylemat rozwiązać miała moja „teoria”: stosowanie specjalnych materiałów oraz uwzględnienie szczególnych układów statycznych powinno umożliwić wznoszenie budowli, które jako ruiny, po setkach lub (jak liczyliśmy) tysiącach lat, będą podobne na przykład do wzorców rzymskich²⁶.

Pomysł ten początkowo spotkał się z krytyką ze strony partyjnych kolegów, ponieważ uważali, że Speer już na początku Tysiącletniej Rzeszy wliczał w rachubę jej upadek, jednakże spotkał się z poparciem Hitlera, który poprawnie odczytał zamiary architekta, a także zarządził, by najważniejsze budynki Rzeszy były wznoszone na podstawie tej teorii²⁷.

Kolejnym przykładem monumentalnego budynku Trzeciej Rzeszy, nawiązującym do wzorów antycznych, jest Stadion Olimpijski w Belinie (*Olympiastadion*). Zaprojektował go Werner March, który zainspirował się rzymską koncepcją amfiteatru, a w głównej mierze Forum Trajana²⁸.

22 A. Hitler, *Rozmowy przy stole...*, s. 97.

23 A. Speer, *Wspomnienia*, s. 79.

24 Niem. *Ruinenwerttheorie*.

25 A. Speer, *Wspomnienia*, s. 72.

26 Ibidem.

27 Ibidem.

28 I. Witkowski, *Germania...*, s. 150.

Ponadto hala kongresowa (*Kongresshalle*) w Norymberdze również przypominała swoim wyglądem antyczne budowle. Została ukończona jedynie w stanie surowym. Projekt zakładał, że pomieści 50 tys. ludzi. Zewnętrzna elewacja wzorowana była na rzymskim Koloseum. Dach wykonano w większości ze szkła, aby nadać budynkowi wrażenie lekkości. Na wzór grecki hala otrzymała kształt podkowy, żeby nie sprawiać wrażenia stadionu. Ogólnie była o 70% szersza i 30% dłuższa od rzymskiego pierwowzoru²⁹.

Projekty przebudowy Wielkiej Rzeszy Niemieckiej nie ograniczały się jedynie do pojedynczych kompleksów budynków. Reformie urbanistycznej miały zostać poddane całe miasta. Planowano przebudować je według rzymskiej koncepcji forum, tj. podłużnego placu otoczonego neoklasycznymi gmachami budynków państwowych³⁰. Najbardziej monumentalne forum wraz z posagami na gmachach budynków miało powstać w Berlinie³¹. Berlinowi przypadła również nowa, ogromna rola w wielkim imperium niemieckim. Jako stolica całego świata – ze zmienioną, bardziej odpowiadającą tej funkcji nazwą Germania – miał on pełnić funkcję polityczno-reprezentacyjną³². Hitler w swoich wypowiedziach podkreślał, że Berlin będzie przywodził na myśl wyłącznie starożytne imperia, takie jak Egipt, Babilon czy Rzym³³. Plany utworzenia Germanii miały przywrócić Niemcom narodową dumę, nadszarpniętą wskutek przegranej wojny i postanowień traktatu wersalskiego³⁴. Szczególna rola została przypisana także innemu niemieckiemu miastu – Monachium. Plany jego przybudowy zakładały, że stanie się ono nową kolebką kultury³⁵.

Jak wspomniano, inspiracja światem starożytnym nie odnosiła się jedynie do architektury. Na uwagę zasługują również inspirowane grecko-rzymskimi wzorcami rzeźby Arno Brekera, przedstawiające ucieleśnienie idealnego Aryjczyka³⁶. Wiązało się to z przywołanym wcześniej przekona-

29 Ibidem, s. 169.

30 Ibidem, s. 150.

31 Ibidem.

32 Ibidem, s. 170–197; R. S. Rose, *Krytyczny słownik...*, s. 83.

33 R. S. Rose, *Krytyczny słownik...*, s. 83.

34 Ibidem, s. 84.

35 I. Witkowski, *Germania...*, s. 170–197.

36 Zob. J. Chapoutot, *Wiek dyktatur. Faszyzm i reżimy autorytarne w Europie Zachodniej (1919–1945)*, tłum. A. Purchla, Warszawa 2012, s. 187.

niem o tym, że jakoby przodkami Aryjczyków mieli być Grecy. Według ideologów Trzeciej Rzeszy, wskutek tego pokrewieństwa naród niemiecki posiadał wyjątkową zdolność odbierania, rozumienia i odczuwania ducha kultury antycznej³⁷. Z tego też powodu sztuka narodowosocjalistyczna – aby popierać ten pogląd – musiała nawiązywać do hellenistycznego kanonu, który, jak twierdzili propagandiści, odzwierciedlał cechy aryjskiej rasy³⁸. Zaczepnięty ze świata starożytnego hellenistyczny ideał wysportowanej sylwetki był silnie promowany w państwie nazistowskim, szczególnie wśród młodzieży, którą zachęcano do ćwiczeń fizycznych. Taka aktywność miała również propagandowy wymiar – po pierwsze jej zadaniem było obudzenie u młodych ducha walki, po drugie miała przygotować ich do ciężkiej wojny na froncie.

Inspiracje antykiem widać również w prologu filmu dokumentującego Letnie Igrzyska Olimpijskie z 1936 roku w Berlinie – *Olimpiada* (1938) w reżyserii Leni Riefenstahl. Jako reżyser, chcąc ukazać nawiązanie do tradycji greckich i ich rzekome kontynuacje w hitlerowskich Niemczech, zawarła sekwencje przedstawiające ateńskie świątynie, rzeźby starożytnych bogów, antycznych atletów oraz symboliczne przekazanie ognia olimpijskiego z czasów antycznych do czasów współczesnych. Igrzyska te miały wyjątkowe, propagandowe znaczenie. Były okazją do pokazania potęgi państwa narodowosocjalistycznego na arenie międzynarodowej. Z tego powodu rząd narodowosocjalistyczny na szeroką skalę zaangażował się w organizację tego wydarzenia. Oczywiście posłużyło mu ono również do rozpowszechniania ideologii poprzez wzbogacenie idei olimpijskiej nazistowskimi symbolami i rytuałami³⁹. Było to możliwe, gdyż wiele elementów ideologii volkistowskiej dawało się łatwo wkomponować w zwyczaje olimpijskie⁴⁰. Tak więc, zamiast oliwnymi gałązkami, zwycięzcy byli koronowani wieńcami dębowymi, które symbolizowały niemiecką istotę, siłę i gościnność⁴¹. Przysięgę olimpijską, którą niemiecka reprezentacja składała pod flagą, wzbogacono

37 Zob. H. Bernett, *Nationalsozialistische Leibeserziehung. Eine Dokumentation ihrer Theorie und Organisation*, Schorndorf 1966, s. 32–33.

38 Zob. K. Chiżyńska, *Inspiracje grecko-rzymskie w ideologii nazistowskiej*, „Collectanea Philologica” 2013, t. XVI, s. 167.

39 Zob. M. Stępiński, *Na drodze do XI Igrzysk Olimpijskich w Berlinie. Sport między idealami ruchu olimpijskiego a polityką III Rzeszy. Część I*, „Przegląd Zachodniopomorski” 2012, z. 1, s. 13.

40 Ibidem, s. 15.

41 Ibidem, s. 10.

o fragment mówiący o dyscyplinie oraz posłuszeństwie, a na otwarcie igrzysk rozbrzmiewał specjalnie na tę okazję odlany dzwon olimpijski⁴². Część ze starannie zaplanowanych przez nazistów rytuałów pojawiających się na igrzyskach olimpijskich w 1936 roku zachowała się do dziś, chociażby najpopularniejszy symbol igrzysk – znicz olimpijski. To właśnie wówczas zapoczątkowano tradycję sztafety z ogniem olimpijskim, która obecnie utraciła swoje faszystowskie podłoże⁴³.

Na podstawie omówionych przykładów widać wyraźnie, w jak dużym stopniu narodowi socjaliści inspirowali się światem starożytnym. Można by jeszcze długo wymieniać projekty budowli, które nie zdążyły powstać, a także monumenty, które do dziś świadczą o tym ponurym okresie w historii Niemiec. W Trzeciej Rzeszy tradycje antyczne nie były kontynuowane, lecz wykorzystywane do celów propagandowych. Odwołując się do świata antycznego, naziści chcieli stworzyć iluzję wielkiego imperium. Przez swoje rozmiary, a także totalny charakter ich gigantyczne, megalomańskie projekty nie były już jednak przykładem stylu klasycznego, lecz stały się jego karykaturą. Zamiast świadczyć o potęgze państwa, wyrażały pychę i wygórowane ambicje. Upolityczniona architektura stała się symbolem upadku Tysiącletniej Rzeszy, która przetrwała jedynie 12 lat.

Bibliografia

Bernett H., *Nationalsozialistische Leibeserziehung. Eine Dokumentation ihrer Theorie und Organisation*, Schorndorf 1966.

Chiżyńska K., *Inspiracje grecko-rzymskie w ideologii nazistowskiej*, „Collectanea Philologica” 2013, t. XVI, s. 159–173.

Chapoutot J., *Wiek dyktatur. Faszyzm i reżimy autorytarne w Europie Zachodniej (1919–1945)*, tłum. A. Purchla, Warszawa 2012.

Hitler A., *Moja walka*, tłum. I. Puchalska, P. Marszałek, Krosno 1992.

42 Ibidem.

43 K. Chiżyńska, *Inspiracje grecko-rzymskie...*, s. 169.

- Hitler A., *Rozmowy przy stole 1941–1944. Rozmowy w Kwaterze Głównej zapisane na polecenie Martina Bormanna przez jego adiutanta Heinricha Heima*, tłum. zespół, red. S. Dejkalo, Warszawa 1996.
- Maciejewski M., *Kult Führera wśród narodowych socjalistów do 1933 r.*, [w:] *Faszyzm niemiecki z perspektywy półwiecza*, red. A. Czubiński, Poznań 1985, s. 53–78.
- Rose R. S., *Krytyczny słownik mitów i symboli nazizmu*, tłum. Z. Jakubowska, A. Rurarz, Warszawa 2006.
- Speer A., *Wspomnienia*, tłum. M. Fijałkowski *et al.*, Warszawa 1990.
- Stępiński M., *Na drodze do XI Igrzysk Olimpijskich w Berlinie. Sport między ideałami ruchu olimpijskiego a polityką III Rzeszy. Część I*, „Przegląd Zachodniopomorski” 2012, z. 1, s. 11–43.
- Wieliczka-Szarek J., *III Rzesza. Narodziny i zmierzch szaleństwa*, Kraków 2006.
- Witkowski I., *Germania. Plany Trzeciej Rzeszy na okres powojenny*, Warszawa 2006.

Antyk jako źródło inspiracji w hitlerowskich Niemczech

W artykule podjęto próbę wskazania i opisanie kilku przykładów inspiracji światem antycznym w Trzeciej Rzeszy. Inspiracja ta nie ograniczała się jedynie do rytuałów wzorowanych na czasach antycznych, takich jak np. pozdrowienie nazistowskie, będące kalką salutu rzymskiego. Była to w głównej mierze inspiracja czerpana z architektury. Budynki powstałe w hitlerowskich Niemczech wzorowano na antycznych świątyniach i zabytkach. Autorka przywołuje i omawia m.in. kompleks zjazdowy partii NSDAP w Norymberdze, inspirowany ołtarzem pergamońskim; Stadion Olimpijski w Berlinie wzorowany na Forum Trajana czy też halę kongresową w Norymberdze imitującą rzymskie Koloseum. Ogromne kompleksy monumentalnych budowli w stylu neoklasycystycznym, które miały świadczyć o potęgze Rzeszy, finalnie stały się symbolem upadku oraz pychy.

Antique as a source of inspiration in Nazi Germany

The article presents the description of several examples of inspiration from the ancient world in the Third Reich. This inspiration was not only limited to rituals from ancient times, such as, e.g. Nazi salute, which was a copy of a Roman salute.

It was predominantly an inspiration in the architectural context. Buildings, which were built in the Nazi Germany, were modelled on ancient temples and monuments. The author of the article shows and discusses, such examples as the Nazi party rally grounds in Nuremberg, which was inspired by Pergamon altar; Olympiastadion in Berlin modelled on Trajan's Forum or the Congress Hall in Nuremberg, which was imitating the Roman Colosseum. This huge complexes of monumental buildings in the neoclassical style were supposed to show the power of the Third Reich. They eventually became a symbol of fall and pride.

Inspiracje Jana Lechonia

Monika Urbańska*

Inspiracje Jana Lechonia nie ograniczają się jedynie do literackich. W przypadku tego twórcy mówimy o inspiracji totalnej, obejmującej warsztat pisarski oraz osobowość. Czytając zapiski poety można by uznać, że inspiracje zostały mu narzucone przez matkę, która, jak przyznawał, chciała w nim widzieć drugiego Słowackiego¹. Słowa te, a właściwie oskarżenia, powtarzał Lechoń kilkakrotnie, akcentując, iż matce wady i słabości wieszczki wydawały się piękne i chciała je widzieć w nim. Pseudonim Leszka Serafinowicza wywodzi się najprawdopodobniej ze sposobu, w jaki zwracała się do niego matka, nazywając go Lecho².

Wpływ rodziców-inteligentów na Lechonia był nie do przecenienia. Kompletowali oni bogatą domową biblioteczkę, kształtowali w synu miłość do literatury i kultury oraz patriotyzm. Byli szlachetnymi i pracowitymi ludźmi. Lechoń podjął wyzwanie postawione mu przez matkę – pierwsze tomiki, *Na złotym polu* i *Po różnych ścieżkach*, ukazały się, gdy miał dwanaście i trzynaście lat. Wiersze w nich pomieszczone, mimo pewnych warsztatowych niedoskonałości, uderzają wiarygodnością stanów emocjonalnych dojrzałego już, jak mogłoby się wydawać, dekadenta. Co znamienne, pierwszy zbiór dedykowany został Leopoldowi Staffowi. Zanim pojawiły się pierwsze tomy, Lechoń, będąc w wieku przedszkolnym, już bawił się w pisarza,

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Pracownia Edytorstwa, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173, e-mail: monika.urbanska@uni.lodz.pl.

1 J. Lechoń, *Dziennik*, oprac. R. Loth, t. I, Warszawa 1992, s. 80. Zapis z 22 III 1951 r.

2 J. A. Kosiński, *Album rodzinne Jana Lechonia*, Warszawa 1993, s. 245–246.

redagując „Gazetę Mamy i Leszka”. Kilka lat później, w „Kurierze Warszawskim” z 1 I 1913 roku, opublikował wiersz *Do przyjaciela*. W tym samym roku w książce maturzystów zamieścił wiersz *Hasło*. Dwa lata później napisał obrazek dramatyczny w jednym akcie pt. *W noc jesienną*, który został wystawiony na przedstawieniu szkolnym. W teatrze w Pomarańczarni wystawiono jego nokturn dramatyczny. Juwenilia Lechonia inspirowane były m.in. poezją Adama Asnyka oraz Młodą Polską. Pojawiają się w nich wyeksplloatowane modernistyczne nastroje, melancholia, introspektywna analiza oraz rekwizyty rodem ze starego romantycznego dworku.

Jako siedemnastolatek Lechoń rozpoczął studia, rok później był współredaktorem „Pro Arte et Studio”. Uważano go za wytrawnego mówcę i zatrudniano do przemawiania na wydarzeniach związanych z kulturą. Ponadto działał w kawiarni Pod Picadorem oraz w grupie Skamander.

Cienki tom, zatytułowany *Karmazynowy poemat*, wydany przez Lechonia w dwudziestym pierwszym roku życia, przyniósł mu nieśmiertelność. Autor pokazał się w nim jako poeta refleksyjny, skupiony na historii, losach znakomitych postaci z dziejów Polski, twórcach jej dawnej świetności, głównie z czasów romantycznych³. Tego typu odwołania miały pokazać ponadczasowe problemy społeczności, natomiast powoływanie się na romantyczne pierwowzory wynikało z przekonania Lechonia o prymacie literatury tamtych czasów i z romantycznej koncepcji poezji, która podnosi ducha narodu oraz łączy tradycję z nowoczesnością.

Omawiając tom, Roman Loth zauważa, że w utworach z *Karmazynowego poematu* obecne są elementy epickie: fabuła, narrator, obiektywizacja świata przedstawionego, realia historyczne. Opis sytuacji i prowadzenie wątku fabularnego bywa uteatralizowane – dzięki znakomitej reżyserii i świetnej plastyce scen zbiorowych, a także udratyzowaniu struktury wydarzeń przedstawianych z rosnącym napięciem i rozładowanych jak w dramacie – nieoczekiwanym finałem⁴.

3 W swoich wierszach Lechoń nawiązywał m.in. do Juliusza Słowackiego *Grobu Agamemnona*, *Anhellego*, *Balladyny*, *Beniowskiego*, *Fantazego*, *Snu srebrnego Salomei*; Adama Mickiewicza *Pana Tadeusza* i *Dziadów*; Zygmunta Krasińskiego *Irydiona* i *Nie-Boskiej komedii*, a także do takich twórców, jak: Johann Wolfgang Goethe, George Byron, William Shakespeare, Cyprian Kamil Norwid, wspominal Jana Kilińskiego, Józefa Poniatowskiego, Józefa Piłsudskiego (którego darzył niezwykłą estymą), Dantego, Marcela Prousta, Stefana Starzyńskiego, Tadeusza Kościuszkę, Jana Matejkę, Jana Kazimierza, Józefa Chelmońskiego, Platona, Sokratesa.

4 R. Loth, *Wstęp*, [w:] J. Lechoń, *Poezje*, wstęp i oprac. R. Loth, Warszawa 1990, s. XLVI.

Po przeczytaniu recenzji *Karmazynowego poematu*, wypowiedzi krytyków, poetów i ludzi kultury, w których towarzystwie Lechoń od dawna się obracał, nie można mieć wątpliwości, że zbiór ten został uznany za literackie objawienie. Juliusz Sakowski wspominał, że debiut poetycki Lechonia przyjęto na kolanach, mimo że nie zawierał w sobie nic z krzyku pokolenia. Widać w nim było jednak rękę mistrza⁵. Kazimierz Wierzyński z kolei pamiętał oszołomienie, które odczuwano, czytając debiutancki tom, napisany ręką geniusza wtedy, gdy największym utrapieniem pisarstwa bywają jeszcze błędy ortograficzne⁶. Wierzyński wskazał na napięcie uczuciowe tego zbioru, treść ideową, którą wносił, oraz fugę poetycką. Swoje rozważania podsumował następująco: „Stoimy przed pięknem bez skazy, które nie potrzebuje żadnych dopełnień”⁷. Wiktor Weintraub natomiast uznał, że Lechoń od razu wybuchnął jako olśniewający, wielki, dojrzały talent. Przebojem zdobył sobie pozycję wielkiego poety⁸.

Podobne wypowiedzi można by mnożyć. Sakowski zaakcentował także – co jest kluczowe dla rozważań nad pisarstwem Lechonia – iż pasowano go na następcę wielkich romantyków i wiele się po nim spodziewano. Nazywał go Słowackim, który chciałby być Mickiewiczem⁹. Wydawać by się mogło, że status czwartego wieszczu, który osiągnął spektakularnym debiutem, dogadzał nie tylko ambicjom jego matki, lecz także jego własnym. Z zapisów dokonanych przez Lechonia w *Dzienniku* trzydzieści lat później wiemy, w jak ciężkim stanie emocjonalnym był wówczas: „[...] nie było wtedy mnie – tylko rozdygotane medium piszące pod dyktando tajemnych, gnębiących potęg”¹⁰.

Młody poeta pisał w stanie maksymalnego napięcia nerwowego, ze świadomością, że stara się o poetycki wawrzyn. Napięcie było tak duże, że w 1921 roku usiłował targnąć się na swoje życie, przedawkowując weronal. W stanie ogromnej odpowiedzialności za słowo, usiłując utrzymać status poetyckiego objawienia, napisał w 1924 roku *Srebrne i czarne*. Tom

5 J. Sakowski, *Zalobny pas lity*, [w:] *Pamięci Lechonia*, Londyn 1958, s. 3.

6 K. Wierzyński, *O poezji Lechonia*, [w:] *Pamięci Lechonia*, s. 55.

7 Ibidem, s. 58.

8 W. Weintraub, *Karmazynowe i czarne*, [w:] *Pamięci Lechonia*, s. 74.

9 J. Sakowski, *Zalobny pas lity*, s. 4.

10 J. Lechoń, *Dziennik*, t. I, s. 289. Zapis z 8 VIII 1951 r.

przyjęty został z aplauzem i ukazywał człowieka podlegającego zrządzeniom Fortuny, tragicznego, uwikłanego w ograniczenia własnej natury. Miłość, śmierć, niespełnienie, ukazane w oprawie barokowo-romantycznej, należą do głównych wątków tematycznych zbioru mieszczącego dwadzieścia wierszy. Mówi on o rzeczach ostatecznych i utrzymany jest w tonie duchowej samotności pierwszoosobowo wypowiadającego się podmiotu mówiącego. *Srebrne i czarne* zostało uznane przez Czesława Zgorzelskiego za jedną z najbardziej konsekwentnych i najefektowniejszych manifestacji pesymizmu w poezji polskiej¹¹.

Srebrne i czarne nie jest już, jak *Karmazynowy poemat*, wypowiedzią zbiorową, emanacją polskości, lecz wyznaniem jednostki, liryką głęboko osobistą, wypełnioną barokowymi antytezami, oksymoronami, hiperbolami i inwersjami. Podmiot liryczny, choć usytuowany w stylistyce baroku, duchowo jest romantykiem podlegającym ekstremalnym doznaniom duszy. Wiersze z tego tomu zbudowane są według przemyślanej klasycznej konstrukcji, a zakończone zmyślnymi pointami.

Lechonia charakteryzowały jego postawy patriotyczne. W 1927 roku znalazł się w delegacji przewożącej zwłoki Słowackiego do Polski. Swoje zadanie wypełnił z niezwykłą powagą i godnością, którą zadziwił rówieśników. Gesty Lechonia obrazowały jego stosunek do romantycznego poety, ale również pokazywały wymiar osobistego patriotyzmu:

Stanąłem na przystani wraz z delegacją pisarzy, oczekując, aż posuwający się wolno statek żalobny przybije do brzegu. Wszakże ani widok statku, ani tłum milczący na brzegu, nie poruszył mnie tak bardzo jak postać Lechonia, który stał przy trumnie, pełniąc straż honorową. Musiał trwać długo na swoim posterunku, gdyż twarz miał osmołoną dymem z jarzających się na statku pochodni. Dzień nie był ciepły. Lechoń, mając na sobie tylko frak, stał z odsłoniętą głową. Zdumiał nas. Odziani w palta, gotowi do uchylenia kapeluszy na krótką chwilę, widzieliśmy w jego postawie patetyczny gest, który jednych wzruszał, innych gniewał, głupców śmieszył¹².

Lechoń utrzymywał, że „wychowywanie na Słowackiego” zniszczyło mu życie, zmuszało do wyczynów poetyckich niemal nieosiągalnych:

11 Cz. Zgorzelski, „*Srebrne i czarne*” *Lechonia*, „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 1, s. 120.

12 F. Goetel, *Lechoń*, [w:] *Wspomnienia o Janie Lechoniu*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2006, s. 92.

[...] Dla innych – jestem po *Karmażynowym poemacie* i *Srebrne i czarne* obowiązany pisać jeszcze lepiej. Bardzo przepraszam, ale to jest niemożliwe. Mogę tylko napisać coś większego rozmiarem – dramat poetycki lub poemat. Ale jako materia poetycka – nic lepszego dać nie mogę, niż dałem¹³.

Mimo tych dramatycznych wyznań, konsekwentnie przez całe życie kształtował Lechoń swoją pisarską biografię na wzór romantycznego wieszczą, czyniąc go świątynią twórczości własnej, a także wszelkich pisarskich odniesień.

