

W E T Y P O

Immersyjność literatury

Sztuka od początku swojego istnienia związana była z immersyjnością, która w znacznej mierze determinowała to, jak dane dzieło zostanie odebrane. Według Marie-Laure Ryan:

immersyjność jest ogólną i historyczną właściwością sztuki, szczególnie ujawniającą się w literaturze, głównie w prozie¹.

W tym szerokim rozumieniu zjawisko immersji oznaczałoby: oddziaływanie sztuki, a zatem przeżywanie i interpretowanie dzieła przez odbiorcę, który obcując z dziełem artystycznym, ma możliwość kreowania przestrzeni alternatywnej w stosunku do rzeczywistości za pomocą wyobraźni. To właśnie ta ostatnia stanowi główny czynnik, który według Ryan decyduje o tym, że w zestawieniu elektronicznego dzieła interaktywnego z tradycyjnym dziełem literackim, przewagę pod względem immersyjności zyskuje literatura. Wymaga ona bowiem od odbiorcy pewnego zaangażowania, natomiast dzieła cyfrowe dają świat ukształtowany, oferują gotowe narzędzia służące do poruszania się w nim i mniej angażują w procesy percepcyjne wyobraźnię.

Zjawisko immersji w literaturze można połączyć z Ingardenowską teorią konkretyzacji², która zakłada, iż dzieło stanowi jedynie szkielec, uzupełniany przez odbiorcę w trakcie lektury. Konkretyzacja to efekt spotkania czytelnika z utworem, a właściwie działań dokonywanych przez niego w trakcie czytania. Odbiorca uzupełnia miejsca niedookreślenia istniejące w utworze, stając się tym samym współtwórcą, który buduje własny system uściśleń w dziele w zależności od swojej fantazji, upodobań czy wrażliwości estetycznej. Na podobnych zasadach działa immersyjność w grach komputerowych,

kiedy to gracz samodzielnie tworzy awatary postaci czy przestrzenie świata, w którym umiejscowiona jest fabuła.

Ryan wyróżniła trzy kategorie związane z uczestnictwem odbiorcy w konstruowaniu utworu w obrębie badań nad immersyjnością literatury³:

- immersja przestrzenna (*spatial immersion*) – przenikanie do świata powieści, częściowe utożsamianie się z bohaterami oraz uzupełnianie cech postaci i elementów rzeczywistości świata przedstawionego;
- immersja czasowa (*temporal immersion*) – przeżywanie przez odbiorcę dzieła w świecie realnym, uczestniczenie odbiorcy w wyobrażonym świecie, oddziaływanie przeżycia estetycznego w czasie, powodujące tworzenie elementów świata przedstawionego i losów bohaterów na podstawie percepcji utworu;
- immersja emocjonalna (*emotional immersion*) – przeniesienie literackiej osobowości do świata realnego, jako wzorca związanego z wartościowaniem, wyznawaniem poglądów lub wcielaniem w realne życie zachowań bohaterów.

Można powiedzieć, że wyżej wymienione znamiona immersyjności nosi bardzo wiele utworów, zarówno literackich, jak i tych charakterystycznych dla innych dziedzin sztuki. Rodzą się jednak dwa pytania, które powinni sobie zadać odbiorcy sztuki tradycyjnej i elektronicznej: „Czy wszystkie wytwory sztuki są immersyjne?“, a także „Czy immersyjność przypisana tradycyjnej sztuce rzeczywiście przewyższa siłą oddziaływania dzieła elektroniczne?“.

Ewa Mikuła

³ M.L. Ryan, *op. cit.*, s. 122–152.

O przyjemności czytania – recenzja *Prostej sztuki zabijania* Mariusza Kraski

Tytuł książki Mariusza Kraski wydanej w 2013 roku nawiązuje do eseju *The Simple Art of Murder* Raymonda Chandlera (autora m.in. *Głębokiego snu* oraz *Żegnaj, laleczko* – klasycznych pozycji czarnego kryminału amerykańskiego), a także do serii krótkich opowiadań pisarza pod tym samym tytułem. Tutaj jednak zbieżności się kończą – o ile krytyczny tekst amerykańskiego twórcy odnosił się do fabuł klasycznej powieści detektywistycznej spod znaku Agathy Christie, Dorothy Sayers, Arthura Conan Doyle’a (Chandler poddał je bezlitosnej krytyce – uważał, że są oderwane od rzeczywistości, nudne i nazbyt schematyczne)¹, o tyle w publikacji Kraski został zaproponowany konstruktywny model badań nad różnymi odmianami powieści kryminalnej.

Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału składa się z 7 rozdziałów: [Corpus delicti] Gra z czytelnikiem. W stronę poetyki ludycznej, Literackie teorie gry (kryminalnej),

¹ M.L. Ryan, *Narrative As Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, John Hopkins University Press 2001, s. 352–353.

² R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 7–54.

¹ R. Chandler, *The Simple Art of Murder*, [online], [dostęp: 16.06.2014], <<http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html>>.

Przyjemność powtarzania. Czytanie jako uzależnienie, Przyjemność uwodzenia. Czytanie jako udawanie, Przyjemność śledzenia. Czytanie jako gra, Przyjemność interpretacji. Czytanie jako meta gra, [Post mortem] Gra przyjemnością. Czytanie jako zabijanie. Już same tytuły poszczególnych części wskazują najbardziej istotne, zdaniem autora, aspekty interpretacyjne powieści kryminalnej: grę, lekturę (czytanie) oraz wynikającą z nich przyjemność. Kraska odchodzi od, można powiedzieć, tradycyjnego, strukturalnego opisu tego typu prozy. Zamiast tego proponuje cztery figury interpretacyjne, które okazują się wydajne w przypadku analizowania różnorodnych odmian literatury kryminalnej: uzależnienie, uwodzenie, śledzenie oraz interpretację. Uznając czytanie za rodzaj gry pomiędzy autorem a czytelnikiem, za pomocą wspomnianych figur stara się przeanalizować, w jaki sposób w kryminałach budowana jest relacja pomiędzy tekstem a jego odbiorcą, a także jakie chwytły i techniki narracyjne oraz rozwiązania fabularne ten związek warunkują i kształtują.

Prosta sztuka zabijania jest pozycją niewątpliwie godną uwagi oraz cenną poznawczo – rozbudowana bibliografia, szereg przywołanych przez autora kontekstów oraz dyskursywna, naukowa analiza wybranych powieści unaoczyliły literaturoznawczą i humanistyczną wartość kryminału, który – traktowany w kategoriach gry, będącej źródłem przyjemności czytelnicy – staje się świetnym materiałem do analizy prowadzonej z perspektywy poetyki ludycznej.

Magdalena Kowalska

Kilka słów o pewnym XVIII-wiecznym rękopisie

Franciszek Dionizy Książnin był jednym z najbardziej utalentowanych poetów doby oświecenia oraz cenionym tłumaczem i dramaturgiem tamtego okresu. Nazywano go ostatnim bardem dawnej Polski, śpiewakiem Temiry, a także pierwszym polskim romantykiem. Jego imię obrosło w legendę ze względu na okropnie zdrowiem przywiązanie do Ojczyzny oraz nieszczęśliwą miłość, w której nie dane mu było zaznać spełnienia. Współczesnym znany jest jednak przede wszystkim dzięki talentowi pisarskiemu, jakim został obdarzony. Niewiele osób wie, iż Książnin, związany na stałe z dworem Izabeli z Flemingów i Adama Kazimierza Czartoryskich, pozostawił po sobie starannie przygotowany rękopis, będący niejako testamentem poetyckim.

W zbiorze tym, zatytułowanym *Poezyje Franciszka Dyjonizego Książnina ręką własną pisane*¹, autor zamieścił przeredagowane utwory drukowane już w poprzednich tomikach, uporządkowane w innej kolejności, a także wiersze całkiem nowe, nieznane wcześniej. Fakt ten nie dziwi czytelników zaznajomionych z biografią poety, ponieważ wiadomym jest, że Książnin, dążąc do perfekcji, przez cały okres swej twórczości poprawiał, przerabiał i redagował wydane w przeszłości teksty. Omawiany tu rękopis składa się z dwóch tomów. W pierwszym z nich poeta zawarł dwanaście ksiąg liryków (w każdej z nich znajduje się ich ok. 17–21, są ponumerowane cyframi rzymskimi), cykl żałobny *Żale Orfeusza nad Eurydyką*, dłuższe utwory wierszowane (*Balon, Gala Wielka, Rozmaryn, O nocio. Matka do córki, Na salę w Zamku Warszawskim, Na gody Peleusa z Tetydą, Na śmierć Juluni* oraz *Kołąda na Nowy Rok*) oraz trzy księgi, zatytułowane *Bajki i powieści*. W drugim tomie rękopisu znalazły się przede wszystkim utwory dramatyczne: *Spartanka, Hektor, Temistokles, Cyganie, Anakreon, Trzy gody, Marynki, Zosiny*, a także trzy księgi *Pieśni Anakreona*, wiersze ze zbioru *Carmina* oraz *Pieśni Osjana*.