Sakowski zauważył, iż Lechoń

Nie miał nabożeństwa dla żadnej ze współczesnych wielkości poetyckich Francji i Anglii, nudzili go zarówno Eliot jak Éluard, niecierpiliwili misjonarze o wątpliwej misji, magowie bez magii. Na pewno nad Eliota przedkładał starego Kniaźnina, nad Éluarda – poczwicie rzewnego Karpińskiego¹⁴.

Z notatek diariuszowych wylania się obraz aktywnego czytelnika ceniącego Alberta Camusa, Marcela Prousta, Juliana Tuwima i wielu innych, zainteresowanego polskim malarstwem – Aleksandra i Maksymiliana Gierymskich, Jacka Malczewskiego, Witolda Wojtkiewicza, zasluchanego w muzykę Stanisława Moniuszki i Artura Rubinsteina. Jednak to tradycja romantyczna, pomieszczona w klasycznych wierszach, wypelnila twórczość Lechonia. We wstępie do *Poezji wybranych* Mickiewicza, wydanych w 1946 roku w Londynie, porównywał go do Homera, Dantego, Shakespeare’a i Johanna Wolfganga Goethego. Trzeba to podkreślić – Mickiewicz był dla Lechonia literacką jednostką miary.

Lechoń zaszczeplł w swoich wierszach motywy romantyczne, dokonywał transplantacji motywów malarskich i muzycznych na poezję. Posluguwał się nieustannie językiem mitów i tradycji literatury. Za Mickiewiczem uznawał, że warunkiem osobistego i narodowego rozwoju jest związek z przeszłością. Pomieszczane w kolejnych tomach jego wiersze o Polsce, polskości i dramatach narodu były kontynuacją wielkiej tradycji romantycznej. Pozostaló tak do końca życia Lechonia, który pisał jak romantyk i klasycysta nawet wówczas, gdy w powojennej ojczyźnie koledzy

13 J. Lechoń, *Dziennik*, t. I, s. 401. Zapis z 9 IX 1950 r.

14 J. Sakowski, *Żalobny pas lity*, s. 7.

posługiwali się już językiem socrealizmu. Wiersze Lechońa uznać możemy za lirykę osobistą i uniwersalną zarazem.

Lechoń był całkowicie nieprzystosowany do zajęć dnia codziennego. Uważał, że zabijają one natchnienie twórcze. Boleśnie odczuwał swoje zajęcia zarobkowe. Przez pryzmat ten postrzegał także Mickiewicza. Pisarz ten był dla niego osobą wyabstrahowaną z rzeczywistości. Za jego niemoce winił żonę i obowiązki ojca rodziny¹⁵.

Wiktor Weintraub zapamiętał ostry spór z Lechońem, wzburzonym bardzo po ukazaniu się książki Weintrauba o Mickiewiczu¹⁶. W publikacji tej Weintraub uznał nagle zamknięcie Mickiewicza po 1843 roku za katastrofę. Lechoń ripostował, że nie można mówić o katastrofie w przypadku pisarza, który miał na swoim koncie takie arcydzieła, jak *Pan Tadeusz* i *Dziadów* część trzecia. Spór z Weintraubem długo zajmował uwagę poety. Komentował go kilkakrotnie na przestrzeni roku, m.in. w *Dzienniku*¹⁷ oraz w liście do Mieczysława Grydzewskiego¹⁸. Zamknięcie twórcze Mickiewicza i własne było wielkim kompleksem Lechońa. Tłumacząc wieszczą, usprawiedliwiał również długie miesiące, a nawet lata swojej poetyckiej niemocy, rozpoczęte w drugiej połowie lat 20., kontynuowane w okresie pobytu w Paryżu przez całą trzecią dekadę, a zarzucone dopiero podczas nowojorskiej emigracji.

Lechoń traktował Mickiewicza jako *alter ego*, więc w obronie wieszczą chodziło w rzeczy samej o autoterapię:

[...] Twórczość poetycka Mickiewicza, którą przeżył o lat dwadzieścia, nie mogła po napisaniu *Dziadów* i *Pana Tadeusza* wznieść się wyżej, że nie tylko w dwóch jakże odmiennych rodzajach osiągnął on szczyty poetyckiego wyrazu — ale zarazem stworzył w *Dziadach* mit narodowy, zdolny do ciągłego życia i odradzania się w duszy polskiej, a w *Panu Tadeuszu* dał poetycki wyraz ziemi polskiej i polskiego narodu. Po takich dokonaniach miał prawo uważać swoje zadanie za skończone i sądzić jak najsurowiej swoje późniejsze wiersze, choć mogły być one chlubą innych poetów¹⁹.

15 J. Lechoń, *Dziennik*, t. III, s. 663. Zapis z 18 VII 1955 r.

16 W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982 (pierwsze polskie wydanie).

17 J. Lechoń, *Dziennik*, t. III, s. 539. Zapis z 7 I 1955 r.

18 M. Grydzewski, J. Lechoń, *Listy*, wstęp i oprac. B. Dorosz, Warszawa 2006, s. 426–427. List z 22 III 1956.

19 J. Lechoń, *O literaturę polskiej*, Warszawa 1993, s. 143.

Odnosząc sytuację Mickiewicza do własnej, wracał Lechoń do sporu z Weintraubem, wciąż bardzo wzburzony:

I co to w ogóle za bezczelne wymagania od poety, żeby ciągle pisał. Od poety, który już napisał *Sonetów krymskie*, *Pana Tadeusza* i *Dziady*. On chciałby, żeby Mickiewicz ciągle pisał i „podciągał się”, i ciągle czekał, aż mu jakiś Weintraub czy, broń Boże, Backvis postawi stopień. A oni by się ociągali i ciągle zadawali mu poprawki, bo co to ich kosztuje²⁰.

Pochlebne noty o wieszczu wywoływały w Lechońniu natomiast wielką aprobatę, do tego stopnia, iż wypowiedzi te plasował między najlepszym, co napisano w ogóle o literaturze. Warto zauważyć rys psychiczny Lechońnia tęskniącego do romantycznych dworów, zakleszczonego mentalnie i emocjonalnie w konserwie historii:

Artykuł Przybosa o Mickiewiczu jeszcze bardziej mi się dziś podobał, niż przy pierwszym czytaniu, są to jedne z najpiękniejszych stronici, jakie napisano u nas nie tylko o Mickiewiczu, ale o poezji w ogóle. Powróciwszy do tej lektury, pomyślałem sobie: wszyscy Polacy czują tak samo, może ci w niewoli bardziej czują pewne rzeczy niż my. Cytaty, które Przyboś wybrał, mogłyby nawet oznaczać nie tylko uwielbienie dla poezji *Pana Tadeusza*, ale niemal tęsknotę do świata *Pana Tadeusza*²¹.

Wzruszony artykułem Juliana Przybosa, Lechoń zauważył, iż wyszedł on spod pióra pisarza, który życie poświęcił, czy raczej zmarnował, aby pisać inaczej niż Mickiewicz.

Szok spowodowany wybuchem II wojny światowej zmotywował Lechonia do chwycenia za pióro i wydania trzech tomów poetyckich (*Latnia na Bekwarku*, Londyn 1942; *Aria z kurantem*, Nowy Jork 1945; *Poezje zebrane 1916–1953*, Londyn 1954). Zbiory te ukazują poczucie jedności ze wspólnotą narodową. Lechoń po raz kolejny tworzy w oparciu o związki z tradycją, porównując współczesne mu losy narodu do jego dziejów z czasów rozbiorów Polski oraz do epoki romantyzmu. Poeta odnosi się również do rodzimej, tradycyjnej religijności. Podmiot liryczny wierszy z okresu nowojorskiego idealizuje ojczyście klimaty: przyrodę, kulturę, tradycję, wokół nich skupiając emocjonalny wywód. W tamtym czasie powstaje też obszerny dziennik pisany przez Lechonia regularnie w latach 1949–1956, w którym mnożą się

20 J. Lechoń, *Dziennik*, t. III, s. 807. Zapis z 17 III 1956 r.

21 Ibidem, s. 640. Zapis z 11 IV 1955 r.

zapiski zdradzające, iż swe powstające wówczas utwory uznawał za dorobek zbyt skromny jak na swoje ambicje. Dochodziły do tego skomplikowane stany psychiczne, przypominające emocjonalne młodzieńcze burze. Systematyczna praca i modlitwa, sygnalizowana powtarzaniem po wielokroć zwołaniem *ora et labora*, miała być dla Lechońa ratunkiem:

Dwie stronice gorzej niż wczoraj. I z wielkim trudem. Cudze zmartwienia znów mnie zasnuly jak gradowa chmura. Od dawna nie miałem tak złego dnia. Może były i powody – ale najważniejszy był we mnie. Czulem się przeklęty, jakbym sam się chciał popychać na dno²².

I w innym miejscu:

Obrzydliwe uczucie, że nigdy nie pisałem, zdziwienie, że można pisać, można robić coś tak dziwnego. Pocieszam się, że to zmęczone nędzne ciało i że pod nim drzemie druga dusza, gotowa znów się obudzić, albo mówiąc prościej, drzemie zmęczony pisarz²³.

Wiadomo jednak, że Lechoń sam bardzo chciał się podciągnąć, by zasłużyć na dobry nekrolog i pochówek w krypcie zasłużonych na Skalce²⁴. W tamtym czasie zaczął porównywać swoją biografię do życiorysów wybitnych ludzi, bacznie śledząc ich dorobek²⁵ lub też obliczając wiek debiutu: „Dziś skończyłem 52 lata, czyli mam tyle, ile Mickiewicz po napisaniu wszystkiego, gdy był już u schyłku życia”²⁶. Takie porównania skutkowały podwyższeniem własnej poprzeczki. Lechoń pragnął być zapamiętany jako ostatni z wieszczów, miał jednak świadomość, że wieloletnie niemoce twórcze mogą zniweczyć tę ambicję. Skłonność do porównań pozostała mu do końca życia. Wielokrotnie dywagował:

Czy Mickiewicz, który napisał *Pana Tadeusza* mając lat 36, Słowacki, Chopin, Wyspiański, Malczewski, Mochnacki, którzy dokonali swego dzieła przed 40-ką, rozwijali się wcześniej niż my? Taki jest pozór, ale prawda

22 Ibidem, s. 39–40. Zapis z 12 II 1953 r.

23 Ibidem, s. 615. Zapis z 3 V 1955 r.

24 Zob. M. Urbańska, „Dobry nekrolog” *Jana Lechońa*, [w:] *Pamięć*, red. M. Urbańska, Łódź 2016, s. 35–44.

25 „Michał Anioł miał 37 lat, gdy namalował plafon sykstyński. Nie mam się za Michała Aniola – ale trzeba sobie raz po raz powtarzać: «A ty?»”, J. Lechoń, *Dziennik*, t. I, s. 351. Zapis z 18 VII 1950 r.

26 Ibidem, t. II, s. 71. Zapis z 13 III 1951 r.

tkwi w tym, że byli oni geniuszami, czy wielkimi talentami – podczas gdy w naszym pokoleniu wyrosłym w zszarzałym świecie nie ma geniuszów²⁷.

Często zastanawiał się, czy to wypada Słowackiemu i czy Słowacki mógłby tak postąpić, myśląc o własnym rozdwojeniu na starego mistrza i ciągłego młodzieńca. Zauważył jednocześnie takie samo rozdwojenie u Goethego i z ulgą skonstatował, że wobec tego nie ma się czym aż tak martwić²⁸. Uważał, że klasyczna literatura polska była tą, w której polski duch wypowiedział się całkowicie i najwspanialej²⁹, jednocześnie zdając sobie sprawę, że następuje wymiana pokoleń i gustów literackich. Nie był to jednak dla niego wystarczający imperatyw, by swoją twórczość przewartościować. Lechoń już w latach 20. XX wieku wzbudzał zdziwienie niemodnym wyglądem, gdy we fraku i kapeluszu przechadzał się po Starym Mieście w Warszawie. Tak samo nosił się także w latach 30. w Paryżu oraz w 40. i 50. w Nowym Jorku. Zewnętrzność poety odzwierciedlała jego klasyczne upodobania literackie. Z rozmysłem kreował się na romantycznego wieszczą. Dystans człowieka dojrzałego, wtajemniczonego w to, co zbiorowości ludzkiej niedostępne, zachowującego klasyczny dystans artysty do tragicznych zdarzeń widać również w poezji Lechonia:

My z starym Sofoklesem spokojnie patrzymy
Na ten widok, na który chciałbyś zamknąć oczy³⁰.

Mówią mi: „Nic nie wskrzesi czasu co przeżyty,
Wkrótce i o nim pamięć wśród młodych się zatrze.
Zabieraj ze sobą swoje stare rekwizyty,
Bo nową będą grali sztukę w teatrze”³¹.

Lechoń utrzymywał, że w literaturze romantycznej, poprzez symbole właściwe dla marzycielskiej natury naszego narodu, wyrażała się rzeczywistość oraz życie duchowe. Poezje Lechonia charakteryzował patos, strategia literacka, którą stosował świadomie przez cały okres swej

27 Ibidem, s. 335. Zapis z 7 I 1951 r.

28 M. Urbańska, „Dobry nekrolog”..., s. 35–37.

29 J. Lechoń, *O literaturę polską*, s. 13.

30 J. Lechoń, [*** *Od żalu nie uciekniesz, nie ujdziesz goryczy...*], [w:] idem, *Poezje*, s. 63.

31 J. Lechoń, *Poeta niemodny*, [w:] idem, *Poezje*, s. 198.

twórczości: „Pomyślałem sobie, że przecież coś się musi dziać z moim patosem, bez którego nie byłoby moich wierszy – bez którego nie byłbym sobą”³².

Istotnie, patos stanowił ważny element wizerunku, który Lechoń obrał za własny, ignorując to, co codzienne, na rzecz niezwykłego, wywodzącego się ze sfery *sacrum*, z salonów i teatralnej sceny. Umiłowanie do tego, co już przebrzmiało, usprawiedliwiał Mickiewiczem:

Mickiewicz pokazuje nam ich [nowości, tradycji i współczesności] względność i wieloznaczność, pokazuje nam, jak później Wyspiański, że nowość i tradycja nie są ze sobą sprzeczne, ale że przeciwnie, największe przewroty literackie czynili ci właśnie, którzy wchłonawszy w siebie przeszłość, znaleźli przez to instynktowną miarę nowości³³.

Warto zauważyć, że w poezji Lechonia, mimo wielogłosowości i dialogizacji wypowiedzi, mamy do czynienia ze spojrzeniem z tej samej, homofonicznej perspektywy literackiej³⁴.

Świadom anachroniczności swego dzieła bardzo niechętnie wypowiadał się Lechoń o poetach młodszych, którzy w okresie powojennym zaczęli wyznaczać w polskiej literaturze nowe tendencje literackie. Nie sprawiedliwych recenzji doświadczyli z jego strony szczególnie Witold Gombrowicz i Czesław Miłosz. Z wywodów Lechonia na temat tego drugiego, notowanych w dzienniku, wynika jasno, że jego niechęć dotyczy nie tylko twórczości Miłosza, lecz ma także podłoże w rywalizacji „Wiadomości” z „Kulturą” i w pogardzie Lechonia dla poetów, którzy układali swe literackie losy w kraju:

Rozmowa o Miłoszu, która doprowadziła mnie do dzikiej furii, tak że jeszcze teraz cały kipię. Cała ta sprawa to dowód zupełnej aberracji „Kultury”

32 J. Lechoń, *Dziennik*, t. III, s. 359. Zapis z 1 V 1954 r. R. Loth zaznacza, że „*Karmazynowy poemat* – to również patos. Patos nie tylko tematu, ale też obrazowania, frazeologii, słownictwa. Lechoń starannie dobiera motywy i symbole monumentalizujące tekst, operuje wzniosłym epitetem i hiperbolą. Ma w tym swój udział często pojawiająca się aluzja do uznanych w tradycji kulturowej wielkich dzieł literatury, malarstwa i teatru. Ta wzniosłość zbliża wiersze do stylu retorycznego poezji. Z tegoż stylu wywodzi się widoczna troska poety o kunsztowność środków wyrazu, jemu też przypisać można obecność takich konstrukcji i form, jak apostrofa (i towarzyszący jej tryb rozkazujący czasownika), powtórzenie, wyliczenie”. Zob. R. Loth, *Wstęp*, s. XLVII.

33 J. Lechoń, *O literaturę polskiej*, s. 13.

34 Zob. B. Czarnecka, *Ruchomy na szali nagi. Lechoń homotekstualny*, Toruń 2013.

i tych wszystkich, którzy pokornie czytają to pismo. Miłosz brał reżymowe pieniądze wtedy, kiedy rozstrzelivano najlepszych Polaków, i jeszcze teraz urąga i daje moralne nauki emigracji. Rajchman, Matuszewski umarli skrzywdzeni, jeden na progu biedy, a drugi po latach całych konania w nędzy. I „Kultura”, i jej redaktorzy-moralіści nawet tego nie dostrzegli, nawet nie dostrzegli, że Rajchman umarł³⁵.

W innym miejscu zanotował: „Czytam teraz trzy zimy Miłosza, które kiedyś wydawały mi się dobre. «Gówno», jak powiedział Or–Ot w czasie ekshumacji Słowackiego”³⁶.

W podobnym tonie, zde gustowanego krytyka literackiego, klasyfikującego pisarzy według swojej miary, wypowiadał się Lechoń o Gombrowiczu. Zanim przytoczę ów osąd pragnę zaznaczyć, że subiektywne, emocjonalne wypowiedzi oraz krańcowe osądy były dla Lechonia charakterystyczne. Wyrażając swą opinię o pisarzach, jednych sytuował na piedestale, innych deprecjonował. Gdy argumenty do obrony własnej tezy były zbyt małej wagi, powoływał się na swój wiek, wiedzę i znajomości:

Artykuł Gombrowicza o poezji czytam na wrywki, z obawy, że cała porcja wyróciłaby mi wątrobę do góry nogami. Parę zdań wczoraj przeczytanych też mi groziły jakimś atakiem żółci, coś za bezczelność, coś za efronteria! Na świecie najwięksi pisarze, najtęższe umysły tomy pisali na temat między poezją a literaturą – wielcy poeci umierali w nędzy, aby produkować w boleściach tę esencję nie mającą nic wspólnego z tym „wypowiedzeniem się”, o którym baje Gombrowicz. I oto przychodzi facet, którego właściwie $\frac{3}{4}$ inteligentnych Polaków nie chce i nie umie czytać, i twierdzi, że wszystko jest humbug, zmowa jakichś snobów i kombinatorów. I pismo zwane „Kulturą” drukuje to objawienie na pierwszym miejscu. Dosyć! Bo czuję, jak mnie kraja w dolku³⁷.

Po pewnym czasie, pytany o Lechonia, Gombrowicz zabierał głos i konstatował, wskazując na anachroniczność autora *Karmazynowego poematu*, który skończył się w momencie, gdy nie miał już nic do powiedzenia, teatralnie recytując już tylko stare, osłuchane frazy:

Tragikomiczna sytuacja, gdy wszystkie te Lechonie zostały przyparte do muru: teraz musisz coś wydusić z siebie, skok, inspirację, ideę, coś

35 J. Lechoń, *Dziennik*, t. II, s. 209. Zapis z 15 IX 1953 r.

36 M. Grydzewski, J. Lechoń, *Listy*, t. I, s. 118.

37 J. Lechoń, *Dziennik*, t. II, s. 297. Zapis z 23 XI 1951 r.

niespodziewanego i niebywalego, żeby wytrącić Historii inicjatywę! Odpowiedzieli recytując wszystkie dotychczasowe utwory plus nowe, akurat takie same, kubek w kubek. Wszystko pięknym językiem, wzorową składnią, kulturalnie, z godnością i przecinkami³⁸.

Gombrowicz się nie mylił. Właśnie z takim problemem – pisania bardzo do siebie podobnych wierszy retorycznych, rekrutujących się z jednego klasycznego lub romantycznego źródła – Lechoń się borykał:

Ciągle mi chodzi po głowie jakiś wiersz dla Kraju – przecież coś można, coś powinno się napisać z tego, czego oni pisać nie mogą. Dzisiaj myślałem, aby to był znowu Gustaw Konrad, który przecież powinien zmarłychwstać w tym właśnie roku. Ale bardzo mi teraz nie do patosu. A raczej wiem, że ten patos powinien być hamowany, bez retoryki. Koniecznie wziąć się do tego i próbować, póki mi nie wyjdzie³⁹.

Gombrowicz, nazywany przez Lechonia durniem, bęcwałem, wiecznym gówniarzem, którego nie należy dopuszczać do poważnej rozmowy, podjął z nim stanowczy i rzeczowy, nie zaś oparty na emocjach dialog, wskazując na:

Chaos. Ciemność. Pasje i podrażnienia wręcz naskórkowe. Lata spędzone w Paryżu spłynęły po nim jak deszcz po dachu. A gdy Historia wyrzuciła do na dobre z Polski, utopił się w szerokim świecie akurat tak samo, jak pierwszy lepszy dziedzic wygnany z folwarku⁴⁰.

Problem Lechonia polegał na tym, iż pretendował do roli wieszczka, pragnął wyznaczać literaturze kierunek, a u schyłku życia uświadamiał sobie, że staje wobec coraz większej czytelniczej obojętności, którą przelamała dopiero sensacyjna wiadomość o jego samowolnej śmierci. Deprecjonowani przez niego Gombrowicz i Miłosz zrzucili go z literackiego piedestału, czyniąc to w powolnym procesie nie tylko wymiany pokoleń, ale też naturalnej ewolucji literackich gustów. Usilne i naiwne próby przeniesienia struktur przedwojennej Warszawy do Nowego Jorku wyznaczały wyraźnie rys osobowości Lechonia. Kulturę rozumiał jako pole działania pewnej elitarnej społeczności. Działanie to odbywało się

38 W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Paryż 1971, s. 176.

39 J. Lechoń, *Dziennik*, t. III, s. 748. Zapis z 16 XII 1955 r.

40 W. Gombrowicz, *Dziela zebrane*, t. X, Paryż 1973, s. 509.

według wyznaczonych ról i ceremonii. Sakralizacja i ceremonializacja działań miała dla poety znaczenie kluczowe. Wobec tradycji cechował go stosunek wyznawczy. Stosunki międzyludzkie w ramach społeczności regulowała pozycja jednostki w tej hierarchii. Spory, także literackie, ułatwiał deprecjonując interlokutora, na przykład poprzez zaakcentowanie jego młodego wieku („szczeniak”), mniejszego doświadczenia lub mniej spektakularnych niż Lechonia kontaktów i znajomości. Jako że po wojnie działał w „Warszawie zrekonstruowanej” w oparciu o stare układy i zależności, jego współpracownikami rzadko byli reprezentanci młodszego pokolenia. Jego zakotwiczenie w anachroniczności widać, gdy przypomnimy sobie, że ulubioną małą formą literacką Lechonia był nekrolog i wspomnienie pośmiertne. Natomiast tradycja, na którą Lechoń się powoływał, była z jednej strony dobrze utrwalona w czytelniczej świadomości, z drugiej zaś stawała się anachroniczna, ustępując miejsca nowym formom utożsamienia kulturowego.

Lechoń nie znosił, gdy młodszy pisarze nie reprezentowali wyznawczego stosunku do literatury dawnej, gdy eksperymentowali z poetycką formą oraz skupiali swoją myśl na aktualnych problemach, których on nie czuł, nie rozumiał i nie doceniał. To w osobie Mickiewicza widział zagadkę tradycji i nowości:

Gdyby ataki na mnie i na moje pokolenie poetyckie były podjęte przez jakichś naprawdę nowatorskich, jak nowatorskim był w swoim czasie Tuwim – byłoby to bardzo przykre, ale zarazem zrozumiałe. Ale że wycierają sobie nami gębę zasańcy bez talentu, smarujący jeden wiersz bez sensu i rym po parę lat, albo skomplikowane eunuchy – to doprawdy warte śmiechów. Myśmy byli prawdziwymi zwyczajcami w Pro Arte i Skamandrze, i mimo to ceniliśmy wszystko, co było dobre w przeszłości. Złościłem się tymi napaściami przez kilka dni, ale już mi zupełnie przeszło. Niech sobie piszą, ile chcą, nawet niech ich czytają i chwala tacy sami starzy gówniarze jak oni i ogłupiona przez nich młodzież⁴¹.

Warto dodać, iż wspomnianego Skamandra wywodził Lechoń od Mickiewicza, argumentując tę opinię następująco:

Bo Mickiewicz był romantykiem i klasykiem. Tuwim, ja i Słonimski mieliśmy się doskonale w tym dziedzictwie, dziedzictwie zarazem *Dziadów*,

41 J. Lechoń, *Dziennik*, t. III, s. 221. Zapis z 3 X 1953 r.

Sonetów krymskich, połączeni tym, od czego nigdy Mickiewicz nie odstąpił – precyzją, ścisłą formą, na którą właśnie gwizdała Młoda Polska, drugi szereg Młodej Polski⁴².

Przynależność do Mickiewicza pomagała Lechoniowi znosić niedogodności uchodźstwa. W połowie lat 50., czytając opis pogrzebu wieszacza, dochodził do wniosku, że Polacy rzućeni za ocean, nie wyrzekając się nadziei, coraz bardziej jednak stają się emigracją, a „Mickiewicz to nie tylko największy poeta całego naszego narodu – to też nasz, wygnańców, starszy brat, nasz nieszczęsny ojciec w wygnaniu i tęsknocie”⁴³.

Faktycznie, dziesięć lat po zakończeniu wojny Lechoń coraz częściej brał pod uwagę, że do ojczyzny już nie wróci. Był to jego sprzeciw wobec komunistycznej dyktatury: „O śmierci się wie, ale się w nią nie wierzy. I tak samo wiemy, że może nie wrócimy do Kraju, ale nie można w to wierzyć, nie można żyć z tą wiarą – choć tylu nie wróciło i nawet po śmierci nie wróci”⁴⁴.

Rok przed śmiercią poeta zaczął pracę nad jubileuszem stulecia śmierci Mickiewicza, którego w cyklu wykładów *O literaturę polską* wygłoszonym w Paryżu sytuował w centrum literackich i dziejowych wydarzeń:

Mickiewicz stoi właśnie pośrodku zagadnień, które będą nas tu szczególnie zajmowały, w nim właśnie zawarte jest zgodnie z niedościgłą harmonią piękno wszystkiego, co było zawsze w duszy polskiej, co było dziedzictwem historii i dawnej poezji, z największym porywem do nowości, do przemiany; w jego poezji, w jego dziele politycznym, w jego życiu nawet zamyka się zagadka tradycji i nowości⁴⁵.

Przygotowania audycji radiowych, odczytów oraz książki kosztowały Lechonia dużo pracy, której wartości nie był pewien. Korespondując z Grydzewskim, zwierzał się, iż Mickiewicz przywalił go jak trumna św. Stanisława i prosił, aby przyjaciel westchnął za nim, aby się z tego podźwignął⁴⁶. Kończąc pisanie, podsumował: „Dokończyłem Mickiewicza, płacząc ze wzruszenia, co wcale nie oznacza, że napisałem coś z sen-

42 Ibidem, s. 505. Zapis z 19 XI 1955 r.

43 Ibidem, s. 613. Zapis z 30 IV 1955 r.

44 Ibidem, s. 615. Zapis z 3 V 1955 r.

45 J. Lechoń, *O literaturę polską*, s. 11.

46 M. Grydzewski, J. Lechoń, *Listy*, t. II, s. 390. List z 20 VIII 1955 r.

sem⁷⁴⁷. Nowojorskie obchody śmierci wieszczki miały miejsce w Polskim Instytucie Naukowym 26 V 1955 roku.

Lechoń miał do Mickiewicza stosunek wyznawczy. Cykl poświęcony literaturze polskiej jest tak naprawdę pomnikiem wystawionym polskiemu wieszczowi, który jawi się jako punkt odniesienia wszystkich poruszanych przez Lechonia zagadnień. Mówiąc o literackim dziedzictwie rodzimym, cały czas odnosił się on do emocji i subiektywnych odczuć, na których budował sądy ogólne, uznając je za obowiązujące. Sprzeciwu nie tolerował, co obrazuje wspomniany już spór z Weintraubem.

Lechoń był świadom tego wszystkiego, co obrazują następujące wyznania:

Prześladuje mnie myśl zarazem megalomańska i pełna pokory, że mogłem być tak wielkim poetą – jak... nie powiem kto, ale na to powinienem być inaczej zupełnie urządzić się w życiu, nie zawracać sobie głowy jakimiś ambasadami, „Tygodnikami”, żadną polityką i trzymać na łańcuchu zarówno Wenus, jak i Anakreonta. A poza tym trzeba było nie myśleć ciągle: to już napisano, to już Mickiewicz zrobił lepiej ode mnie – tylko pisać tak, jakby nikt przede mną niczego nie napisał. W rezultacie znaczy to, że trzeba by się było urodzić po raz drugi i nie sobą. Czyli że nie ma co biadać, bo nie mogłem przecież nie być sobą. A swoją drogą – szkoda⁴⁸.

W innym miejscu, komentując prace nad nowym wierszem, zanotował:

Ciągle mi się zdaje, że w tym wierszu powinien być też Mickiewicz, ale to chyba nałóg myślowy, to ciągle konfrontowanie siebie, Polski, naszego czasu z Mickiewiczem. Nie trzeba wzywać jego myślenia narodowego. Naśladować go – to znaczy nie pisać o nim, tylko czuć tak jak on, „najwyższy z czujących”⁴⁹.

Lechoń, nie będąc sobą, był odtwórczy w pisarstwie oraz prywatnej osobowości. Nieustannie porównując do czyjegoś swe życie i dzieło, zdominował się ową kreacją, kostiumem, dezintegrując się wewnętrznie aż do ostatecznego rozpadu: „Modlić się, paść na kolano i modlić się. I, wbijając sobie paznokcie w ręce, pracować nad czymś poważnym, szlachetnym, żebym znów powrócił do siebie i nie było we mnie miejsca na

47 J. Lechoń, *Dziennik*, t. III, s. 625. Zapis z 25 V 1955 r.

48 Ibidem, s. 527. Zapis z 19 XII 1954 r.

49 Ibidem, s. 783. Zapis z 11 II 1956 r.

tego zrozpaczonego szaleńca, który mi żyć nie daje”⁵⁰. I innym razem: „To samo. Z nóg po prostu leciałem ze zmęczenia nędznego słabej duszy. Wiem, że nie można przesadzać z uciekaniem od siebie – ale też nie mógłbym wytrzymać ze sobą”⁵¹.

Lechoń rozumiał życie jako walkę maski z cieniem. Uważał, że w życiu praca artystyczna liczy się najbardziej. Najważniejsza była dla niego nieśmiertelność – stąd jego marzenia o pochówku na Skalce. Mistrzowsko opanował rolę Konrada, na niego kreując się twórczo i prywatnie. Zachowanie twarzy Konrada w nienagannej formie – do końca – uznał za najważniejszą ze swych powinności, nieustannie zadając sobie pytanie, co wypada, a czego mu (Lechoniowi-Konrowi) nie wypada. Roli tej pozostał wierny nawet wobec totalnej dezintegracji osobowości. Odczuwając ową dezintegrację (ukrywaną symbolicznie pod postacią Erynii), pod koniec życia uporczywie samoutwierdzał się w formie, ulepszał, poprawiał biografię, myślał o nekrologu, coraz głębiej wycofując się w przestrzeń wewnętrzną. Postępującej introwersji towarzyszyła konsekwentna i coraz bardziej uporczywa ekspozycja wykreowanego wizerunku. Tak silne napięcie i zderzenia tak silnych sprzeczności doprowadzały poetę do stopniowej autodestrukcji.

Lechoń swoją w pełni ukształtowaną osobowość literacką objawił w *Karmazynowym poemacie*, natomiast kolejne trzy i pół dekady pisarstwa upłynęły mu głównie na staraniach utrzymania wówczas obranych ról i form. Polonijne środowisko Nowego Jorku próbował przekształcić w atrapę przedwojennej Warszawy, przestrzeń zredukowaną, ze starą obrzędowością i ceremonializacją, tylko w takiej bowiem potrafił się odnaleźć. Wniknięcie w struktury amerykańskie nie interesowało go w ogóle. W okresie powojennym, jako poeta anachroniczny, toczył nierówną i przegraną już walkę z przedstawicielami nowej pisarskiej generacji.

Nie jest prawdopodobnie przypadkiem, iż na okrutną samobójczą śmierć na nowojorskim bruku Lechoń zdecydował się, będąc w tym samym wieku, co Mickiewicz. Wielki romantyk zmarł miesiąc przed 57. urodzinami, Lechoń popełnił samobójstwo trzy miesiące po swoich 57. urodzinach, kilka miesięcy po setnej rocznicy narodzin umiłowanego poety.

50 Ibidem, s. 604. Zapis z 11 IV 1955 r.

51 Ibidem. Zapis z 12 IV 1955 r.

Bibliografia

- Czarnecka B., *Ruchomy na szali wagi. Lechoń homotekstualny*, Toruń 2013.
- Gombrowicz W., *Dzieła zebrane*, t. X, Paryż 1973, s. 509.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1957–1961*, Paryż 1971.
- Grydzewski M., Lechoń J., *Listy*, wstęp i oprac. B. Dorosz, t. I–II, Warszawa 2006.
- Kosiński J. A., *Album rodzinne Jana Lechonia*, Warszawa 1993.
- Lechoń J., *Dziennik*, oprac. R. Loth, t. I–III, Warszawa 1992.
- Lechoń J., *O literaturze polskiej*, Warszawa 1993.
- Lechoń J., *Poezje*, wstęp i oprac. R. Loth, Warszawa 1990.
- Pamięci Lechonia*, Londyn 1958.
- Urbańska M., „Dobry nekrolog” Jana Lechonia, [w:] *Pamięć*, red. M. Urbańska, Łódź 2016, s. 35–44.
- Weintraub W., *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982.
- Wspomnienia o Janie Lechoni*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2006.
- Zgorzelski Cz., „Srebrne i czarne” Lechonia, „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 1, s. 99–122.

Inspiracje Jana Lechonia

Jan Lechoń od młodości inspirował się literaturą romantyczną. Jego matka chciała, by – na wzór Juliusza Słowackiego – był kolejnym romantycznym wieszczem. Jej ambicje spełniły się, bowiem Lechoń debiutował jako trzynastolatek, a w 1921 roku, po wydaniu *Karmazynowego poematu*, uznany został za literackie objawienie.

Do końca życia pozostał wierny klasycznej formie wierszy i romantycznym inspiracjom (zwłaszcza pisarstwu Adama Mickiewicza, które promował), podporządkowując im również prywatne losy. Z biegiem czasu coraz bardziej oddalał się od literatury współczesnej, ignorował twórców nowej generacji, usiłując zachować struktury przedwojennej Warszawy w Nowym Jorku lat 50. XX wieku.

Zmarł śmiercią samobójczą w tym samym wieku, co Mickiewicz, u szczytu swej pisarskiej działalności, jednak w emocjonalnym osamotnieniu i poczuciu wewnętrznego bankructwa.

Inspirations of Jan Lechoń

From his youth, Jan Lechoń was inspired by romantic literature. His mother wanted him to be another romantic bard like Juliusz Słowacki. The mother's ambitions were fulfilled, because Lechoń debuted as 13 years old child, and in 1921, after the release of *Karmażynowy poemat*, he was considered a literary revelation. Until the end of his life he remained faithful to the classic form of poems and to romantic inspirations (especially to the writings of Adam Mickiewicz, which he promoted), also subordinating them his private fates.

Lechoń was increasingly distancing himself from contemporary literature, ignoring the creators of the new generation, trying to preserve the structure of pre-war Warsaw in New York in the 1950s.

He died a suicide death at the same age as Mickiewicz, at the peak of his writing activity, but in emotional loneliness and a sense of internal bankruptcy.

W kręgu literackich oddziaływań – inspiracje poetyckie Jana Brzechwy*

Jowita Podwysocka-Modrzejewska**

W poezji Brzechwy da się dostrzec trzy główne nurty inspiracyjne. Można znaleźć w niej nawiązania do Młodej Polski, poezji skamandrytów¹ oraz utworów jego stryjecznego brata Bolesława Leśmiana². Z pewnością wpływ na twórczość Brzechwy miały książki, które czytał. Wielokrotnie sięgał do biblioteki ojca, gdzie znajdowały się między innymi tomiki poezji Adama Asnyka czy Kornela Ujejskiego oraz polskich wieszczów³.

Recenzenci tomików poetyckich Brzechwy wielokrotnie wskazywali na ekspresjonizm pojawiający się w utworach⁴, a także na „rekwizyty” charakterystyczne dla modernizmu, na przykład „przysion” z wiersza *Talizmany*,

* Artykuł ten w rozbudowanej formie znalazł się w mojej rozprawie doktorskiej – J. Podwysocka-Modrzejewska, *Wiersze dla dorosłych Jana Brzechwy – zbiór. Edycja krytyczna ze wstępem*, znajdującej się w archiwum Wydziału Filologicznego UŁ.

** Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Pracownia Edytorstwa, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173, e-mail: jowita.podwysocka@gmail.com.

1 Już K. W. Zawodziński, a także badacze J. Kwiatkowski, J. Stradecki, J. M. Rymkiewicz zaliczali Brzechwę do grona satelitów Skamandra (zob. K. W. Zawodziński, *Liryka polska w dobie jej kryzysu*, [w:] idem, *Wśród poetów*, Kraków 1964, s. 203; J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2008, s. 149; J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977, s. 196; J. M. Rymkiewicz, *Kwadruga*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. I: *Literatura polska 1918–1932*, Warszawa 1975, s. 439).

2 Na nawiązaniach do B. Leśmiana skupiać się nie będę, ponieważ poświęciłam związkom literackim obu poetów osobny artykuł (J. Podwysocka-Modrzejewska, *Wierzenia ludowe i baśnie jako źródła doświadczeń w fantastycznych światach Bolesława Leśmiana i Jana Brzechwy*, [w:] *Doświadczenie*, red. M. Urbańska, Łódź 2014, s. 49–60).

3 Zob. H. Korecka, *Gniazdo*, [w:] *Akademia pana Brzechwy*, red. A. Marianowicz, Warszawa 1984, s. 18.

4 S. Napierski wskazuje wiersz *Przymierze*.

nasuwający skojarzenie z poezją Jana Kasprowicza, oraz lemiesz, barlóg, armadę, białą Yseult oraz wiele innych „tzw. nastrojowych a w gruncie rzeczy kiepsko-modernistycznych rekwizytów”⁵. Zdaniem Stefana Napierskiego ekspresjonizm pojawiający się w poezji Brzechwy jest „marki niemieckiej”⁶. Badacz zauważa, że ekspresjonizm w taki sposób praktykowany jest w „Reducie”⁷.

Autor recenzji w „Kurierze Literacko-Naukowym” zwraca uwagę na muzyczność i plastyczność tekstów Brzechwy, które jego zdaniem cechuje jednocześnie prostota godna Kazimierza Tetmajera⁸.

Słowa z utworu *Zielona krew* nasuwają skojarzenie z poetyką Kasprowicza i sonetem *Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach*. Podobnie jak u Kasprowicza, tak i u Brzechwy przyroda stanowi analogię do stanów ducha mężczyzny⁹:

Zieleni się świat zielenią,
Bielą się bielą śnieżną,
A ludzie się płomienią,
Miłością swą bezbrzeżną¹⁰.

Tytułowa *Jesień*¹¹, obfitująca w słotę, szarość dnia, sprawia, że pocie udziela się nastrojów rzewności i takie też powstają jego wiersze. Cała przyroda jakby płakała za odchodzącym latem. W tle słychać „żałośnie drgającą” kantylenę, która nie jest przecież pieśnią wesołą, ale właśnie pełną melancholii i smutku. We wspomnianym sonecie Kasprowicza nastrojów i obraz przyrody odgrywają istotną rolę, podobnie u Brzechwy.

Anna Szóstak podkreśla za Marią Podrazą-Kwiatkowską, że u Brzechwy – porównywalnie jak u Kasprowicza i Tetmajera – przyroda pełni

5 S. Napierski, *Książki*, „Droga” 1929, nr 9, s. 833.

6 Ibidem.

7 Był to teatr-laboratorium związany z Leonem Schillerem, a przede wszystkim z Juliuszem Osterwą. Teatr praktykował nowatorskie metody pracy z aktorem, dążył do uformowania niemal „klasztornej” wspólnoty artystycznej, ascetyczny, niechętny gwiazdorstwu, zob. <http://www.dwudziestolecie.muzy.pl/index.php?dzial=latadwudziestel> [dostęp: 15.01.2017].

8 R. [Aleksander Rosenberg], *Wśród nowych książek*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 31, s. 9.

9 A. Szóstak, *Od modernizmu do lingwizmu. O przemianach twórczości Jana Brzechwy*, Kraków 2003, s. 85.

10 J. Brzechwa, *Zielona krew*, [w:] idem, *Talizmany*, Warszawa 1929, s. 29.

11 J. Brzechwa, *Jesień*, [w:] idem, *Liryka mego życia*, Warszawa 1968, s. 150.

funkcję łącznika między człowiekiem a sferą transcendencji¹². Wiersze z tomu *Krzak dzikiej róży* Kasprowicza są jakby rozdarte między ekstатыcznym uwielbieniem Stwórcy, którego moc wyraża monumentalna górska przyroda, a wątpieniem w jego atrybuty, takie jak miłość, sprawiedliwość. Ponadto wielokrotnie dochodzi do zespolenia człowieka z naturą, podobnie jak u Kasprowicza, „rozplynięcia się” ducha wśród górskiej przyrody. Poeta staje się częścią przyrody. Takie połączenie z naturą było charakterystyczne dla Kasprowicza¹³.

W utworze *Przemiany* Brzechwa, jak Kasprowicz w tomie *Krzak dzikiej róży*, próbuje rozwiązać zagadkę bytu:

Nie znamy swojej własnej postaci ani dna,
Nie wiemy, co w nas tęskni, co nas tak zawsze gna.
Przemgleni, przetopieni, w bezmiarach się zlocimy,
Przezrocząc się, oblocząc, jak puchy i jak dymy,
Rozsiani, rozłączeni, nie licząc własnych dni,
Spijamy miłość słońca za to, że w nas tak lśni.
Płyniemy w przestwór niemy, mijamy gwiazdozbiory,
Jak plamy bezcielesne, jak przeziew snu i zmory –¹⁴

Swój związek z Kasprowiczem wyraził poeta już w swoim debiutanckim tomiku *Oblicza zmyślone*, z którego pochodzi wiersz *Dzień dzisiejszy*. Odwołuje się w nim do *Hymnów* Kasprowicza, a konkretnie do słów z *Hymnu Marii Egipcjanki*¹⁵: „Gdzie jesteś kraino gwoździ?” Kraina gwoździ to Jerozolima, do której szła kobieta.

12 Za: A. Szóstak, *Od modernizmu do lingwizmu...*, s. 70. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 49.

13 T. Sobolewski widział w *Krzaku dzikiej róży* zespolenie z przyrodą. Przyroda nie jest obcym istnieniem dla Kasprowicza, ale czymś bratnim, złączonym z nim jakimś pokrewieństwem wspólnego początku (T. Sobolewski, *Krzak dzikiej róży*, „Przegląd Literacki” 1898, nr 18/19, s. 12).

14 J. Brzechwa, *Przemiany*, [w:] idem, *Oblicza zmyślone*, Warszawa 1926, s. 12.

15 Maria Egipcjanka to święta Kościoła katolickiego i prawosławnego. Gdy miała 12 lat, opuściła dom rodzinny i zaczęła się oddawać rozpuciu. Po kilkunastu latach przyłączyła się do pielgrzymów wędrujących do Jerozolimy. Nie zmieniła jednak sposobu swojego życia. Pewnego dnia, podczas święta Podwyższenia Krzyża, wiedzioną ciekawością, chciała przyjrzeć się obrzędowi mającym miejsce w bazylice Grobu Świętego. Jednak jakaś nadprzyrodzona siła uniemożliwiała jej przejście przez próg. Zobaczyła Matkę Boską i wtedy uznała, że dzieje się tak z powodu życia, jakie prowadziła. Skruszona obiecała odprawienie pokuty. Dopiero wówczas udało jej się wejść do miasta. Po ucalowaniu relikwii Krzyża udała się na pustynię za Jordan, gdzie spędziła wiele lat w postach i umartwianiu się (zob. *Maria Egipcjanka*, [w:] *Leksykon świętych*, red. Z. Bauer, t. 3,

Zdaniem Grzegorza Iglińskiego, właściwym kontekstem dla *Hymnu Marii Egipcjanki* jest biblijna *Pieśń nad Pieśniami*. Badacz odnajduje analogię między bohaterkami utworów – „Marię Egipcjanke upodabnia do Oblubienicy ogromna tęsknota, namiętność, wręcz pożądanie skierowane do kochanka-Zbawiciela; obie szukają, wędrują, błakają się, nie mogąc osiągnąć celu, są traktowane jako wyrodne córki i ladacznice”¹⁶.

Hymny Kasprowicza składają się z dwóch cyklów. Pierwszy ma charakter buntowniczy i znajdują się w nim między innymi takie wiersze, jak: *Dies irae*, *Salome*, *Święty Boże*, *Święty Mocny* i *Moja pieśń wieczorna*. Cykl drugi stanowi palinodię, jak zauważa Artur Hutnikiewicz¹⁷, czyli pozorne odwołanie stanowiska zajętego poprzednio, a faktycznie chodzi o to, aby powtórzyć tę krytykę, a nawet ją wzmocnić. W cyklu drugim znajduje się wspomniany wcześniej *Hymn Marii Egipcjanki*. Hymn ten jest opowieścią o pokutnicy-kurtyzanie, która – mimo zwątpień i upadków – dąży do krainy zbawienia. Jawi się tu obraz losu ludzkiego, rozdarcia między tęsknotą za świętością a pokusami namiętności. Warto zwrócić uwagę na postać Marii Egipcjanki, która pokazana jest jako *femme fatale* kobieta-modliszka, niszczycielka czy zabójczyni¹⁸. W poezji Brzechwy kobieta obrazowana jest jako ta, u której stóp zjawia się kochanek-banita, a ona swoim brakiem odwzajemnionej miłości go niszczy.

W zbiorze *Talizmany* (1929) Brzechwa umieścił utwór poświęcony zmarłemu poecie, zatytułowany *Odejsie Jana Kasprowicza*¹⁹. Można w nim odnaleźć nawiązania do *Hymnów*, a szczególnie do *Salve Regina* i *Święty Boże, Święty Mocny*. Brzechwa odnosi się w tym wierszu do średniowiecznej antyfony śpiewanej między innymi podczas katolickich obrzędów pogrzebowych. U Kasprowicza jednak słowa „*Salve Regina*” są dosłownym cytatem z *Godzinek o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Marii Panny*²⁰.

Swoją melancholijność Brzechwa prezentuje w utworze *Spleen*, w którym wyraża własną „pustkę i czczość”. Podmiot liryczny przyznaje, że urodził

Kraków 1998, s. 151–152 oraz *Maria Egipcjanka*, [w:] K. Radoński, *Święci i błogosławieni Kościoła katolickiego. Encyklopedia hagiograficzna*, Warszawa–Poznań–Lublin [1947], s. 319).

16 G. Igliński, *Świadomości grzechu, cierpienia i śmierci w „Hymnach” Jana Kasprowicza*, Olsztyn 1996, s. 36.

17 A. Hutnikiewicz, *Hymny Jana Kasprowicza*, Warszawa 1973, s. 57.

18 A. Dąbrowska, *Symbolika barw i światła w „Hymnach” Jana Kasprowicza*, Bydgoszcz 2002, s. 215.

O kobiecie-modliszce pisał R. Caillois, *Modliszka*, „*Twórczość*” 1967, nr 9, s. 81–97.

19 J. Brzechwa, *Odejsie Jana Kasprowicza*, „*Wiadomości Literackie*” 1926, nr 43, s. 10.

20 J. Kasprowicz, *Salve Regina*, [w:] idem, *W wybór poezji*, oprac. J. J. Lipski, Wrocław 1990, s. 221.

się za późno. Jest jakby z poprzedniej epoki – dekadentyzm bowiem jest już przebrzmiały i nie ma znaczenia. Szóstak dostrzega podobieństwo do poezji Antoniego Langego z lat 1895 i 1898, w której dominuje problematyka dotycząca bankructwa idei, aura pesymizmu oraz przeświadczenie o dewaluacji uznawanych dotąd wartości²¹.

Tetmajer w takich wierszach, jak: *Hymn do Nirwany*, *Credo*, *Dziś*, *Koniec wieku XIX*, *Nie wierzę w nic*, wyrażał istotę młodopolskiego przeżycia pokoleniowego, dekadencją utratę wiary w ideały oraz rozpacz i przerażenie człowieka *fin de siècle'u*. Modernizm podawał w wątpliwość istnienie Boga. W utworze Brzechwy *Ucieczka*²² pojawia się niepewność – czy niebo istnieje, czy człowiek ulega tylko powszechnemu złudzeniu.

W utworach z tomiku *Talizmany* poeta nie wątpi w istnienie Boga, ale wyobraża go sobie jako groźnego, żądającego zemsty. W wierszu tytułowym dla tomiku podmiot liryczny prosi: „Umiluj nas, umiluj nas, Boże, / Naucz się od człowieka miłości” Poeta podważa wiarę w to, że Bóg kocha człowieka, jak uczy religia. W utworze [*Leżą umarli, umarli...*] Bóg jest bestią, która mieszka w podniebnej norze²³ i nie troszczy się o człowieka, tylko nań patrzy²⁴. Z liryków Brzechwy promieniuje przekonanie, że człowiek zdany jest sam na siebie, bo Bóg nie miesza się w sprawy ludzi.

Brzechwa nie ma na swoim koncie wierszy emanujących erotyzmem tak silnie, jak to jest w utworach Tetmajera, na przykład: *Lubię kiedy kobieta...*, *Virgini intactae*. Tetmajer przełamał obowiązujące w XIX wieku tabu, powtarzając, że w miłości liczy się dla niego tylko rozkosz. Zwracał uwagę przede wszystkim na ciało kobiety, a nie jej charakter. Takie rozumienie miłości sprawiło, że na poetę spłynęły oskarżenia o niemoralność i propagowanie zepsucia, pornografię i lubieżność²⁵. Za czasów Tetmajera odżyło romantyczne przekonanie, że pisarz, a zwłaszcza poeta, musi kochać i na dodatek nieszczęśliwie. Ten pogląd w swoich wierszach kulturował

21 A. Szóstak, *Od modernizmu do lingwizmu...*, s. 67.

22 „Co się ze mną stało, że mnie nigdzie nie ma? / Co się ze mną stało, że mnie wszędzie brak? // [...] Bóg mnie szukał chciwie dłońmi obydwoma, / Przenikając przestrzeń i bezkres, i czas, / I zamilczał o tym, że mnie nigdzie nie ma, / Tak jak nie ma Jego, ani nie ma was” (J. Brzechwa, *Ucieczka*, [w:] idem, *Oblicza zmyślane*, s. 50–51).

23 „Bóg się obudził w swej czarnej norze pod gwiazd przelęczą, // Bóg odpowiedział przewlekłym rykiem, pomrukiem zwierza” (J. Brzechwa, [*Leżą umarli...*], [w:] idem, *Talizmany*, s. 15).

24 „Oczy przedwieczne milczą nad nami mową kamienną” (ibidem).

25 Zob. I. Sikora, *Wstęp*, [w:] K. Przerwa-Tetmajer, *Wybór poezji*, Wrocław 1991, s. 13.

Brzechwa, w którego poezji trudno znaleźć wiersze o spełnionej miłości. Obu poetów łączy namiętność do kobiet²⁶, z tym, że dla Brzechwy były one na pierwszym miejscu, a Tetmajer bardziej kochał podróże²⁷.

Oprócz odwołań do poezji Tetmajera, badacze odnajdują u Brzechwy nawiązania do poezji Leopolda Staffa, który *notabene*, jak zauważyła Halina Pańczyk, także odwoływał się do poezji Tetmajera. Staff parafrazował wiersze Tetmajera – dedykowane autorowi *Melodii mgieł nocnych Melodie zmierzchnów*²⁸.

Związki Brzechwy z poezją Staffa sygnalizowano w krytyce literackiej lat 30. Uczyniła to Zuzanna Rabska w „Kurierze Warszawskim”²⁹. Janina Preger natomiast odnotowała „aurę poetycką Staffów”³⁰. Recenzentki nie wskazały jednak konkretnych przykładów. Postąpiła tak dopiero Anna Szóstak, która akcentuje występujące w poezji Brzechwy (szczególnie w tomiku *Oblicza zmyślane*) odwołania do *Snów o potęgę*; podkreśla emanujące z tegoż tomiku optymizm i wiarę we własne możliwości, co, jej zdaniem, przejął Brzechwa od Staffa³¹.

Zdaje się jednak, że najwyraźniej wpływy Staffa można dostrzec (jak zaznacza Jadwiga Zacharska) w ostatnich wierszach Brzechwy, które „tonem łagodnej, poetyckiej zadumy, humorem i pozbawionym patosu stosunkiem do spraw ostatecznych przypominają podobne liryki Staffa”³². Za najbardziej „staffowski” badaczka uznaje wiersz *Podsumowanie*, który stanowi „rzut oka na bezpowrotnie minioną młodość i refleksję o przemijaniu wszystkiego co piękne i twórcze”³³. Zacharska podkreśla smutek potęgający się w tym utworze, w którym dopiero pointa rozładowuje ten nastój:

Wkrótce życie weźmie rozbrat z ciałem,
Ale w głowie – wciąż raj Mahometa.

Mimo że mężczyzna umiera, to myśli o miejscu, gdzie o wiernych troszczą się czarnookie hurysy. Brzechwa odwołał się tu do wierzenia, że

26 J. Krzyżanowski, *Wstęp*, [w:] K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje wybrane*, Wrocław 1968, s. IX.

27 Zob. I. Sikora, *Wstęp*, s. 13.

28 H. Pańczyk, *Ze studiów nad liryką Leopolda Staffa*, Poznań 1960, s. 25.

29 Zob. Z. R[abska], *Kronika literacka*, „Kurier Warszawski” 1932, nr 167, s. 8.

30 Zob. Preg [J. Preger], *Żart – poezja*, „Trybuna Literacka” 1959, nr 14, s. 4.

31 A. Szóstak, *Od modernizmu do lingwizmu...*, s. 80.

32 J. Zacharska, *Liryka Brzechwy*, „Poezja” 1969, nr 43, s. 85.

33 Ibidem.

w muzułmańskim niebie czekać będą nań wciąż młode i piękne dziewice, przeznaczone na żony wiernych. Warto zaznaczyć, że każdy muzułmanin mógł mieć do siedemdziesięciu dwóch hurys.

Uważny czytelnik dostrzeże z pewnością, że obydwaj poeci w taki sam sposób zatytułowali swoje wiersze, nawiązując do Beethovenowskiej *Sonaty księżycowej*. Badacz poezji Staffa, Marian Stala, zaznacza, że utwór ten zajmuje ważne, a może nawet centralne miejsce w lunarnym nurcie poezji Staffa³⁴. Zdaniem badacza w utworze tym zgromadzono większość znanych poecie motywów i znaczeń związanych z księżycem. Księżyc nazywany jest widmem, upiorem. Jego kolor budzi skojarzenia z trupem – jest zimny, niemy i głuchy. A jego blask straszy, wzbudza obawę i lęk³⁵. W utworze Brzechwy księżyc nie wydaje się tak straszny, świeci bowiem podczas wiosennej nocy. Niepokój wzbudza jedynie zielonkawe światło wpadające do sypialni, a potem jad księżycy w takim kolorze. Księżyc gra na grzebieniu sonatę, za pomocą której nęci i mami. Sprawia, że: „Obok siebie błada panna / znajdzie w łóżu kościotrupa”³⁶.

Pod koniec 1926 roku skamandryci mieli dominujący wpływ na kształt poezji polskiej³⁷. Jak zaznaczył Rymkiewicz, wszyscy upowszechniali skamandrycki model wiersza, czyniąc go – w oczach odbiorców – modelem wiersza polskiego³⁸.

W historii literatury, jak już było wspomniane, Brzechwa klasyfikowana jest jako satelita Skamandra, choć w jego poezji nie ma „dionizyjskiej dytyrambiczności i frenetycznej pochwały życia”³⁹, co było charakterystyczne dla Tuwima. Brak także żywiołowego witalizmu i biologizmu, czyli tego, czym cechowała się poezja „wielkiej piątki”. Skamandryci cenili poezję beztroską, poddającą się fali życia i znajdującą w nim radość⁴⁰.

34 M. Stala, *Dziwniata pełnia księżycy. W drodze do interpretacji jednego wiersza Leopolda Staffa*, [w:] *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2005, s. 28.

35 O, jakież blaski twe, księżycu strasz! / O jakżeś dziwnie podobien żelazu! / Jak bezlitośnie zimny, niemy, głuchy / [...] O, widmo! / O, upiór! / O, ty cieniu cienia! / [...] Jesteś księżycu, trupem w bieli sinej, / [...] Wznosisz nade mną, budząc lęk i trwogę / która mi serce poraża (L. Staff, *Sonata księżycowa*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 2, Warszawa 1967, s. 367–379).

36 J. Brzechwa, *Sonata księżycowa*, [w:] idem, *Liryka mego życia*, s. 158.

37 J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, s. 132.

38 J. M. Rymkiewicz, *Kwadryga*, s. 439.

39 J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 45.

40 J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, s. 57.

A poezja Brzechwy jest rzewna, nieco patetyczna, skupiająca się wokół tematów miłości i śmierci.

Skamandrytom bliższa jest postawa błazna niż kapłana. Jak zaznacza Rymkiewicz:

[...] model „ja” poetyckiego, które – pod naciskiem żądań czytelnicznych – musiało się kształtować wobec „ja” romantycznego i „ja” modernistycznego”. Czytelnicy czekali [...] na literaturę, która – rezygnując ze służby społecznej i z pokrzepiania serc – wyraziłaby wspólne [...] marzenie o życiu [...]. Dlatego skamandryci [...] zrezygnowali lub pragnęli zrezygnować ze statusu wieszcz, „ja romantyczne”, które ustawiało się w opozycji „ja-świat”, zastępując „ja”, które wyrażając świat, jednocześnie ze światem pragnie się utożsamieć⁴¹.

A u Brzechwy dominuje romantyczny obraz poety – widzącego i czującego więcej, poznającego świat za pomocą intuicji⁴².

Skamandryci deklarowali emocjonalność, mieli tendencję do przedstawiania uczuć. U Tuwima zdarzało się, że nastrój w obrębie jednego wiersza ulegał zmianie. Widać to na przykładzie licznych erotyków czy utworu *Dwa wiatry*. U Kazimierza Wierzyńskiego liczne są zwroty od ekstazy do radości i zachłystnięcia się życiem po rozpacz. Duży ładunek emocjonalności wyrażał się przez użycie wyrazów potocznych, czego w poezji Brzechwy, skupiającego się na sobie i swych emocjach, nie było. Jego podmiot liryczny, mimo że również wypowiadający się w liczbie mnogiej, nie jest kimś z tłumu; jest niezwykle jednostką, indywidualistą, samotnikiem.

Trzeba wziąć pod uwagę, że zarówno skamandryci, jak i Brzechwa czerpali z dorobku poprzednich epok. Przyznawał to Słonimski:

Moje pokolenie zawdzięczało wiele, wszystko niemal, jeśli chodzi o szkołę wersyfikacji przekazom Młodej Polski [...]. Wchodziliśmy do literatury pod czarem tradycji wersyfikacji mickiewiczowskiej wzbogaconej zdobyczami Młodej Polski. Zacztywaliśmy się Żeromskim, Tętmajerem, Leśmianem, Micińskim i *Słóvkami* Boya⁴³.

41 J. M. Rymkiewicz, *Skamander*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. I, s. 279.

42 Zob. W. Weintraub, [hasło] *Poeta*, [w:] *Słownik literatury XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Wrocław 1991, s. 833.

43 A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1989, s. 112, [za:] A. Szóstak, *Od modernizmu do lingwizmu...*, s. 121.

Wczesnym próbom poetyckim Jana Lechonia patronował Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Wierzyński nie ukrywał natomiast swoich inspiracji poezją Staffa. W poezji Tuwima można dostrzec również odwołania do Staffa oraz romantyków. Jak wskazała Alina Kowalczykowa⁴⁴, Tuwim poddawał retuszowi swój młodzieńczy wizerunek i usunął przed publikacją swych juveniliów liczne motta i nawiązania do poetów wieków wcześniejszych:

Jedną z najważniejszych cech odziedziczonych przez Skamandra po poprzednikach jest realizowana przez nich koncepcja sztuki jako ekspresji stanu psychicznego, jako świadomych, bądź nieświadomych emocji – zgodnie z najbardziej znaną formułą, pochodzącą z programowego wyznania Przybyszewskiego „sztuka jest [...] odbiciem [...] duszy”⁴⁵.

U skamandrytów zgłębianie duszy sprowadza się do subiektywizmu, do prezentacji zmiennych, zróżnicowanych, ale przelotnych nastrojów i emocji. Nie dziwi zatem, że za patronów grupy przyjęto Leopolda Staffa i Stefana Żeromskiego⁴⁶. Również Brzechwa był miłośnikiem poezji Staffa. Do swoich pierwszych miłości przemawiał słowami z jego wierszy⁴⁷.

Ponadto Brzechwa bardzo cenił Bolesława Leśmiana. Dla skamandrytów w początkowej fazie twórczości był on także ważną postacią. Dedykowali mu swoje pierwsze tomiki, a nawet je ofiarowali (Antoni Słonimski swoje *Sonety*, a Lechoń – *Karmazynowy poemat*). Poeta był dla nich mistrzem słowa, a jego wiersze recytowano w kabarecie „Pod Picadorem”. Jednak gdy ukazała się *Łąka*, skamandryci zmienili zdanie. Zaczęli drwić z Leśmiana, z jego konserwatywnej formy wierszy, upodobania do makabry i neologizmów. Nie miał on już wstępu na półpiętro w Ziemiańskiej, gdzie był stolik Skamandra⁴⁸. „Wiadomości Literackie» nie zauważały

44 A. Kowalczykowa, *Jak Tuwim swój młodzieńczy wizerunek korygował*, [w:] *Skamander. Studia o twórczości Juliana Tuwima*, Katowice 1982, [za:] J. Zacharska, *Młodopolskie źródła Skamandra*, [w:] *Stulecie skamandrytów*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1996, s. 12.

45 S. Przybyszewski, *Confiteor*, [za:] J. Zacharska, *Młodopolskie źródła...*, s. 13.

46 J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, s. 61.

47 A. Szóstak, *Od modernizmu do lingwizmu...*, s. 120–121.

48 Dopiero po wyborze poety do Polskiej Akademii Literatury w 1933 roku stosunek do poezji Leśmiana uległ zmianie. Zaczęto publikować jego wiersze w „Wiadomościach Literackich”.

twórczości Leśmiana, zaliczały ją do młodopolskiego gawędziarstwa, które należało wyśmiać” – jak podsumował to Janusz Stradecki⁴⁹.

Ze skamandrytami łączyła Brzechwę wierność klasycznym formom wiersza. Zarówno Tuwim, jak i Słonimski posługiwali się wielokrotnie sonetem. Wśród gatunków wykorzystywanych przez Brzechwę pojawiały się: elegia, dytyramb, pieśń. U skamandrytów i Brzechwy można też dostrzec operowanie nastrojowością wierszy⁵⁰, co stanowiło dziedzictwo młodopolskie. Jak zaznacza Jadwiga Zacharska, przemiany, jakie zaszły w twórczości skamandrytów, polegały na:

Wyzwalaniu się od nowych poglądów poetyckich i współczesnej liryki europejskiej. Sięgnięto w głąb polskiej tradycji poetyckiej, przede wszystkim do twórczości Słowackiego i Kochanowskiego. Zwrot w stronę romantyzmu nastąpił jako konsekwencja kryzysu zaufania do istniejącego świata i związany był z poszukiwaniem odpowiedniej postawy⁵¹.

Ponadto autor *Talizmanów* dzielił ze skamandrytami fascynację Piłsudskim⁵², któremu poświęcił najpierw kilka wierszy w swoim tomiku, a potem cały zbiór *Imię wielkości. Wiersze o Józefie Piłsudskim*, wydany w 1938 roku.

Włodzimierz Wójcik zauważył, że w literaturze dwudziestolecia Piłsudski był kimś na kształt tajemniczego „Rycerza”, „Wodza”, emanującego wielką mocą wewnętrzną⁵³. Jednym słowem był wcieleniem wszystkich bohaterów narodowych funkcjonujących jako postacie ze sfery *sacrum*.

Skamandryci byli atakowani przez przedstawicieli awangardy (podobnie jak Brzechwa przez krytyków⁵⁴) za tradycyjnie opisową formę wiersza,

49 J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, s. 196.

50 Zob. J. Zacharska, *Skamander*, Warszawa 1977, s. 24.

51 Ibidem, s. 63.

52 Por. J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, s. 179.

53 Zob. W. Wójcik, *Legenda Piłsudskiego w twórczości skamandrytów*, [w:] *Skamander*, t. 2: *Studia zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*, red. I. Opacki, Katowice 1982, s. 137. Warto dodać, że Jan Lechoń już w 1917 roku poświęcił wodzowi wiersz pt. *Piłsudski*, posługując się tą wybitną postacią z życia ówczesnego dla zobrazowania problemów współczesności, a także wyzyskując jego osobę jako symbol trwałości narodu także w okresie niewoli.

54 Jarosław Janowski zarzucał lirykom Brzechwy gadatliwość, stosowanie pleonazmów i mentalność piosenkarza. Cechy te nie przeszkadzały podczas wykonywania utworu wokalnego, nie są jednak wskazane w tekście pisanym. Zaznaczał również, że w poezji autora *Akademii Pana Kleksa* pełno było tzw. rybek, czyli pomocniczych rymów, mających ułatwić czytelnikowi poddanie się taktowi muzyki (zob. J. Janowski, *Świat książki*, „Czas” 1936, nr 60, s. 8).

za „kataryniarstwo” w systemie wersyfikacji (monotonie strof o regularnym rytmie i rymie), za „śpiewankowość” i „muzyczność” implikujące związki z „poezją kabaretową”⁵⁵.

Karol Wiktor Zawodziński także zwrócił uwagę na śpiewność wierszy Brzechwy. Nie był to jednak zarzut, ale zaakcentowanie wartości liryków zebranych w tomie. Zdaniem recenzenta podobieństwo to stawiało poetę jako ucznia „słopiewnianego” Juliana Tuwima⁵⁶. Recenzent „Czasu” – Jarosław Janowski – również dostrzegł podobieństwo do Tuwima w rytmice wykorzystywanej przez Brzechwę⁵⁷.

Adam Szczerbowski z kolei pisał o postawie poetyckiej Brzechwy jako o „rozśpiewaniu się i zaśpiewaniu”, polegającym na „zachłystywaniu się całkiem zewnątrznie, słowem, rytmem”⁵⁸. I ten recenzent dostrzegł w zbiorze wyraźną inspirację poezją Tuwima.

Natomiast Jadwiga Zacharska w książce na temat Skamandra zaznaczyła, że dla poezji Słonimskiego ważniejsze jest słowo i rytm niżeli treść i obraz⁵⁹. To, co było charakterystyczne dla poezji Słonimskiego, Ludwik Fryde stawiał jako zarzut w stosunku do poezji Brzechwy. Badacz negatywnie odniósł się do tego, że Brzechwa główny nacisk położyła na budowę rytmiczną i stroficzną, zaś marginalnie potraktowała warstwę obrazową i znaczeniową⁶⁰.

Skamandryci mieli wspólny repertuar hasel: aktywny witalizm, biologizm i sensualizm, egzotyka powszedniości, urbanizm. Dążyli do wprowadzenia do poezji elementów tradycyjnie niepoetyckich, mowy potocznej i kolokwializmów⁶¹. Wiersze skamandrytów podejmowały tematykę dnia codziennego, zwracali się w swych wypowiedziach lirycznych do „całej czytającej inteligencji”⁶² oraz tworzyli „wiersze-rozmowy zwracając się do prostego człowieka”⁶³, stąd też wspomniane kolokwializmy i język potoczny.

55 J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, s. 91.

56 K. W. Zawodziński, „*Talizmany*” Brzechwy, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 3, s. 4.

57 J. Janowski, *Świat książki*, s. 8.

58 A. Szczerbowski, *Nowe zbiorki liryki*, „Marcholt” 1936, nr 4, s. 697.

59 J. Zacharska, *Młodopolskie źródła...*, s. 17.

60 L. Fryde, *Wachlarz poetycki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 36, s. 679.

61 Ibidem, s. 57.

62 J. M. Rymkiewicz, *Skamander*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. I, s. 277.

63 Ibidem, s. 279.

W poezji dla dorosłych Brzechwy nie ma tych elementów. Poeta podejmuje tematykę dnia codziennego, ale czyni to w zupełnie inny sposób. Opisuje raczej widoki zza okna, nastroje, jakie wywołuje w nim zastana rzeczywistość. W poezji dla dorosłych poeta nie wykorzystuje raczej mowy potocznej czy kolokwializmów. Bywa to obecne w poezji dla dzieci⁶⁴.

Skamandryci nie traktowali Brzechwy jako jednego z nich. Podczas rozmowy z Krystyną Nastulanką poeta powiedział:

Chciałem drukować w „Skamandrze”, ale z tym niestety były trudności. Bronili się przed Leśmianem, a tym bardziej przede mną. Wpadłem więc na pomysł i zacząłem przysyłać do redakcji wiersze pod różnymi pseudonimami. Podstęp się udał, wydrukowali, a potem już występowałem pod własnym nazwiskiem⁶⁵.

„Skamander” w owym czasie stanowił coś na kształt miesięcznika⁶⁶ – magazynu literackiego. Mogli publikować tam nie tylko twórcy bezpośrednio powiązani z grupą, aczkolwiek w pierwszej kolejności pismo to broniło interesów poetów należących do grupy. Na jego łamach miały miejsce debiuty awangardowe (m.in. Juliana Przybosia i Adama Ważyka), a także *Radiokoncert*⁶⁷ Brzechwy, związanego w pewnym momencie ze środowiskiem futurystów. Wiersz ten podpisany po raz pierwszy nazwiskiem Brzechwy, a nie jak wcześniej⁶⁸ – Stanisław Rudawa, opublikowany został w 1926 roku. Swoją formą przypominał wypowiedź prezentera radiowego, imitował też charakterystyczne przerwy w odbieraniu radia oraz dźwięki z tym związane.

O tym, że jednak zaczęto drukować wiersze Brzechwy w „Skamandrze”, być może zadecydowała sympatia członków tej grupy poetyckiej⁶⁹ lub też wspólne doświadczenie pokoleniowe – kombatancka przeszłość

64 Za przykład może posłużyć wiersz *Na straganie*, w którym wielokrotnie pojawia się stwierdzenie: „A to feler”.

65 K. Nastulanka, *Bajkopisarz mimo woli. Rozmowa z Janem Brzechwą*, [w:] *Akademia pana Brzechwy*, s. 115.

66 Mimo że oficjalnie był to miesięcznik, pismo ukazywało się nieregularnie, najczęściej jako kwartalnik. Od 1921 roku, z powodu kłopotów finansowych, zaczęto wydawać numery łączone.

67 J. Brzechwa, *Radiokoncert*, „Skamander” 1926, nr 43, s. 43–47.

68 W 1923 roku na łamach „Skamandra” ukazał się utwór *Ludzie leśni* podpisany Stanisław Rudawa (por. „Skamander” 1923, nr 34–36, s. 254–255).

69 J. Iwaszkiewicz, *Pożegnanie Jana Brzechwy*, [w:] *Akademia pana Brzechwy*, s. 186.

legionowa⁷⁰. Brzechwę można więc uznać za poetę, który częściowo poddał się „modzie na skamandrycki model wiersza”, ale jednocześnie próbował pozostać wierny swoim wzorom kunsztu poetyckiego z Młodej Polski.

Bibliografia

- Akademia pana Brzechwy*, red. A. Marianowicz, Warszawa 1984.
Brzechwa J., *Talizmany*, Warszawa 1929.
Brzechwa J., *Liryka mego życia*, Warszawa 1968.
Brzechwa J., *Oblicza zmyślane*, Warszawa 1926.
Brzechwa J., *Odeście Jana Kasprówicza*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 43, s. 10.
Brzechwa J., *Radiokonzert*, „Skamander” 1926, nr 43, s. 43–47.
Caillois R., *Modliszka*, „Twórczość” 1967, nr 9, s. 81–97.
Dąbrowska A., *Symbolika barw i światła w „Hymnach” Jana Kasprówicza*, Bydgoszcz 2002.
Fryde L., *Wachlarz poetycki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 36, s. 679.
<http://www.dwudziestolecie.muzhp.pl/index.php?dzial=latadwudziestel> [dostęp: 15.01.2017].
Hutnikiewicz A., *Hymny Jana Kasprówicza*, Warszawa 1973.
Igliński G., *Świadomość grzechu, cierpienia i śmierci w „Hymnach” Jana Kasprówicza*, Olsztyn 1996.
Janowski J., *Świat książki*, „Czas” 1936, nr 60, s. 8.
Kasprówicz J., *Wybór poezji*, oprac. J. J. Lipski, Wrocław 1990.
Krzyżanowski J., *Wstęp*, [w:] K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje wybrane*, Wrocław 1968, s. IX–LXXV.
Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2008.
Kwiatkowski J., *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990.
Maria Egipcjanka, [w:] *Leksykon świętych*, red. Z. Bauer, t. 3, Kraków 1998, s. 151–152.
Napierowski S., *Książki*, „Droga” 1929, nr 9, s. 833–834.
Pańczyk H., *Ze studiów nad liryką Leopolda Staffa*, Poznań 1960.

70 Zob. A. Szóstak, *Od modernizmu do lingwizmu...*, s. 52.

- Podraza-Kwiatkowska M., *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992.
- Podwysocka-Modrzejewska J., *Wierzenia ludowe i baśnie jako źródła doświadczeń w fantastycznych światach Bolesława Leśmiana i Jana Brzechwy*, [w:] *Doświadczenie*, red. M. Urbańska, Łódź 2014, s. 49–60.
- Preg [J. Preger], *Żart – poezja*, „Trybuna Literacka” 1959, nr 14, s. 4.
- R. [Aleksander Rosenberg], *Wśród nowych księżek*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 31, s. 9.
- R[abska] Z., *Kronika literacka*, „Kurier Warszawski” 1932, nr 167, s. 8.
- Radoński K., *Święci i błogosławieni Kościoła katolickiego. Encyklopedia hagiograficzna*, Warszawa–Poznań–Lublin [1947].
- Rudawa S., *Ludzie leśni*, „Skamander” 1923, nr 34–36, s. 254–255.
- Rymkiewicz J. M., *Kwadryga*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. I: *Literatura polska 1918–1932*, Warszawa 1975, s. 439.
- Rymkiewicz J. M., *Skamander*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. I: *Literatura polska 1918–1932*, Warszawa 1975, s. 279.
- Sikora I., *Wstęp*, [w:] K. Przerwa-Tetmajer, *Wybór poezji*, Wrocław 1991, s. XIII–LVI.
- Sobolewski T., *Krzakę dziękię różę*, „Przegląd Literacki” 1898, nr 18/19, s. 12.
- Staff L., *Poezje zebrane*, t. 2, Warszawa 1967.
- Stala M., *Dziwniata pełnia księżycy. W drodze do interpretacji jednego wiersza Leopolda Staffa*, [w:] *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2005, s. 21–32.
- Stradecki J., *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977.
- Szczerbowski A., *Nowe zbiorki liryki*, „Marcholt” 1936, nr 4, s. 697.
- Szóstak A., *Od modernizmu do lingwizmu. O przemianach twórczości Jana Brzechwy*, Kraków 2003.
- Weintraub W., [hasło] *Poeta*, [w:] *Słownik literatury XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 833.
- Wójcik Włodzimierz, *Legenda Piłsudskiego w twórczości skamandrytów*, [w:] *Skamander*, t. 2: *Studia zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*, red. I. Opacki, Katowice 1982, s. 32–77.
- Zacharska J., *Liryka Brzechwy*, „Poezja” 1969, nr 43, s. 85–87.
- Zacharska J., *Młodopolskie źródła Skamandra*, [w:] *Stulecie skamandrytów*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1996, s. 11–25.
- Zacharska J., *Skamander*, Warszawa 1977.

Zawodziński K. W., „*Talizmany*” Brzechwy, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 3, s. 4.

Zawodziński K. W., *Liryka polska w dobie jej kryzysu*, [w:] idem, *Wśród poetów*, Kraków 1964, s. 175–210.

W kręgu literackich oddziaływań – inspiracje poetyckie Jana Brzechwy

Artykuł dotyczy inspiracji poetyckich Jana Brzechwy. Autorka wskazuje trzy główne nurty inspiracji poety: poetów Młodej Polski, poezję skamandrytów oraz wiersze jego stryjecznego brata – Bolesława Leśmiana.

Autorka przywołuje liczne opinie badaczy, którzy znaleźli powiązania między poezją Brzechwy a utworami autorów młodopolskich. Wskazuje podobieństwa między wierszami Brzechwy a dziełami L. Staffa, J. Kasprowicza czy K. Przerwy-Tetmajera. Ponadto rewiduje pogląd badaczy na temat łączenia nazwiska Brzechwy z poezją z kręgu Skamandra. Autorka dostrzega podobieństwa w utworach Brzechwy i poetów „wielkiej piątki”. Stwierdza jednak, że model poezji upowszechniany przez skamandrytów stał się powszechnie obowiązującym modelem wiersza polskiego. Podobieństwo można dostrzec w zafascynowaniu osobą Piłsudskiego oraz wykorzystywaniu klasycznych form wierszy – elegii, dytambu czy pieśni.

W artykule jest ukazany także odmienny od skamandryckiego sposób obrazowania, opisywania emocji, poruszania tematów przez Jana Brzechwę. Poeta, opisując zastanę rzeczywistość, nie używa kolokwializmów czy mowy potocznej, opisuje raczej nastroje, jakie mu towarzyszą.

Swoje rozważania na temat wpływu poetów Skamandra na Brzechwę autorka podsumowuje stwierdzeniem, że Brzechwa być może uległ modzie na skamandrycki model wiersza, ale próbował jednocześnie pozostać wierny poetom, których podziwiał ze względu na ich talent poetycki. I w takim samym duchu tworzył swoje wiersze.

In the circle of literary influences – poetic inspirations of Jan Brzechwa

The article concerns the poetic inspiration of Jan Brzechwa. The author points out three main trends of the poet's inspiration: the poets of Young Poland, Skamander's poetry, and the poems of his cousin Bolesław Leśmian.

The author recalls numerous opinions of researchers who found connections between the poetry of Brzechwa and the works of the Young Poland authors. Similarities between the works of Brzechwa and L. Staff, J. Kasprówicz and K. Przerwa-Tetmajer are indicated. In addition, the author of the article revises the view of researchers on the subject of combining the name Brzechwa with poetry from the Skamander circle. He notices the similarities in the works of Brzechwa and the poems of the "Big Five", however, he states that the model of poetry disseminated by Skamander has become a universally applicable model of the Polish poem. The similarity can be seen in the fascination with Piłsudski's person about the use of classical forms of poems – elegy, dithyramb or song.

The article also indicates a different way of imaging, describing emotions, and discussing themes by Jan Brzechwa from the Skamander. The poet, describing the existing reality, does not use colloquialisms or colloquial speech, rather describes the moods that accompany him.

Author's commentary on the influence of Skamander's poets on Brzechwa is summarized by the statement that Brzechwa may have been fashioned on the Skamander model of the poem, but he also tried to remain faithful to the poets whom he admired because of their poetic talent. And create your poems in the same spirit.

Zjawisko Holocaustu jako inspiracja dla pisarzy – na przykładzie powieści Romy Ligockiej *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku*

Nadia Krzesłowska*

Literatura inspirowana wydarzeniami II wojny światowej to obszerny dział w twórczości polskich pisarzy, stanowiący zarówno dokument historyczny, jak i źródło prawdy, do której dąży się, badając zjawisko Holocaustu. Termin *Holocaust* pierwotnie oznaczał ofiarę całopalną, składaną przez Żydów na ołtarzu. Wydarzenia II wojny światowej zmieniły jego znaczenie, gdyż zaczął on funkcjonować jako termin związany z prześladowaniami i zagładą milionów ludzi narodowości żydowskiej przez władze Trzeciej Rzeszy oraz jej sojuszników. Źródła wskazują, że wśród mieszkańców Niemiec nieprzychylność w stosunku do narodu żydowskiego panowała od dłuższego czasu: „Wśród ludu nadal dominowało obraźliwe porównywanie Żydów do zwierząt bez duszy (Judensau)”¹.

Kwerendy wokół twórczości wybranej przeze mnie autorki, opisującej Holocaust – Romy Ligockiej – okazały się trudne. W wielu opracowaniach na ten temat jej nazwisko nie pojawia się w ogóle². Jedyne informacje, do jakich udało mi się dotrzeć, pochodzą z książki Iwony Purzyckiej *Roma Ligocka – malarstwo* oraz ze stron internetowych³. Uznałam jednak, że mimo

* Absolwentka filologii polskiej w Uniwersytecie Łódzkim, e-mail: nkrzeslowska@gmail.com.

1 A. L. Szczęśniak, *Holocaust*, Radom 2002, s. 13.

2 L. M. Bartelski, *Polscy pisarze współcześni 1939–1991*, Warszawa 1995; S. Müller-Madej, *Oczyma dziecka*, Kraków 1991; P. Johnson, *Historia Żydów*, tłum. M. Godyń, M. Wójcik, A. Nelicki, Kraków 1988; A. L. Szczęśniak, *Holocaust*.

3 www.blaskksiazek.pl, www.gala.pl, www.ksiazkionet.pl [dostęp: 8.05.2018].

bardzo skromnego materiału źródłowego warto zauważyć powieść Ligockiej i wskazać jej miejsce wśród wielu innych tekstów zainspirowanych przeżyciami wojny i Holocaustu. Wśród nich znalazł się m.in. *Dziennik. Pięć zeszytów z łódzkiego getta*⁴ Dawida Sierakowiaka, który opisuje zjawisko Holocaustu oraz przesiedlenie Żydów do getta łódzkiego, w trakcie którego doświadczył on głodu i ubóstwa, czy też *Dziennik z łódzkiego getta* Jakuba Poznańskiego⁵.

Roma Ligocka, wiele lat po wojnie, oglądając *Listę Schindlera*⁶, w przedstawionych tam losach ofiar odnalazła własną historię. Filmowe wspomnienie stało się dla niej inspiracją do spisania wszystkiego, czego doświadczyła podczas wojny⁷. Jej książka pomieściła bardzo sugestywne zobrazowanie wojennych przeżyć. Słowo nie było jej jedyną formą obrazowania, ponieważ Ligocka była także malarką. Badaczka jej prac, Iwona Purzycka, darzy ją ogromnym podziwem i szacunkiem:

Roma Ligocka jest według mnie najwybitniejszą malarką żydowską swojego pokolenia. Jej subtelne, delikatne obrazy, mówiące do nas spokojnym głosem, zawierają w sobie niezwykłą fascynację i siłę. Mimo że artystka przyznaje się wprost do literackiego charakteru swoich prac, to jednak są one przede wszystkim dziełami sztuki plastycznej. Perfekcyjny rysunek, delikatne, opalizujące, wibrujące kolory. W swobodnej grze formy i barwy widać całe bogactwo tej sztuki – czasem pełnej namiętności, czasem prawie mistycznej. Kiedy po pierwszym spotkaniu przyjrzymy się tym obrazom ponownie, podejmiemy bardzo osobisty, intymny dialog – pełen melancholii, rozmyślań, intensywności przeżyć⁸.

Jak czytamy w artykule Natalii Żórawskiej, proza kobieca traktowana przez ogół społeczeństwa jako poruszająca tematy blahe, codzienne i przyjemne, sąsiaduje z tą, która traktuje o poważnych kwestiach, często dotyka tabu⁹:

4 D. Sierakowiak, *Dziennik. Pięć zeszytów z łódzkiego getta*, Warszawa 2015.

5 J. Poznański, *Dziennik z łódzkiego getta*, Warszawa 2002.

6 Premiera filmu w reżyserii Stevena Spielberga, scenariusz Steven Zaillian miała miejsce w 1993 r.

7 <http://www.blaskksiazek.pl/2013/12/roma-ligocka-dziewczynka-w-czerwonym.html> [dostęp: 21.02.2018].

8 I. Purzycka, *Roma Ligocka – malarstwo*, Bielsko-Biała 2013, s. 1.

9 [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Tematy_i_Konteksty/Tematy_i_Konteksty-r2015-t-n5_\(10\)/Tematy_i_Konteksty-r2015-t-n5_\(10\)-s126-141/Tematy_i_Konteksty-r2015-t-n5_\(10\)-s126-141.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Tematy_i_Konteksty/Tematy_i_Konteksty-r2015-t-n5_(10)/Tematy_i_Konteksty-r2015-t-n5_(10)-s126-141/Tematy_i_Konteksty-r2015-t-n5_(10)-s126-141.pdf) [dostęp: 4.07.2018].

Takim też zagadnieniem jest w Polsce temat Holocaustu i Zagłady, który choć stale obecny w mediach i literaturze, został opatrzony etykietą kłopotliwego. Motywy żydowskie pojawiały się w prozie pod wpływem przeżyć wojennych i doświadczeń obozowych. O ile wówczas były one jednym z głównych tematów w polskiej twórczości, to wraz z upolitycznieniem literatury w PRL-u i polityczną nagonką na obywateli żydowskiego pochodzenia zostały zepchnięte na margines literatury, z którego nieśmiało wyzieranie mogło grozić publiczną denuncjacją oraz stanowczą dezaprobatą władz i społeczeństwa. Po wojnie postawy rodziców przenikały często do pokoleń dzieci, a nierzadko także wnuków, co było ułatwione przez milczenie o Holokauście ze strony systemu edukacyjnego i innych instytucji kreujących potoczną świadomość historyczną. Doszedł tu jednak jeszcze czynnik inny. Była nim wielka nieobecność Żydów w powojennym krajobrazie etnicznym Polski, równoznaczna z faktyczną niemożnością zaprzeczenia negatywnym stereotypom Żyda przez rzeczywistość, gdyż już w pierwszych trzech powojennych latach dwie trzecie tych, którzy ocalili z Zagłady, w ogromnej większości przypadków opuściło Polskę. Przyczyną takiego stanu rzeczy był głównie brak poczucia bezpieczeństwa. Wstydlivość, która narosła wokół wątków żydowskich, dziś stara się zepchnąć na margines. Zarówno mężczyźni, jak i kobiety po latach milczenia powracają do motywu Zagłady okazującej się trwać również w tych pokoleniach, które nie doświadczyły jej bezpośrednio, a poznały jedynie przez traumę i napiętnowanie żydostwem swojej matki czy ojca¹⁰.

Ofiary Holocaustu nierzadko spisywały swoje doświadczenia. W ten sposób utrwaliły się losy pojedynczych osób i ich rodzin, pozostało także świadectwo dziejów całej generacji. Żydzi zapisywali swoje dzieje, aby – jak zaznacza w swym dzienniku Jakub Poznański – „późniejszy kronikarz mógł czerpać nie tylko ze źródeł oficjalnych, ale również z prywatnych opisów”¹¹.

Ligocka, w rzeczywistości Roma Liebling, dramat wojny przeżywała jako dziecko, przyszła bowiem na świat w 1938 roku. Wywodziła się z żydowskiej rodziny Abrahamerów. Ligocka to nazwisko, które przyszła autorka przybrała jako mała dziewczynka, w czasie pobytu w getcie krakowskim, które było jej domem przez pewien okres wojny¹². Gdy getto zostało zlikwidowane, wraz z matką znalazła chwilowe schronienie u polskiej

10 Ibidem.

11 J. Poznański, *Dziennik z łódzkiego getta*, s. 90.

12 Ibidem.

rodziny. Ojciec Romy był więziony w obozie koncentracyjnym w Plasowie, który uważany był za „przedłużenie” getta krakowskiego¹³.

Wszystko, czego Ligocka doświadczyła w dzieciństwie, wpłynęło na jej dalsze życie, ukształtowało ją, stało się nie tylko piętnem, jakie odcisnęło się głęboko na psychice małej dziewczynki, ale także zainspirowało ją do literackiego wyznania prawdy o piekle, jakim dla Żydów była II wojna światowa. Po wojnie traumatyczne wspomnienia powracały każdego dnia. W jednym z wywiadów autorka przyznała:

Czułam się [...] winną niepowodzeń. W wieku 3–4 lat kształtuje się świadomość człowieka. Ten okres spędziłam w getcie, gdzie tłumaczono nam, że my – Żydzi – jesteśmy odpowiedzialni za całe zło tego świata. Rodzice mówili: „Nie patrz ludziom w oczy, bo rozpoznają, że jesteś Żydówką”. Jeżeli wchodzi się w życie z poczuciem winy, trudno się z tego wyzwolić¹⁴.

Gdy wojna dobiegła końca, Roma Ligocka ukończyła studia na kierunkach malarstwo i scenografia na Akademii Sztuk Pięknych. W latach 60. wyjechała do Niemiec, gdzie osiedliła się na stałe i mieszka do dziś.

Podczas pobytu w Krakowie w latach 90. Ligocka brała udział w premierze filmu *Lista Schindlera*, który powstał w oparciu o przeczytaną przez pewnego Żyda historię dotyczącą likwidacji getta i realiów życia w nim. Jedna ze scen szczególnie utkwiła jej w pamięci, w niej odnalazła siebie z dzieciństwa: „Niemieccy żołnierze strzelają, ludzie uciekają w popłochu. W samym oku tego cyklonu znajduje się mała dziewczynka w czerwonym płaszczku. Ona biegnie wśród tego zamieszania, chowa się, gdzieś znika”¹⁵.

Zainspirowana bohaterką, która tak bardzo przypominała jej własną historię wojennego życia, Ligocka postanowiła napisać książkę: „Tak, po latach, ta dziewczynka do mnie wróciła”¹⁶.

Powieść autobiograficzna *Dziewczynka w czerwonym płaszczku* pokazuje nie tylko losy żydowskiego dziecka, lecz także późniejsze przeżycia autorki,

13 R. Kotarba, *Niemiecki obóz w Plasowie 1942–1945. Przewodnik historyczny*, Kraków–Warszawa, 2009, s. 5.

14 <http://www.gala.pl/wywiady-i-sylwetki/roma-ligocka-malzenstwo-to-jedno-z-najgorszych-doswiadczen-w-moim-zyciu-23135> [dostęp: 21.02.2018].

15 <http://ksiazki.onet.pl/wiadomosci/roma-ligocka-w-ksiazkach-jestem-odwazna/lcfkj> [dostęp: 21.02.2018].

16 Ibidem.

w tym wiele życiowych niepowodzeń. Obrazy malarskie Ligockiej również mają charakter autobiograficzny:

Drugi motyw ma charakter autobiograficzny. Postać kobiety, którą często widzimy na obrazach Romy Ligockiej, opowiada swoją historię. Tak jak w literaturze, kiedy narratorem jest sam autor. Jednak jej przesłanie znacznie wykracza poza los jednostkowy, ma charakter uniwersalny¹⁷.

Wiele lat po wojnie widok nieznaney pary z dzieckiem wzbudził w Ligockiej traumatyczne wspomnienia. Autorkę załaził pot, zrobiło jej się słabo i straciła przytomność. Napotkana dziewczynka przypomniła jej nią samą: „Patrzę na tę dziewczynkę, którą kiedyś byłam [...]. To mogło być moje życie, ale ja zostałam oszukana przez los”¹⁸.

Na przykładzie Romy Ligockiej można potwierdzić, iż młodzież i dzieci były jedną z licznych grup piszących w getcie swoje dzienniki, relacje i wspomnienia:

Wyjątkową pozycję w spuściźnie literackiej getta zajmuje twórczość dziecięca i młodzieżowa, choć linia pomiędzy tymi grupami jest płynna. Lata spędzone w getcie należy zwielokrotnić, gdyż przebyte doświadczenia sprawiły, że dzieci gwałtownie dojrzewały. Podejmowane przez nie tematy daleko wykraczały poza sprawy typowe dla ich wieku. O tym, że jest to twórczość osób młodych świadczy raczej forma niż treść. W mniejszym stopniu dostrzegane są tu klisze z twórczości przedwojennej, słabsza jest znajomość konwencji literackich. Jest to zresztą, według pierwszego badacza poezji gettowej i obozowej, Michała Borwicza, zalecą tych utworów¹⁹.

Dziewczynka przedstawia zupełnie odmienny obraz getta od znanego dotychczas. Roma widzi je jako zupełnie szare, zaciemnione, przerażająco zimne miejsce, z którego wychodzenie jest surowo zabronione, które otaczają wysokie mury i zamasytne bramy. Roma mieszka w miejscu przepelnionym ludźmi wraz z mamą, tatą i babcią. Ze wspomnień autorki dowiadujemy się, że babcia była dla niej ogromnym wsparciem. Nieświadoma niczego Ligocka narażała całą rodzinę na niebezpieczeństwo, ponieważ

17 I. Purzycka, *Roma Ligocka – malarstwo*, s. 48.

18 R. Ligocka, *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku*, Kraków 2001, s. 9.

19 K. Radziszewska, E. Wiatr, *Oblicza getta. Antologia tekstów z getta łódzkiego*, Łódź 2017, s. XXVII–XXVIII.

jej charakterystyczna uroda zdradzała jej pochodzenie. W momentach słabości rodzice skłaniali się ku dramatycznym pomysłom na pozbycie się jej, na przykład poprzez podanie jej trucizny.

Pewnego dnia, wracając z ojcem od lekarza, Ligocka natknęła się na scenę drastycznego wymierzania kar przez Niemców:

W drodze powrotnej widzę, jak mężczyźni w czarnych oficerkach obcinają brodę staremu człowiekowi. Wrzeszczą przy tym, hałasują i się śmieją. – „Nie patrz tam” – szepcze tata, trzyma mnie mocno i przyspiesza kroku. A ja po prostu muszę się odwrócić. Stary człowiek pelza po ziemi, a oni czarnymi butami kopią go na śmierć²⁰.

Inny istotny fakt z jej życia stanowi inspirację dla kolejnego zdarzenia przedstawionego w utworze. Pewnego dnia Ligocka była świadkiem pojmania jej babci przez Niemców oraz znęcania się nad nią. Zmiana nazwiska, do której wkrótce po tym zdarzeniu Ligocka została zmuszona, była dla niej zupełnie niezrozumiała, nie mogła pojąć faktu, że z dnia na dzień nadano jej inną tożsamość.

Wywiezienie ojca do obozu w Plaszkowie poskutkowało decyzją o ucieczce. Matka i córka spakowały się i, idąc przed siebie, trafiły na miejsce, w którym potem się ukrywały. Taki tryb życia sprawiał, że ludzie wokół pojawiali się i znikali. Mała dziewczynka nie miała pojęcia o tym, co się z nimi potem działo, nie czuła się bezpieczna, nie miała wzorców stabilnych relacji międzyludzkich. Wreszcie, w 1943 roku, mając pięć lat, opuściła wraz z matką dziurę, w której dotychczas się ukrywały. W obawie o dalsze losy swoje i córki, matka Ligockiej poprosiła o pomoc zaznajomioną rodzinę i, mimo wielu przeszkód, dostała u niej schronienie, udając dalszą kuzynkę z dzieckiem. Czas spędzony w domu znajomych nieco ustabilizował sytuację matki i córki. Roma mogła sobie pozwolić na zabawy z mieszkającą tam Manuelą i jej znajomymi. Jednak mury tymczasowego domu nie mogły uchronić jej przed rzeczywistością Holocaustu. Codziennosc wyznaczana była przez ciągle rewizje, nocne kontrole, fałszywe dokumenty, odgrywanie wcześniej wyuczonych ról i strach o to, że coś się nie uda, że zapomni swej roli, przekreśli nazwisko.

20 Ibidem, s. 17.

Dzieciństwo i okres dorastania stanowi dla autorki inspirację, która zostaje drobniawo odtworzona w powieści. Jej dorastanie nie wyglądało tak, jak powinno. Zamknięta w domu, poznawała rzeczywistość przez okienną szybę, nie mając kontaktu z bawiącymi się na podwórzu dziećmi. Wszystko, co pragnęła robić, było surowo zabronione. Z takimi ograniczeniami Ligocka mierzyla się każdego dnia. Poczucie winy powodowało w niej wewnętrzne niepokodzenie się z tym, kim jest. Przekonana, że obecna sytuacja spowodowana jest jej wyglądem, popadała w psychiczną destrukcję. Po pewnym czasie wraz z matką przeprowadziła się do wynajmowanego ze znajomymi mieszkania. Wczesna rozłąka z ojcem spowodowała wymazanie jego obrazu z pamięci. Gdy w domu pojawił się pewnego dnia obcy, brudny i zaniedbany mężczyzna, przerażona Roma chciała jak najszybciej się przed nim ukryć. Tymczasem był to ojciec, który wydostał się z obozu i powrócił do bliskich. Przez dłuższy czas mała dziewczynka nie mogła przyzwyczaić się do obecności nieznajomego mężczyzny.

Koniec wojny przyniósł ze sobą nie tylko wieści o wybawieniu, lecz także mnóstwo smutnych wiadomości o obozowej śmierci najbliższych i wojennych losach znajomych. Moment zakończenia wojny stanowił dla ocalałych inspirację do ciągłych rozmów, wspomnień, które mimo bólu, jaki zadawały, były tak bardzo potrzebne:

To było tak, jakby odczuwali przerażającą, chorobliwą potrzebę, by opisać każdy szczegół. Jak strzelano do ludzi, jak ich duszono, podcinano im żyły, jak ich stadami pakowano nagich do komór gazowych. Jak wieszano trupy na drzewku bożonarodzeniowym. Jak skazani na śmierć w swych ostatnich minutach życia musieli sortować swe buty i ubrania, jak stał tam mały chłopiec i rozdzielał sznurki do związywania par butów²¹.

Młody wiek Ligockiej był głównym przeciwwskazaniem do wysłuchiwania tego typu rozmów. Późniejsze jej losy były potwierdzeniem tego, iż dziecięce doświadczenia powinny być ją ominąć. Żydowska szkoła w Krakowie, do której trafiła, nie była miejscem przez nią lubianym. Według niej pozostałe dzieci były ciągle smutne, ponure, płakały i nie potrafiły się z niczego cieszyć. Rozrywkę w jej życiu stanowiła znajomość

21 Ibidem, s. 176.

z kuzynem Romkiem, który jak się później okazało, został znanym reżyserem filmowym – Romanem Polańskim.

Późniejszy udar ojca spowodował zmiany w rodzinie Ligockiej. Teraz to ona stanowiła dla niego oparcie, dbała o niego, karmiła, uczyła od nowa mówić, czytała mu, próbując przywrócić pamięć. Jednak okazało się to bezskuteczne. Na parę dni przed ósmymi urodzinami Ligockiej ojciec zmarł, a do niej wróciła stara rzeczywistość – znów zostały z matką same, znów były skazane na własne siły.

Niedługo po tym wydarzeniu w życiu Ligockiej rozpoczął się nowy etap – przeprowadzka do nowego mieszkania. Rozpoczęcie nauki w katolickiej szkole przyniosło jej wiele nowych doświadczeń. Pomimo zadowolenia dziewczynki z nowego stanu rzeczy, jej sytuacja pogorszyła się, bowiem dzieci, rozpoznawszy w niej Żydówkę, zaczęły z niej drwić i jej dokuczać. Z dnia na dzień stała się bitym i wyzywanym intruzem. Żydowskie pochodzenie stanowiło dla niej ogromny ciężar. Przekonanie z dzieciństwa o tym, że należy do gorszej rasy i ponosi odpowiedzialność za wszystko, co dzieje się dookoła, znów powróciło. Uznała, że dokuczają jej, bo jest inna – zła, wszystkiemu winna. Nie dostała też pozwolenia na sypanie kwiatków w trakcie nabożeństw czy przystąpienie do Pierwszej Komunii Świętej.

Po maturze Ligocka wybrała się w podróż do Izraela, która stanowiła dla niej doskonałą okazję do flirtowania z mężczyznami. Kilkudniowa wycieczka dała jej czas do rozmyślenia nad swoim położeniem, roztrząsania kwestii, czy aby na pewno nie powinna zostać w Izraelu. Postanowiła wrócić do domu, gdyż tam czekała na nią matka. Zawód miłosny, którym była znajomość z Piotrem, potęgował jednak chęć pozostania poza domem.

Z kolei jako studentka Akademii Sztuk Pięknych odnosiła sukcesy. Malowała, rysowała, a jej prace były doceniane. Inspiracje przekładała także na obrazy:

W twórczości artystki odnajduję trzy główne, wzajemnie przeplatające się motywy. Pierwszy opowiada o nieistniejącym już świecie kultury polskich Żydów, który malarka odbudowuje z fragmentów, odłamków zapamiętanych detali, zachowanych w wyobraźni – składa go, tak jak składa się wiersze. Subtelną kreską rysuje sceny z minionych czasów: śluby, zakochane pary, grajków, zaginionych skrzypków – ale także ucieczki, pożegnania, porzucone przedmioty i porzucone nadzieje²².

22 I. Purzycka, *Roma Ligocka – malarstwo*, s. 30.

Jakiś czas później w jej życiu pojawił się kolejny mężczyzna, dwudziestopięcioletni Wiesław, który wywarł na niej bardzo dobre wrażenie, ale zupełnie odmienne zdanie na jego temat miała matka Ligockiej, która robiła wszystko, aby córka przestała się z nim spotykać. Zbuntowana Ligocka postąpiła wbrew woli matki i zdecydowała się na ślub z ukochanym. Wiesław był alkoholikiem i każdego dnia znajdował powód, aby się upić. Dziewczyna, zagubiona we własnym życiu, całą winą za zachowanie swojego męża obarczała siebie: „Myślę, że to moja wina, że to ja powinnam go odciągnąć od alkoholu, muszę się tylko bardziej postarać”²³. Podczas zapalenia płuc, Ligocka przebywała w szpitalu i była to dla niej doskonała okazja do rozmyślań nad swoim losem. Doszła do wniosku, że nie zasługuje na takie traktowanie i postanowiła się temu przeciwstawić. W wieku 21 lat była już rozwódką. Jej relacje z matką również uległy rozpadowi. Matka wyprowadziła się do Wiednia, a kontakty z nią opierały się głównie na wymianie paczek i listów.

Tymczasem Ligocka poznała innego mężczyznę, reżysera wystawiającego jej sztukę – Jana Biczyskiego. Znajomość służbowa szybko przerodziła się w romans. Zakochana kolejny raz autorka marzyła o ślubie z wybrankiem, on natomiast nie popierał tego pomysłu. Życie u jego boku było dla niej kolejną tułaczką, a momentami nawet walką o przetrwanie, gdyż często brakowało im środków finansowych na podstawowe rzeczy, nawet na żywność. Pewnego dnia okazało się, że będą mieli dziecko, jednak Janek nie dopuszczał do siebie myśli o ojcostwie. Pod wpływem nacisków partnera Ligocka dokonała aborcji. Jakiś czas później pojawiła się nowina o ponownej ciąży. Tym razem wszyscy byli zachwyceni. Ligocka jednak nie czuła się zbyt dobrze, bowiem pojawiały się u niej pierwsze oznaki depresji.

Po porodzie wszyscy przeprowadzili się do nowego domu w Ottoburn, gdzie depresja Ligockiej zaczęła się pogłębiać. Leki, które otrzymywała od lekarza, koili jej lęki, sprawiły, że poczuła się szczęśliwa i zaczęła się uśmiechać. Złe wspomnienia już nie wracały. Uzależnienie od tabletek psychotropowych nie budziło w Janku jakichkolwiek podejrzeń, wręcz przeciwnie, uspokoiło go to. Często nieobecny w domu, nie zdawał sobie sprawy z powagi sytuacji. Pod nieobecność Janka w domu Ligockiej pojawiał się Mirek – jej dawny znajomy. Calonocne rozmowy o tym, co było

23 R. Ligocka, *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku*, s. 329.

kiedyś, zbliżyły ich bardzo do siebie. Rozpoczął się ich ponowny romans. Ligocka wreszcie czuła się potrzebna i szczęśliwa: „Mirek daje mi poczucie, że mnie rozumie. Daje mi poczucie, że mnie potrzebuje. I wreszcie daje mi też poczucie, że jestem godnym miłości człowiekiem – nie trudnym i nie chorym”²⁴.

Miłość ta dała jej siłę, aby odejść od Janka. Jakiś czas później wprowadziła się z synem do Mirka. Pewnego dnia znów jednak straciła to, co dla niej najważniejsze. Bezpieczny świat osobisty, o który bardzo walczyła, nagle legł w gruzach. Jej matka umarła, Mirek natomiast pozostawił list, w którym oznajmił, że nie mogą być dalej razem. Ligocka kolejny raz czuła się winna. Obarczyła się odpowiedzialnością za odejście Mirka, a także za śmierć matki, która w czasie wojny starała się ją chronić, jak tylko mogła, za co Ligocka odwdzińczyła się jej pogardą i porzuceniem. Bez cienia wątpliwości uznała się za powód tych wydarzeń i znów popadła w depresję. Teraz dawki leków, które brała w tajemnicy przed synem, znacznie przekraczały dozwolone. Garści tabletek dawały jej ukojenie i pozwalały zapomnieć o wszystkim. Przelomowy moment nastąpił podczas przyjęcia u dawnej studentki Janka – Ligocka, świadoma swego uzależnienia od tabletek, odmówiła napicia się alkoholu. Wreszcie zdała sobie sprawę, że jest chora i podjęła leczenie.

W 1990 roku razem z synem pojechała do Krakowa, gdzie pokazała mu miejsca, które niegdyś odgrywały w jej życiu ważne role. W mieście tym odbywała się właśnie premiera *Listy Schindlera* w reżyserii Stevena Spielberga, na którą, za namową syna, wybrali się razem. Jak już była mowa, podczas seansu Ligocka rozpoznała w małej bohaterce samą siebie z czasów wojny. To mała dziewczynka, którą była, patrzyła teraz na nią oczami filmowej bohaterki, oczekując upamiętnienia i szacunku:

Tego drugiego marca 1994 roku odnajduję wreszcie tę małą dziewczynkę w czerwonym płaszczyku. I nagle wiem, kogo szukałam i przed kim tak rozpaczliwie próbowałam uciec przez te wszystkie lata – przez całe moje życie²⁵.

Moment ten zainspirował Romę Ligocką do napisania książki o swoim losie, o getcie krakowskim, o nocnych rewizjach i stukocie oficerów, o prawdzie, która była potrzebna nie tylko ludziom interesującym się

24 Ibidem, s. 411.

25 Ibidem, s. 450.

Holocaustem, ale tym, którzy przez ten dramat przebrnęli osobiście. Powieść inspirowana doświadczeniami wojennymi małej dziewczynki jest doskonałym potwierdzeniem tego, iż hitlerowskie zbrodnie odcisnęły piętno na psychice wielu ludzi.

Bibliografia

- Bartelski L. M., *Polscy pisarze współcześni 1939–1991*, Warszawa 1995.
- Johnson P., *Historia Żydów*, tłum. M. Godyń, M. Wójcik, A. Nelicki, Kraków 1988.
- Kotarba R., *Niemiecki obóz w Plaszkowie 1942–1945. Przewodnik historyczny*, Kraków–Warszawa 2009.
- Ligocka R., *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku*, Kraków 2001.
- Müller-Madej S., *Oczami dziecka*, Kraków 1991.
- Poznański J., *Dziennik z łódzkiego getta*, Warszawa 2002.
- Purzycka I., *Roma Ligocka – malarstwo*, Bielsko-Biała 2013.
- Radziszewska K., Wiatr E., *Oblicza getta. Antologia tekstów z getta łódzkiego*, Łódź 2017.
- Sierakowiak D., *Dziennik. Pięć zeszyców z łódzkiego getta*, Warszawa 2015.
- Szcześniak A. L., *Holocaust*, Radom 2002.

Źródła internetowe

- [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Tematy_i_Konteksty/Tematy_i_Konteksty-r2015-t-n5_\(10\)/Tematy_i_Konteksty-r2015-t-n5_\(10\)-s126-141/Tematy_i_Konteksty-r2015-t-n5_\(10\)-s126-141.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Tematy_i_Konteksty/Tematy_i_Konteksty-r2015-t-n5_(10)/Tematy_i_Konteksty-r2015-t-n5_(10)-s126-141/Tematy_i_Konteksty-r2015-t-n5_(10)-s126-141.pdf) [dostęp: 4.07.2018].
- <http://ksiazki.onet.pl/wiadomosci/roma-ligocka-w-ksiazkach-jestem-odwazna/lcfkj> [dostęp: 21.02.2018].
- <http://www.blaskksiazek.pl/2013/12/roma-ligocka-dziewczynka-w-czerwonym.html> [dostęp: 21.02.2018].
- <http://www.gala.pl/wywiady-i-sylwetki/roma-ligocka-malzenstwo-to-jedno-z-najgorszych-doswiadczen-w-moim-zyciu-23135> [dostęp: 21.02.2018].

*Zjawisko Holocaustu jako inspiracja dla pisarzy – na przykładzie powieści
Romy Ligockiej Dziewczynka w czerwonym płaszczyku*

W artykule podjęto kwestię inspiracji dziełem kultury. Zostały w nim przedstawione losy Żydówki, Romy Ligockiej, która po obejrzeniu filmu Stevena Spielberga *Lista Schindlera*, poświęconego dramatowi II wojny światowej, zainspirowała się nim i napisała książkę o własnych, niezwykle traumatycznych przeżyciach wojennych, których doświadczyła jako dziecko. Zdarzenia te wpłynęły na całe dorosłe życie autorki. Jej powieść dowodzi, iż hitlerowskie zbrodnie odcisnęły piętno na psychice wielu istnień ludzkich.

*The phenomenon of the Holocaust as an inspiration for writers – based on the novel
by Roma Ligocka's Dziewczynka w czerwonym płaszczyku*

The article deals with the issue of inspiration through the work of culture. It tells the fate of a Jewish woman, Roma Ligocka, who – after seeing Spielberg's film *Schindler's List*, devoted to the drama of World War II – was inspired by a film image to write a book about her own extremely traumatic war experiences, which she experienced as a child. These events have left its mark throughout her adult life. The novel proves that Nazi crimes have left a mark on the psyche of many lives.

Topoliada Paola Rumiza jako inspiracja do wielopoziomowego poznawania kultury włoskiej

Justyna Groblińska*, Katarzyna Kowalik**

Niedawno opublikowane w Polsce dzieło cenionego włoskiego dziennikarza i pisarza Paola Rumiza łączy w sobie wątki stanowiące niewyczerpane źródło inspiracji. W swoim literackim reportażu *Legenda żeglujących gór* autor w oryginalny sposób interpretuje mit włoskiej kultury¹. W opisie osobistego doświadczenia odwołuje się do antycznego toposu *homo viator*, który służy mu do odtworzenia zapomnianych wątków historii i przedstawienia wynikającej z nich skomplikowanej panoramy włoskiej współczesności. Szlak wędrówki daleki jest od wielowiekowej europejskiej tradycji *Grand Tour*; kulturowej podróży po kontynencie szlakiem śladów historii i dzieł sztuki, w której Półwysep Apeniński stanowił podstawowy cel². Środek lokomocji przeznaczony do drugiego etapu podróży również jest nietypowym wyborem – to model fiata 500 zwany *topolino*³. Jako swoistą *captatio*

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Romanistyki, Zakład Italianistyki, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173, e-mail: justyna.groblinska@uni.lodz.pl.

** Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Romanistyki, Zakład Italianistyki, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173, e-mail: katarzyna.kowalik@uni.lodz.pl.

1 P. Rumiz, *Legenda żeglujących gór*, tłum. J. Maławska, Wołowiec 2016.

2 Zainicjowana w XVII w. w Wielkiej Brytanii tradycja kulturowej podróży po kontynencie w kolejnych dwóch wiekach rozprzestrzeniła się wśród warstw arystokratycznych wielu krajów europejskich. Liczne pozostałości archeologiczne oraz galerie sztuki we Włoszech zadecydowały o ich popularności jako celu tej swoistej oświeceniowej turystyki. Za: <http://www.treccani.it/enciclopedia/grand-tour> [dostęp: 13.06.2018].

3 Samochód, którym przemieszczał się po Apeninach triesteńczyk, został wyprodukowany w 1953 r. Wybór starego, niewygodnego auta, jak się okazało w trakcie podróży, miał swoje uzasadnienie. Autor niejednokrotnie dzięki pojazdowi zjednywał sobie napotkanych po drodze

benevolentiae à rebours do lektury i wyruszenia w tę niezwykłą przygodę czytelnicy mogą odebrać padające na kartach książki znamienne słowa: „Drogi przyjacielu, ta twoja podróż otworzy ci wrota do zapomnianego i zapoznanego świata. Odnajdziesz duszę nieszczęsnego kraju, kochanego przez wszystkich, tylko nie przez Włochów”⁴. Stereotypowo pojmowana współczesna Arkadia okazuje się skrywać drugie, mniej sielankowe, ale równie fascynujące oblicze.

Przyjęta w założeniach dzieła strategia, polegająca na sięganiu do głębszych warstw włoskiej rzeczywistości niż w eksploatowanych przez przemysł turystyczny sloganach *bel paese*⁵ i *dolce far niente*⁶, staje się jasna, jeśli przyjrzymy się wcześniejszemu dorobkowi autora *Legandy żeglujących gór*. Urodzony w 1947 roku dziennikarz i pisarz Paolo Rumiz specjalizuje się w tematyce międzynarodowej. Był korespondentem wojennym w czasie konfliktu w byłej Jugosławii, a w 2001 roku relacjonował z Islamabadu i Kabulu atak wojsk amerykańskich na Afganistan⁷. Jest związany z wydawaną w jego rodzinnym Trieście regionalną gazetą „Il Piccolo”⁸ oraz jednym z największych włoskich dzienników „La Repubblica”⁹. Większość jego książek została wydana we Włoszech nakładem prestiżowego wydawnictwa Feltrinelli. Do jego najważniejszych dzieł należą: *La secessione leggera* (2001), *È Oriente* (2003), *L'Italia in seconda classe* (2009), *La cotogna di Istanbul* (2010), *Il bene ostinato* (2011), *A piedi* (2012), *Trans Europa Express* (2012), *Morimondo* (2013), *Appia* (napisana wraz z Riccardo Carnovalinim, 2016) oraz opublikowana we Włoszech w 2007 roku *La leggenda dei monti naviganti*, która, jako pierwsza książka autora, została wydana także

ludzi, a także dzięki powolnej i męczącej jeździe mógł lepiej pojąć trud życia w górach. Nazwa *topolino* stanowi także część złożenia *topoliada*, które pojawia się w tytule niniejszego artykułu. To określenie pada w reportażu (P. Rumiz, *Legenda...*, s. 567) i nawiązuje do nazwy środka transportu oraz *Iliady* Homera. Można się w nim dopatrywać także wyrazu *toponim*, który – jak zostanie to wykazane poniżej – odgrywa dużą rolę w Rumizowskiej wędrówce.

4 Ibidem, s. 370.

5 Wł. *bel paese* – piękny kraj, nazwa nadana przez antonomazję Włochom, o tradycji sięgającej XIV w. Po raz pierwszy określenie to zostało użyte w twórczości Dantego oraz Petrarke, <http://www.treccani.it/vocabolario/bel-paese> [dostęp: 2.03.2018].

6 Wł. *dolce far niente* – słodkie nicnierobienie, włoskie wyrażenie oznaczające stan beztróskiego lenistwa, <http://www.treccani.it/vocabolario/dolce1> [dostęp: 2.03.2018].

7 <https://czarne.com.pl/katalog/autorzy/paolo-rumiz> [dostęp: 2.03.2018].

8 <http://ilpiccolo.gelocal.it/trieste> [dostęp: 2.03.2018].

9 <http://www.repubblica.it> [dostęp: 2.03.2018].

w naszym kraju w 2016 r. w przekładzie Joanny Malawskiej jako *Legenda żeglujących gór*¹⁰. Twórczość Rumiza zyskała duże uznanie w oczach krytyków i czytelników, czego potwierdzeniem są przyznane mu liczne nagrody literackie¹¹. Do Polski omawiany w niniejszym artykule tytuł wprowadziło Wydawnictwo Czarne, specjalizujące się między innymi właśnie w promowaniu współczesnych reportaży oraz literatury podróżniczej. Warto podkreślić, że jest ono współprowadzone przez znanego pisarza Andrzeja Stasiuka, który w swojej twórczości również porusza tematykę wypraw do obszarów odległych od wielkich metropolii¹². Książka Rumiza ukazała się w serii Sulina, której celem jest „odkrywanie przed czytelnikiem nieznanych stron fenomenu zwanego Europą”¹³.

Nieznane oblicza jednego z najliczniej odwiedzanych państw na świecie Rumiz ukazuje nam dzięki oryginalnemu pomysłowi na swoją wyprawę. Pisarz w 2003 oraz 2006 roku odbył po Włoszech podróżę szlakiem dwóch wielkich górskich pasm, Alp i Apeninów, od granicy ze Słowenią po Niceę oraz od Ligurii po Kalabrię. Wybór takiego szlaku, który miałby reprezentować całe Włochy, oraz dość paradoksalny tytuł książki uzasadnił: „Zza metafory gór, wylaniających się z morza i żeglujących niczym Wielka Armada, ukazał mi się w pewnym momencie obraz Włoch otoczonych legendą”¹⁴. Dlaczego właśnie legendą? Być może dlatego, że cała relacja, niczym dawne opowieści, opiera się na ustnych relacjach spotykanych po drodze ludzi, którzy w rozmowie z przyjacielem snują historię swoich małych ojczyzn.

Paolo Rumiz przemierzył w ten sposób osiem tysięcy kilometrów – „tyle, ile wynosi odległość od wybrzeży Atlantyku do Chin”¹⁵. Ambitna górską wyprawą przybiera niemal skalę romantycznej podróży inicjacyjnej, w której odkrywamy utajoną duszę współczesnych Włoch i ich mieszkańców. Droga prowadziła bowiem z dala od popularnych

10 P. Rumiz, *Legenda...*

11 <http://www.feltrinellieditore.it/opera/opera/la-leggenda-dei-monti-naviganti/#premi> [dostęp: 2.03.2018].

12 Por. A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Wołowiec 2006; idem, *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach*, Wołowiec 2013 (w szczególności rozdział 816, s. 39–41); idem, *Kucając*, Wołowiec 2015; idem, *Dukla*, Wołowiec 1997.

13 Tekst z okładki, P. Rumiz, *Legenda...*

14 Ibidem, s. 13.

15 Ibidem, s. 9.

turystycznie miejsc. Nie ma na niej dużych miast ani atrakcji opisywanych w przewodnikach. Wręcz przeciwnie, autor wkraczał w większości do miejscowości, których nazwy odnaleźć można tylko na najdokładniejszych mapach:

Kto powiedział, że we Włoszech nie ma już terra incognita? Spróbujcie wjechać w Val Quaderna, kilka kilometrów od Bolonii. Zgubicie się. Poczućcie niepokojącą pustkę irańskiego pejzażu. Czy kiedykolwiek słyszełście o Val Sillaro czy Valle Sallustra, które znajdują się tuż obok? Nawet nie próbujcie mówić, że tak, bo wam nie uwierzę. Apeniny są opustoszałe i nieznane. Odkrywasz je, tylko gdy korek wygoni cię z autostrady. Tylko w takim przypadku zdarza ci się odnaleźć nieskończony i fascynujący labirynt¹⁶.

Jego celem jest poznanie ludzi, którzy wbrew globalizacji i zdrowemu rozsądkowi pozostają wierni swoim małym, zapomnianym osadom. Nie bez powodu w opowieści pojawia się skojarzenie z ostatnimi postaciami z historii Włoch, które związane były z górami – członkami ruchu oporu z czasów II wojny światowej¹⁷. Współcześnie ich rolę przejęli wytrwali mieszkańcy tych terenów, którzy dziś bardziej niż kiedykolwiek zmuszeni są do walki z arogancką władzą centralną o przetrwanie i zachowanie ekologicznej równowagi swoich małych ojczyzn.

Ruch oporu wciąż walczy, sześćdziesiąt lat po wojnie, i to z bardziej podstępными wrogami: obojętnością polityki, zazdrością ludzką, głupim włoskim wstydem za wieśniaczą przeszłość i z wielkimi sieciami handlowymi, które wykańczają różnorodność¹⁸.

Dzielo składa się z dwóch części odpowiadających utrwalonemu we włoskiej historii i kulturze podziałowi. Pierwsze pasmo górskie symbolizuje bogatą, dobrze rozwiniętą, „europejską” północ kraju, a drugie – uboższe i mniej doceniane południe. Jak wielu Włochów, Rumiz ubolewa nad nierównymi szansami na rozwój kraju oraz wzajemnymi oskarżeniami jednej i drugiej strony. W pierwszej części książki przekazuje mieszkańcom północy głos na temat działalności Ligi Północnej – populistycznej partii politycznej, która postuluje oderwanie się regionów północnych od

16 Ibidem, s. 309.

17 Ibidem, s. 10.

18 Ibidem, s. 364.

reszty Włoch i utworzenie niezależnego państwa¹⁹, ale formułuje także swoje *j'accuse* wobec mediów, które nie pozwalają na zatarcie się mentalnych różnic w świadomości ludzi:

To oburzające, jak mało mówi się o Apeninach. W nagłówkach gazet pojawiają się pięć razy rzadziej niż Alpy. O słynniejszym łańcuchu mówi się stale, organizuje się konferencje [...]. A jednak Alpy to tylko zewnętrzna rama kraju. Apeniny tymczasem są jego duszą, żołądkiem, kręgosłupem. I są prawie dwukrotnie dłuższe. [...] Dlaczego te niesamowite terytoria o długiej i bogatej historii zajmują podrzędne miejsce w zbiorowej wyobraźni narodowej? [...] Może jest coś nierozwiązanego w tożsamości Włoch²⁰.

W przypadku miejscowości północnych Rumiz także zwraca uwagę na ignorowanie spraw ludzi zamieszkujących góry. Ich głos słyszalny jest najlepiej wtedy, kiedy zawiedzeni polityką władz centralnych przyłączają się do ruchów separatystycznych albo gdy na tamtych terenach wydarzy się jakaś tragedia. Emblematycznym przypadkiem jest ciężąca na współczesnych dziejach Włoch katastrofa zapory wodnej na rzece Vajont²¹, o której pisarz rozmawia ze znanym alpinistą i artystą Maurem Coroną. Niezatarcie piętno tragedii, która pochłonęła niemal 2000 ofiar, oddają pełne melancholii słowa: „Cisza. Niepokojąca cisza. Nie słyhać już nawoływań, kroków na bruku, brzęku sztucców dolatującego z okien, trzaskania ognia w kominach, odgłosów heblowania. Zostały tylko kroki w pustce, tykanie czasu, które zmierza do zimy”²². Autor sugeruje jednak z pewnym zarzutem, że nawet bez tragedii proces wyludniania się tych rejonów prawdopodobnie musiałby nastąpić:

19 Ibidem, s. 58.

20 Ibidem, s. 312–314.

21 Katastrofa w Dolomitach w regionie Friuli-Wenecja Julijska zdarzyła się w 1963 roku. Do poważnych zaniedbań doszło już na etapie budowy tamy, kiedy zauważono niestabilność gruntu i pierwsze przypadki osunięcia się terenu do zbiornika wodnego. Wbrew ostrzeżeniom specjalistów projekt zakładał stworzenie najwyższej w tamtym okresie zapory wodnej na świecie. Dnia 9 października 1963 roku osuwające się skały wywołały dwie potężne fale, które zalały okoliczne miejscowości. W późniejszym dochodzeniu stwierdzono fałszerstwa w dokumentacji, do których dopuściła się odpowiedzialna za budowę spółka SADE. Winni zostali skazani za nieumyślne spowodowanie katastrofy, ale przez kolejne dziesięciolecia trwały procesy o odszkodowania dla ofiar tragedii. Ostatecznie sprawa zakończyła się ugodą dopiero w 2000 r., http://www.treccani.it/enciclopedia/vajont_%28Dizionario-di-Storia%29 [dostęp: 2.03.2018].

22 P. Rumiz, *Legenda...*, s. 72.

W głębi duszy czai się ponura pewność, że to nie obryw Vajont spowodował zniszczenie tego świata, ale coś innego. Katastrofa jako alibi, ucieczka od zbiorowej odpowiedzialności za porzucenie, trochę jak po trzęsieniu ziemi w regionie Friuli, który wyparł się siebie w czasie odbudowy²³.

Podstawowym problemem tych niewielkich społeczności w obydwu pasmach górskich jest bowiem współcześnie ucieczka ludności i starzenie się społeczeństwa:

Kiedy widzisz piękny hotel w Apeninach, zanim poprosisz o pokój, upewnij się, czy nie jest to dom spokojnej starości. Łatwo się pomylić, bo są wszędzie i wyglądają jak hotele [...] Apeniny to szpital dla przewlekłe chorych i bez troskliwych kobiet z Europy Wschodniej zamieniłyby się w cmentarz²⁴.

Oprócz niezrozumienia polityków właśnie to zjawisko wywołuje największą gorycz tych, którzy pozostali i wciąż usiłują walczyć o przyszłość swoich ziem. Bezpośrednio dotykające ich przemiany prowokują bohaterów książki Rumiza do gorzkich refleksji, a w konsekwencji także antropologicznych wręcz obserwacji na temat rzeczywistości zmieniającej się w sposób nieprzystający do warunków wspólnot tak odrębnych kulturowo, jak ich osady:

Wszystko zaczęło się od rozpadu patriarchalnej rodziny. To była idealna jednostka ekonomiczna, działająca bez marnotrawstwa, z poszanowaniem natury, generująca niskie koszty energetyczne. Jeden traktor wystarczał na trzydzieści, czterdzieści osób. Zniszczyliśmy ten system, żeby zachęcić do konsumpcji, ale niczym go nie zastąpiliśmy. Pojedyncze rodziny wypruwały sobie żyły, bo każda chciała mieć swoje poletko i swój traktor. I nie dali rady. I wyprzedali ziemię²⁵.

Próba nadążenia za nowoczesnością na poziomie lokalnym doprowadziła jednak według rozmówców Rumiza do tego, że państwo o podziwianych przez inne narody bogatych tradycjach zaczęło stopniowo zatracać własną tożsamość. Doświadczenia pasterzy ze znajdującego się zawsze na

23 Ibidem.

24 Ibidem, s. 370–371.

25 Ibidem, s. 99.

marginesie historycznych wydarzeń Molise²⁶ prowokują do postawienia sobie pytania na temat całościowo pojętej wizji kraju. Na przykład w opowieści o próbach wprowadzenia zakazu transhumancji²⁷ mieszkańców tego południowego regionu formułuje negatywną ocenę wobec działań państwa i ludzkich postaw: „zdegenerowane państwo”²⁸ doprowadziło do ponownego zniewolenia swoich mieszkańców, bo „Włochy zaczęły się wstydzić swoich korzeni”²⁹. *Legenda żeglujących gór* obfituje w tego typu gorzkie stwierdzenia. Oczywiście, nie one same są tym, co wyróżnia dzieło na tle współczesnej literatury czy publicystyki. Śledząc włoskie media, na co dzień możemy spotykać się z krytycznymi opiniami wobec państwa, które w ostatnich latach pograżyło się w kryzysie gospodarczym i mierzy się z problemem politycznej niestabilności. Siłą publikacji Rumiza jest natomiast fakt, że autor oddaje głos zwykłym ludziom, którzy do tej pory nie mieli szansy wyrazić swojej opinii, a jak można wywnioskować z przytoczonych fragmentów – wbrew pozorom mają do powiedzenia bardzo wiele.

Ten efekt Rumiz uzyskuje z pewnością w znacznej mierze dzięki konwencji literackiego reportażu, w której utrzymana jest opowieść. O ile podstawowym założeniem jego projektu jest obserwacja Włoch pod względem geograficznym, to głębszy sens tego przedsięwzięcia leży jednak w odkrywaniu wyjątkowych osób, które najprawdopodobniej nigdy nie stałyby się bohaterami książki. Pisarz zyskuje zaufanie mieszkańców odwiedzanych przez siebie wsi i miasteczek dzięki umiejętności zrozumienia odrębności ich kultury i stylu życia. Słowny dziennikarz i podróżnik spełnia funkcję reportera-słuchacza³⁰. Zgodnie z prawidłami gatunku, także w analizowanej włoskiej publikacji

26 We Włoszech funkcjonuje wręcz humorystyczno-deprecjonujące stwierdzenie *Il Molise non esiste* – Molise nie istnieje. Na satyrycznych stronach internetowych można odnaleźć „dowody na nieistnienie Molise”: nikt nie pamięta, jak nazywa się stolica regionu, nikt nie zna typowej dla niego potrawy ani piosenki, nie urodziła się tam nigdy żadna słynna postać (a nawet jeżeli się urodziła, to jest to postać równie fikcyjna, jak Molise), http://nonciclopedia.wikia.com/wiki/Dimostrazione_dell%27inesistenza_del_Molise [dostęp: 2.03.2018].

27 Transhumancja – rodzaj pasterstwa polegającego na przepędzaniu stad z pastwisk górskich w doliny w okresie zimowym.

28 P. Rumiz, *Legenda...*, s. 477.

29 Ibidem, s. 479.

30 Mariusz Dziągłowski podaje za Kazimierzem Wolnym cztery formy udziału reportera w opisywanym w tekście wydarzeniu: reporter jako świadek, reporter jako uczestnik przedstawionych zdarzeń, reporter jako słuchacz, reporter jako rekonstruktor zdarzeń. K. Wolny, *O poetyce*

[p]ytania reportera podczas wywiadu nie zawsze są wcześniej przygotowane, często rodzą się w toku wywiadu, czasami są jedynie próbą sprowokowania rozmówcy do dłuższej wypowiedzi, która później stanowi materiał (surogat) do reportażu. [...] [R]eporter dostosowuje się do sytuacji, zmienia kolejność pytań i stawia nowe³¹.

W swojej metodzie pracy autor bierze przykład z Ryszarda Kapuścińskiego, co bezpośrednio przyznaje w *Legendzie żeglujących gór*. Rady udzielone mu przed laty przez autora *Imperium*, w opinii Rumiza – „największego reportera powojennego”³², ukształtowały jego dziennikarsko-literackie rzemiosło:

Kapuściński, jeden z niewielu dziennikarzy na świecie, jechał w miejsca nieoczywiste, gdzie nie było światel reflektorów. Daleko, jak najdalej od medialnego show. [...] W czym tkwi jego siła? Jak on to robi, człowiek o wyglądzie wiejskiego proboszcza, że zawsze wraca z notesami pełnymi historii? W czasie lotu z Zurychu do Mediolanu zauważyłem, że dziękował za każdą najmniejszą rzecz.

– Nasz zawód zależy od innych – uśmiechał się, jakby przepraszając za swoją uprzejmość. – Jeśli nie szanujesz ludzi, drzwi zamykają się przed tobą. [...]

Schodzimy w kierunku gospodarstwa Seberg, żeby spotkać się z grupą trydenckich studentów [...]. Mistrz jest szczęśliwy, uwielbia przebywać z młodymi, z dala od kamer telewizyjnych. [...] Wszyscy są oczarowani prostotą jego pytań, jego dziecięcą ciekawością, brakiem cynizmu i ciągłym zdziwieniem. [...] – Ja jestem na służbie publicznej, jeśli chodzi o informację. – Pyta młodych o nich samych, atakuje pytaniami, zachęca do przebywania z biednymi. – Nie możecie ich ignorować, jeśli chcecie uprawiać ten zawód. Biedacy stanowią osiemdziesiąt procent ludności globu [...]. – Musicie jeść z ludźmi, o których piszecie. Cierpieć z nimi głód. Maksymalnie się do nich upodobnić. [...] Jest pustka, wy, młodzi, też ją czujecie. Macie internet? To prawda. Ale wam to nie wystarcza, bo wiecie, że jesteście manipulowani. I dlatego zaczynacie szukać starych narzędzi [...]. Potrzebujecie naocznego świadka czasu³³.

Współczesnego reportażu polskiego 1945–1985, Rzeszów 1991, s. 94–129, za: M. Dzięglewski, *Reportaże Ryszarda Kapuścińskiego. Źródło poznania społeczeństw i kultur*, Lublin 2009, s. 89.

31 Ibidem, s. 90.

32 P. Rumiz, *Legenda...*, s. 135.

33 Ibidem, s. 137–139.

W warsztacie pisarskim Paola Rumiza zdecydowanie widać wpływ polskiego reportażysty. Opisom poszczególnych miejscowości, spotkań i odkryć towarzyszy rzecz jasna odautorski, subiektywny komentarz. Pod tym względem autor nawiązuje do korzeni reportażu, na którego ukształtowanie się znaczący wpływ miało pamiętnikarstwo³⁴ – gdyż także swego rodzaju dziennikiem podróży możemy nazwać *Legendę żeglujących gór*. Przeważają w niej jednak nie refleksje autora, a ludzkie wspomnienia, na podstawie których rysuje się obraz współczesnych Włoch, dopełniony aspektami nieobecnymi w skoncentrowanych na wielkich wydarzeniach środkach przekazu. I mimo że „[w]izje przyszłości i przeszłości w świadomości jednostek trudne są do uchwycenia nie tylko dla reportera, ale nawet dla badacza – socjologa i antropologa kultury. [...] Sposób, w jaki ludzie reagują na drugiego człowieka czy na wydarzenia zachodzące w ich najbliższym otoczeniu, emocje, jakie się w nich wywołują, są bardzo trudne do uchwycenia i opisanie”³⁵, to Rumiz decyduje się na to ryzyko, przedstawiając nam być może na poziomie jednostkowego bohatera subiektywny, ale w ramach całego cyklu rozmów zdecydowanie pluralistyczny i wartościowy obraz współczesnych Włoch.

Autor *Legendy* wpisuje się ponadto w znamienny dla Ryszarda Kapuścińskiego proces przeprowadzania reportażu na stronę literatury³⁶ i przejmując od niego wzorzec zaangażowania w opisywaną tematykę. Autor deklaruje, że jego praca wynika z poczucia misji wobec ludzi, którym poświęca swoje dzieło: „Jestem przekonany, [...] że dziennikarze powinni opowiadać o tych milczących ziemiach i być ich głosem”³⁷. Na kartach *Legendy* szeroko komentowane są zatem błędy kolejnych rządów, które w przyszłości mogą wywołać katastrofalne konsekwencje:

Jeśli politycy nie opuszczą swych helikopterów i nie nauczą się chodzić, to Włochy rychło staną się ziemią szarańczy i będziemy mieć tysiące przedmieść kipiących furją bezsilności. Ciężżone i lekceważone peryferie

34 J. Maziarski, [hasło] *Reportaż*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Kraków 2006, s. 935.

35 M. Dziągiewski, *Reportaż...*, s. 173.

36 Z. Ziątek, *Śladami mistrza. Znaczenie Kapuścińskiego w nowej sytuacji polskiego reportażu*, [w:] *Metamorfozy podróży. Kultura i tożsamość*, red. J. Sztachelska, Białystok 2012, s. 425–435.

37 P. Rumiz, *Legenda...*, s. 13.

mszczą się, a góry są takimi właśnie peryferiami. Liga Północna, która zeszyła z górskich dolin, była tylko pierwszym sygnałem zła. Nie należy lekceważyć fanatyzmu – a on rodzi się z zapomnienia i odrzucenia³⁸.

Dzielo Rumiza nie jest jednak z pewnością wyłącznie zbiorem pesymistycznych rozważań. Pisarz staje się głosem górskiej ludności także w aspekcie promowania ich tradycji oraz pięknych terenów omijanych przez turystów. Włoskie góry to wieloetniczny obszar, gdzie mieszkają się kulturowe wpływy, a w każdej miejscowości odnaleźć można wyjątkowe zwyczaje. Paolo Rumiz przywraca pamięć o dawnych bohaterach i pokazuje niezwykłych ludzi: rolników, pasterzy, migrantów, których silne charaktery zostały ukształtowane przez trudne warunki życia.

Warto zauważyć, że autor *Legendy* nie poświęca uwagi jedynie napotkanym osobom. Cechuje go duża wrażliwość językowa. „Wystarczy zaufać nazwom”³⁹ – to znamienne słowa włoskiego reportażysty nie tylko ze względu na kontekst i przywrócenie wartości mapie, lecz także na onomastyczne oraz etymologiczne zainteresowania. Nazwa dla przeciętnego turysty jest transparentna i pełni przede wszystkim funkcję znaku informacyjnego, natomiast dla Rumiza, niczym dla językoznawcy, kryje w sobie głębszy sens. W swojej literackiej podróży triesteńczyk często koncentruje się na toponimach i nadaje im duże znaczenie. Niejednokrotnie reporterska wędrowka zamienia się w metajęzykową wyprawę. Toponomastyczna⁴⁰ wrażliwość autora odkrywa przed czytelnikiem nie tylko mało dostępne miejsca na mapie Włoch, ale i historie ich nazw. Jako przykład można wskazać górę nazywaną przez pewien czas Monte Sòmega – Góra Nie Wiem. Miejscowa ludność nie знаła jej nazwy i sformułowanie *nie wiem* wpisano do rejestru, co niechybnie przekształciło się w onim⁴¹. Ta nietypowa etymologia prowadzi do innej obserwacji Rumiza: „[...] póki trwają nazwy, tak długo będą istnieć miejsca”⁴². Przyjmując ten tok rozumowania, nie sposób zatem nie podważyć istnienia Góry Nie Wiem. Autor nie tyle neguje fizyczne istnienie nienazwanego miejsca, ile sugeruje, że

38 Ibidem, s. 12–13.

39 Ibidem, s. 308.

40 W wielu fragmentach książki pojawiają się omówienia oronimów (stanowiących podkategorie toponimów) – nazw wzniesień, gór, masywów górskich.

41 P. Rumiz, *Legenda...*, s. 541.

42 Ibidem, s. 125. Przeświadczenie autora o sile nazewnictwa uwidacznia się wielokrotnie: „[...] nazwa jest wszystkim – jeśli ją utracisz, stajesz się nikim [...]” (ibidem, s. 502–503).

brak nazwy prowadzi do zaniku pamięci o jego historii. W ten sposób podkreśla istotę toponimii i jej znaczenie dla kształtowania społecznej świadomości kulturowej. W książce wielokrotnie padają przykłady nazw tworzących tożsamość danego obszaru i wpływających na nastrój zarówno mieszkańców, jak i podróżników⁴³.

Także w powietrzu unosiło się coś tajemniczego. Zrozumiałem to w Górach Sybillińskich. Poznałem to po sybillińskim spojrzeniu barmanki hotelu Sybilla, po jej fenickich oczach – szarych ze złotymi pręcikami – gdy z głębi półcienia zamieszkanego przez dziewczęce śmiechy i pachnącego soczewicą z ragù powiedziała: „Proszę uważać, wjeżdża pan na tajemne ziemie”. I nawet jeśli na zewnątrz, nad polaną Castelluccio, ciche paralotnie unosiły się nad łąkami lśnącymi od świeżego śniegu, wszędzie wokół takie miejsca jak Monte Utero (Góra Macicy), Mâcera di Morte (Ostępy Śmierci) czy wąwóz Infernaccio (Piekielnik) świadczyły o nekromancji. Same ich nazwy wystarczały, żeby odczuć, że dotykam krawędzi otchłani⁴⁴.

Rumiz zwraca uwagę, że współcześnie nie wszystkie nazwy kreują atmosferę. Według niego starsze toponimy znaczą więcej i mają duszę, podczas gdy nowsze postrzegane są przez niego jako bezdźwięczne i zgaszone. Tîmpa del Demonio (Diabli Bębenek⁴⁵) czy Passo della Femmina Morta (Przełęcz Umarłej Kobiety) rzeczywiście pobudzają wyobraźnię czytelnika czy osoby zwiedzającej, natomiast Brescia – Zachód sprawia wrażenie suchej, urzędniczej informacji⁴⁶.

Językowe zainteresowania Rumiza tworzą nową koncepcję toponomastycznej podróży wytyczanej niekiedy bardziej przez nazwy miejsc aniżeli przez szlaki i drogi. Czytelnik-podróżnik ma pochylić się nad etymologią nazw i zwiedzać Włochy, wnikając głęboko w onomastyczną warstwę tej kultury. Ma poznawać nową rzeczywistość poprzez *logos* i zrozumieć, że w nazwach znajdzie odpowiedzi na wiele pytań i odkryje wiele tajemnic. Dowie się chociażby, że Apeniny to kraina zwierząt⁴⁷ (które jednak powoli znikają z włoskiego krajobrazu) – Passo dell’Agnello (Przełęcz Baranka), Vaccarizza

43 O tym, że nazwy własne mówią i mają znaczenia, por. np. E. Rzetelska-Feleszko, *W świecie nazw własnych*, Warszawa–Kraków 2006, s. 185–188.

44 P. Rumiz, *Legenda...*, s. 446. W nawiasach podane są polskie odpowiedniki nazw zaproponowane przez Joannę Malawską – tłumaczkę książki.

45 Ibidem.

46 Ibidem, s. 308–309.

47 Ibidem, s. 356.

(Stojąca Krowa) czy Strangolagalli (Dusiciel Kogutów). To o tyle istotne, że według Rumiza zjawisko obcowania z naturą i poszanowania jej przemija.

Zaniedbany ekosystem, przewaga globalizacji nad regionalizacją, wyludnianie i pustynnienie górskich obszarów we Włoszech to wątki powiązane z odchodzeniem w niepamięć świata zwierząt. Uwaga poświęcona tym zagadnieniom sytuuje *Legendę żeglujących gór* wśród publikacji literackich wpisujących się w założenia ekokrytyki⁴⁸, którą „[...] interesuje przede wszystkim to, w jaki sposób pozbawiono przyrodę głosu”⁴⁹. Rumiz, przemierzając górskie szlaki i słuchając swoich rozmówców, znajduje wiele przyczyn, dla których praktycznie niesłyszalny jest głos natury. Wysychanie wód czy osunięcie się góry to jedynie skutki takich zjawisk, jak rozwój przemysłu, poszukiwanie nowych źródeł energii elektrycznej, globalizacja⁵⁰.

Jak zostało wspomniane na początku, większość Rumizowskich uwag komentujących zastanę przezeń włoską rzeczywistość przywołuje na myśl twórczość Andrzeja Stasiuka, a w szczególności zbiór tekstów *Kucując*⁵¹. Pisarzy łączy powrót na łono natury, odwrót od antropocentryzmu (choć w przypadku włoskiego autora – bardziej subtelny, gdyż on zdaje się koncentrować na obydwu światach, ludzkim i zwierzęcym, podczas gdy uwagę polskiego reportażysty bardziej zdają się zajmować zwierzęta), a także milczące nostalgia i tęsknota za zjawiskiem nie do końca określonym, które jednak prawdopodobnie jest minionym, uważniejszym i powolniejszym światem. Jednocześnie obydwa zdają się krzyczeć do czytelników i budzić ich ze snu ekologicznej ignorancji.

Triesteńczyk, decydując się na dwie wyprawy – w Alpy i Apeniny, dziełli się swoim punktem widzenia, odciągając uwagę czytelnika od krajobrazów, które jako pierwsze nam, obcokrajowcom, przychodzą na myśl. Nie przedstawia po raz kolejny pięknych plaż w blasku gorącego południowego słońca, a obnaża góry, które – choć dominują na półwyspie⁵²

48 Jest to niewątpliwie dzieło demaskujące włoską rzeczywistość i odkrywające realistyczny obraz gór – o tych elementach wspomina Anna Barcz, opisując ekokrytykę w literaturze, por. A. Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016, s. 10, 22–24.

49 Ibidem, s. 38.

50 Ibidem, s. 41.

51 Potwierdza to A. Barcz – ibidem, s. 83–84. Por. także A. Stasiuk, *Kucując*, s. 5–128.

52 Według Istat (Istituto nazionale di statistica – krajowy urząd statystyczny, odpowiednik polskiego GUS) 35,2% ukształtowania terenu stanowią we Włoszech góry, a 41,6% – wzgórza. Pozostałe 23,2% to obszary nizinne, por. <https://www.istat.it/it/archivio/137001> [dostęp: 2.03.2018].

– często pomijane są w naszych wyobrażeniach lub stanowią jedynie tło malowniczych wybrzeży czy też grzęzną w świadomości turystów jako pofałdowanie terenu. Dzięki Rumizowi czytelnik ma niepowtarzalną okazję ujrzeć góralskie oblicze Włoch. Oblicze, które powoli staje się przeszłością, gdyż – jak dowodzi autor – ten świat zanika. Jak zostało to zasygnalizowane, przyczyn zmian zachodzących we włoskich górach jest wiele, ale dwa najważniejsze i ściśle związane ze sobą czynniki to rozwój technologii i przemysłu oraz globalizacja. W czasie ostatnich kilkudziesięciu lat Włosi licznie opuszczali góry ze względu na umniejszenie roli pasterstwa, pustynnienie terenów, na których sztucznie zaczęto regulować gospodarkę wodną, uprzemysłowienie miast, a także atrakcyjniejsze zarobki w fabrykach, wzrost konsumpcjonizmu i wpływów globalizacji (m.in. migracja z południa Włoch na północ oraz z całego kraju za granicę)⁵³. Nie dziwi zatem fakt, że w wyobrażeniach przeciętnego Europejczyka Włosi nie są góralami, a raczej przedsiębiorcami produkującymi samochody czy projektantami mody i mistrzami designu. Związek mieszkańców Półwyspu Apenińskiego z ich ziemią zanika, co również stoi w opozycji do stereotypowego włoskiego *campanilismo*⁵⁴, i nawet takie zabiegi, jak ochrona lokalnego wytwórstwa⁵⁵, często nie zatrzymują młodych w kraju, nie wspominając o pozostaniu na terenach trudniej dostępnych. Jeden z rozmówców Rumiza podkreśla to, co już zostało zasygnalizowane: współczesne pasterstwo jest niczym ruch oporu – zajmują się nim nieliczni, starają się pokonać przeszkody stawiane przez rząd i wielkie sieci handlowe, a swoje zajęcie traktują jak pasję i sztukę⁵⁶.

53 P. Rumiz, *Legenda...*, s. 71–81, 96–103, 121–125, 176–183, 257–265, 392–411, 456, 475–484, 554–561. To wybrane fragmenty książki, w których ekokrytyka jest głównym tematem, jednak należy podkreślić, że całe dzieło ma taki wydźwięk.

54 Wł. *campanilismo* – regionalny patriotyzm.

55 Zauważalna przede wszystkim w enogastronomii – na etykietach włoskich produktów spożywczych i win często widnieją atesty (D.O.C. – Denominazione di Origine Controllata, DOP – Denominazione di Origine Protetta, D.O.C.G. – Denominazione di Origine Controllata e Garantita czy IGP – Indicazione Geografica Protetta) gwarantujące jakość produktów i dbałość o obecność na rynku włoskich producentów. Podobnym zabiegiem gospodarczym jest próba przywracania wyrobów rzemieślniczych (wł. *prodotti artigianali*), których wytwarzanie ma uchronić od zaniku ginące zawody oraz wysokiej jakości produkty, z którymi nie mogą się równać ich odpowiedniki pochodzące z masowej produkcji.

56 P. Rumiz, *Legenda...*, s. 475–484.

Polski czytelnik w trakcie podróży Rumiza nie tylko pozna nowe oblicze włoskich realiów, lecz także co najmniej kilkakrotnie zwróci się w stronę swojej ojczyzny. Najważniejszym polskim wątkiem jest omawiane już wspomnienie o Ryszardzie Kapuścińskim. To hołd ucznia oddawany mistrzowi, który dodatkowo obejmuje wspomnienie o ważnym dla obydwu antropologu i prekursorze reportażu, Bronisławie Malinowskim⁵⁷, a dokładnie o wizycie w Bolzano, gdzie ten ostatni mieszkał przez kilkanaście lat. Kapuściński poczynił na ten temat istotną uwagę, mówiąc Rumizowi, że w trakcie pobytu we Włoszech Malinowski nic nie napisał, a przyczyną tej przerwy miało być rozpraszające otaczające go piękno.

Podróżnicy nie są jedynymi Polakami, którym poświęca uwagę włoski pisarz. Obecność Polek i innych Słowianek także zostaje zauważona. Rumiz przywołuje zaskakujące powiedzenie krążące po południowej części półwyspu *Me giglio 'na polacca*⁵⁸. Tłumaczy je złożone zjawisko sięgające czasów powstania fabryki Fiata (lata pięćdziesiąte XX wieku), kiedy doszło do wspomnianej już migracji mieszkańców północnych wsi do miast, w szczególności do Turynu, gdzie szybko rozwinął się przemysł samochodowy. Za nimi wyruszyły do miast kobiety, a mężczyźni, którzy zdecydowali się pozostać w swoich małych ojczyznach, zaczęli szukać żon wśród kobiet pochodzących z południa kraju. Jednak i Włoszki z tej części półwyspu po pewnym czasie przestały przeprowadzać się do północnych wsi i zaczęły przenosić się do miast. Migracje te miały spowodować wzmożone poszukiwanie żon wśród obywaterek Europy Wschodniej, w tym także wśród Polek.

Poza obecnością naszych rodaków we Włoszech Rumiz wspomina o historyczno-kulturowych nietaktach, jakie wkładają się niekiedy do branży turystycznej. W Predappio, rodzinnej miejscowości Benita Mussoliniego, ogląda stoisko z faszystowskimi gadżetami dla turystów. Kontrowersyjny widok przypomina mu polską ofertę wycieczki obejmującej jednorazowo: zwiedzanie byłego obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu, zakupy w kramach z bursztynem oraz oglądanie występu prezentującego muzykę ludową.

57 Ibidem, s. 134–142.

58 Wł. *Me giglio 'na polacca* – wezmę sobie jakąś Polkę. P. Rumiz, *Legenda...*, s. 515–517.

Polskie wątki tworzą niewielką część Rumizowskiej podróży, niemniej jednak są istotne dla czytelnika z kraju nad Wisłą. Zarówno warsztato-wo, jak i światopoglądowo włoski reportażysta łączy się, bezpośrednio lub na poziomie wspólnej myśli, z polskimi przedstawicielami literackiej wędrówki (Malinowskim, Kapuścińskim, Stasiukiem), a uznanie włoskiego autora dla Ryszarda Kapuścińskiego potwierdza tylko istotę kontaktów polsko-włoskich i siłę wzajemnego oddziaływania tych dwóch kultur⁵⁹.

Triesteński pisarz umożliwia zarówno Włochom odkrycie nowych pokładów ich kulturowej tożsamości, jak i obcokrajowcom zwiedzenie tego kraju w nietypowy sposób. Tym samym realizuje podstawowe cele reportażu literackiego według Ryszarda Kapuścińskiego, zaczerpnięte z klasyfikacji Dzięglewskiego:

- budowanie zrozumienia („mostów”) pomiędzy społeczeństwami,
- dostarczanie czytelnikom wiedzy o innych kulturach,
- dostarczenie wiedzy niezbędnej do ogólnego zrozumienia świata [...],
- inspirowanie do dalszego poszukiwania i pogłębiania wiedzy na temat innych kultur i problemów współczesnego świata⁶⁰.

Rumiz, czerpiąc z dokonań mistrzów, pisze swój udany reportaż po Włoszech, jakich nie znamy. Zrywa z ich utopijną legendą, ale w zamian tworzy nową i nie mniej intrygującą opowieść. Wędruje śladami pamiętającej czasy wojny, starzejącej się demograficznie Italii, ostatkami sił usiłującej ocalić swoją kulturę i przyrodę. Na chwilę zatrzymuje czas i zmusza czytelnika do zatrzymania się w biegu codzienności. Choć nie zdradza wszystkich swoich odkryć, chroniąc je pod osłoną fikcji literackiej, zaprasza do uważnej i nostalgicznej wędrówki po górskich Włoszech.

59 Syntezę tych kontaktów, z naciskiem na ich historię, zob. S. Widlak, *Italia e Polonia. Popoli e lingue in contatto*, Kraków 2006, s. 57–68.

60 M. Dzięglewski, *Reportaże...*, s. 204.

Bibliografia

- Barcz A., *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016.
- Dzięglewski M., *Reportaże Ryszarda Kapuścińskiego. Źródło poznania społeczeństw i kultur*, Lublin 2009.
- Maziarski J., [hasło] *Reportaż*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Kraków 2006, s. 933–935.
- Rumiz P., *Legenda żeglujących gór*, tłum. J. Malawska, Wołowiec 2016.
- Rzetelska-Feleszko E., *W świecie nazw własnych*, Warszawa–Kraków 2006.
- Stasiuk A., *Dukla*, Wołowiec 1997.
- Stasiuk A., *Kucając*, Wołowiec 2015.
- Stasiuk A., *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach*, Wołowiec 2013.
- Stasiuk A., *Opowieści galicyjskie*, Wołowiec 2006.
- Widlak S., *Italia e Polonia. Popoli e lingue in contatto*, Kraków 2006.
- Ziątek Z., *Śladami mistrza. Znaczenie Kapuścińskiego w nowej sytuacji polskiego reportażu*, [w:] *Metamorfozy podróży. Kultura i tożsamość*, red. J. Sztachelska, Białystok 2012, s. 425–435.

Netografia

- <http://ilpiccolo.gelocal.it/trieste> [dostęp: 2.03.2018].
- http://nonciclopedia.wikia.com/wiki/Dimostrazione_dell'inesistenza_del_Molise [dostęp: 2.03.2018].
- <http://www.feltrinellieditore.it/opera/opera/la-leggenda-dei-monti-naviganti/#premi> [dostęp: 2.03.2018].
- <http://www.repubblica.it> [dostęp: 2.03.2018].
- <http://www.treccani.it/enciclopedia/grand-tour> [dostęp: 13.06.2018].
- http://www.treccani.it/enciclopedia/vajont_%28Dizionario-di-Storia%29 [dostęp: 2.03.2018].
- <http://www.treccani.it/vocabolario/bel-paese> [dostęp: 2.03.2018].
- <http://www.treccani.it/vocabolario/dolce1> [dostęp: 2.03.2018].
- <https://czarne.com.pl/katalog/autorzy/paolo-rumiz> [dostęp: 2.03.2018].
- <https://www.istat.it/it/archivio/137001> [dostęp: 2.03.2018].

Topoliada Paola Rumiza jako inspiracja do wielopoziomowego poznawania kultury włoskiej

W artykule analizowane są inspiracje wypływające z lektury reportażu literackiego *Legenda żeglujących gór* Paola Rumiza. Włoski pisarz i dziennikarz opisuje w nim swoje wielomiesięczne podróże po Półwyspie Apenińskim szlakiem jego dwóch największych pasm górskich – Alp i Apeninów. Celem wyprawy było dotarcie do miejsc zapomnianych przez turystykę i polityków. Rozmowy z napotkanymi w drodze mieszkańcami ukazują oblicze Italii nieznaney, innej od tej przedstawianej w wielu tekstach kultury czy w przewodnikach turystycznych. Z jednej strony niewielkie górskie miejscowości mierzą się z problemami demograficznymi i ekologicznymi, ale z drugiej – mogą poszczycić się szczególnymi tradycjami, które warto poznać i kultywować. Swój dziennikarski warsztat autor opiera na doświadczeniach polskiego mistrza reportażu – Ryszarda Kapuścińskiego. *Legenda żeglujących gór* wykazuje ponadto wiele zbieżności z tematyką utworów Andrzeja Stasiuka. Paolo Rumiz w swojej książce inspiruje czytelników do niesszablonowego spojrzenia na Włochy.

Topoliad of Paolo Rumiz as an inspiration to multi-level learning about Italian culture

The article is dedicated to the inspirations coming from literary reportage *Legenda dei monti naviganti* by Paolo Rumiz. The Italian writer and journalist describes his journeys across Italian Peninsula through two most important mountain ranges – the Alps and the Apennines. The objective of this expedition was to arrive to places forgotten by tourism and politicians. The conversations with citizens met on the way show the unknown aspects of Italy, different from its common image in culture texts or travel guides. Small mountain villages have to face the demographic and ecological problems. On the other side, they can be proud of particular traditions that should be known and preserved. The journalistic approach of the author is based on experiences of the Polish reportage master – Ryszard Kapuściński. The work presents also numerous analogies with topics of Andrzej Stasiuk's writing. Paolo Rumiz in his book inspires the readers to look at Italy in unconventional way.

Indeks osób

A

Aleksandrowska Elżbieta 28, 35
Asnyk Adam 52, 69

B

Bachórz Józef 76, 82
Baranowski Ignacy 27, 35
Barcz Anna 108, 112
Bartelski Lesław 85, 95
Baudysz Tomasz 7
Bauer Zbigniew 71, 81
Bernett Hajo 47, 48
Biczyski Jan 93
Bójko Marcin 13
Bruchnalski Witold 30, 35
Budzyk Kazimierz 32, 37
Byron Georg 52

C

Cagliostro Alessandro di (Giuseppe
Balsamo) 34, 36
Camus Albert 55
Carnovalini Riccardo 98

Chapoutot Johann 46, 48
Chelmoński Józef 52
Chiżyńska Katarzyna 47, 48
Chopin Fryderyk 58
Clinton Hillary 13
Corona Mauro 101
Czabanowska-Wróbel Anna 75, 82
Czarnecka Barbara 60, 67
Czartoryska Izabela 30, 31
Czartoryski Adam Kazimierz 28, 32
Czartoryski August 32
Czubiński Antoni 41, 49
Czwojdrak Bożena 30, 35

D

Dante Alighieri 52, 55, 98
Darowski Adam 27, 36
Dąbrowska Alicja 72, 81
Dąbrowski Stanisław 30, 35
Deboli August 35
Dejkalo Stefan 42, 49
Doroszewski Witold 12, 14
Dzięglewski Mariusz 103–105, 111, 112

E

Eliot Thomas Stearns 55
Éluard Paul 55

F

Fijałkowski Marek 43, 49
Filipczak Witold 30, 35
Fryde Ludwik 79, 81
Fryderyk II Wielki 41

G

Gazda Grzegorz 105, 112
Gieryski Aleksander 55
Gieryski Maksymilian 55
Goetel Ferdinand 54
Goethe Johann Wolfgang von 52, 55, 59
Goliński Zbigniew 28, 35
Gombrowicz Witold 60–62, 67
Grydzewski Mieczysław 56, 61, 64, 67

H

Hezjod 33
Himmler Heinrich 42
Hitler Adolf 39–46, 48, 49
Homer 55, 98
Hutnikiewicz Artur 72, 81

I

Igliński Grzegorz 72, 81
Iwaszkiewicz Jarosław 80

J

Jakubowska Zuzanna 40, 49
Jan Kazimierz 52

Janowski Jarosław 78, 79, 81
Johnson Paul 85, 95

K

Kalabiński Jacek 13
Kaleta Roman 28, 36
Kapuściński Ryszard 10, 104, 105, 110–113
Karłowicz Jan 12, 14
Karpiński Franciszek 55
Kasprowicz Jan 9, 70–72, 81, 83, 84
Kawecka-Gryczowa Alodia 32, 37
Kiliński Jan 52
Kluczek Agata 30, 35
Korecka Halina 69
Kossakowski Józef 27, 36
Kossakowski Antoni Korwin 8, 27–29, 31–37
Kościuszko Tadeusz 12, 52
Kotarba Ryszard 88, 95
Kowalczykowa Alina 76, 77, 82
Krasiński Zygmunt 52
Kryński Adam 12, 14
Kwiatkowski Jerzy 69, 75, 81

L

Lange Antoni 73
Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafinowicz) 9, 51–68, 77, 78
Leśmian Bolesław 9, 69, 76–78, 80, 82–84
Ligocka (Liebling) Roma 9, 85–96
Linde Samuel Bogumił 11, 14
Loth Roman 51, 52, 60, 67

M

Maciejewski Marek 41, 49
Magryś Roman 29, 36
Malawska Joanna 97, 99, 107, 112
Malczewski Jacek 55, 58
Malinowski Bronisław 110, 111
March Werner 45
Marszałek Piotr 42, 48
Matejko Jan 52
Maziarski Jacek 105, 112
Mazurkova Bożena 29, 36
Mikuła Ewa 7
Miłosz Czesław 60–62
Młodziejowski Andrzej (Jędrzej) 28, 36
Mochacki Maurycy 58
Moniuszko Stanisław 55
Moszyński August 34, 36
Müller-Madej Stella 85, 95
Mussolini Benito 110

N

Nalepa Marek 29, 36
Napierkowski Stefan 69, 70, 81
Naruszewicz Adam 28, 36
Nastulanka Krystyna 80
Norwid Cyprian Kamil 52

O

Ogrodzki Jacek (Hiacynt) 34
Orgelbrand Maurycy 11, 14

P

Pańczyk Halina 74, 81
Petrarca Francesco 98
Piłsudski Józef 52, 78, 82–84

Platon 52
Podraza-Kwiatkowska Maria 70, 71, 82
Polański Roman 92
Poniatowski Józef 52
Poniatowski Stanisław August 37
Potocki Stanisław 29, 36
Poznański Jakub 86, 87, 95
Preger Janina 74, 82
Proust Marcel 52, 55
Próchniak Paweł 75, 82
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 9, 73, 74, 77, 81–84
Przyboś Julian 57, 80
Przybyszewski Stanisław 77
Puchalska Irena 42, 48
Purchla Andrzej 46, 48
Purzycka Iwona 85, 86, 89, 92, 95

R

Rabska Zuzanna 74
Radoński Karol 72, 82
Rajchman Henryk 61
Rasmus-Zgorzelska Agnieszka 12
Raszewski Zbigniew 34–36
Reychman Jan 32, 37
Riefenstahl Leni 47
Rosenberg Aleksander 70, 82
Rosenberg Alfred 40
Rose Rosa Sale 40, 43, 46, 49
Rubinstein Artur 55
Rudawa Stanisław 80, 82
Rumiz Paolo 10, 97–113
Rurarz Agnieszka 40, 49
Rymkiewicz Jarosław Marek 69, 75, 76, 79, 82

Rymszyzna Maria 27, 37
Rzetelska-Feleszko Ewa 107, 112

S

Sakowski Juliusz 53, 55
Shakespeare William 52, 55
Sierakowiak Dawid 86, 95
Sikora Ireneusz 73, 74, 82
Sinko Zofia 30, 35
Slonimski Antoni 63, 76–79
Słowacki Juliusz 9, 51–54, 58, 59, 61,
67, 68, 78
Sobol Elżbieta 12, 14
Sobolewski Tadeusz 71, 82
Sokrates 52
Speer Albert 43–45, 49
Spielberg Steven 9, 86, 94, 96
Staff Leopold 9, 51, 74, 75, 77,
81–84
Stala Marian 75, 82
Starzyński Stefan 52
Stasiuk Andrzej 10, 99, 108, 111–113
Stępiński Miłosz 47, 49
Stradecki Jerzy 69, 75, 77–79, 82
Szczerbowski Adam 79, 82
Szóstak Anna 70, 71, 73, 74, 76, 77,
81, 82
Sztachelska Jolanta 105, 112

T

Tarnowski Stanisław 30, 35
Tessenow Heinrich 45
Troost Paul Ludwig 45
Trościński Grzegorz 29, 36

Tuwim Julian 55, 63, 75–79
Tyszkiewiczowa z Pocięjów Anna 28,
30, 31, 35, 36

U

Ujejski Kornel 69
Urbańska Monika 7, 10, 51, 58, 59,
67, 69, 82

W

Ważyk Adam 80
Weintraub Wiktor 53, 56, 57, 65, 67,
76, 82
Wergiliusz 33
Widlak Stanisław 111, 112
Wieliczka-Szarek Joanna 40, 49
Wierzyński Kazimierz 53, 76, 77
Witkowski Igor 43, 45, 46, 49
Wojciechowski Marcin 13
Wojtkiewicz Witold 55
Wolny Kazimierz 103
Wójcik Włodzimierz 78, 82
Wyspiański Stanisław 58, 60

Z

Zacharska Jadwiga 74, 77–79, 82
Zawisza Józef 29, 37
Zawodziński Karol Wiktor 69, 79, 83
Zgorzelski Czesław 54, 67
Ziątek Zygmunt 105, 112

Ż

Żeromski Stefan 76, 77
Żmigrodzki Piotr 12–14

Książka stanowi kontynuację cyklu publikacji Koła Naukowego Edytorów, do tej pory poświęconego kategoriom doświadczenia, tożsamości, pamięci, obrazów podróży, a tym razem inspiracji ukazywanej na tle kontekstów historycznych i kulturowych. Autorzy zajęli się takimi aspektami tego zagadnienia, jak: źródła inspiracji Antoniego Korwina Kossakowskiego, zapomnianej postaci polskiego panteonu literackiego doby stanisławowskiej; antyk jako źródło inspiracji w hitlerowskich Niemczech; romantyczne inspiracje twórczości i losów Jana Lechonia; inspiracje poetyckie Jana Brzechwy; zjawisko Holocaustu jako inspiracja dla pisarzy – na przykładzie powieści *Dziewczynka w czerwonym płaszczyku* Romy Ligockiej; *Topoliada* Paola Rumiza jako inspiracja do wielopoziomowego poznawania kultury włoskiej. W tomie znajduje się również fragment współczesnego nowatorskiego poematu inspirowanego Łodzią oraz doświadczeniami autora związanymi z tym miastem.



**WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO**

 wydawnictwo.uni.lodz.pl
 ksiegarnia@uni.lodz.pl
 (42) 665 58 63

Książka dostępna również
jako e-book

ISBN 978-83-8142-257-4



9 788381 422574



Koło Naukowe Edytorów UL
www.kne.uni.lodz.pl
e-mail: kolo.edytorow@gmail.com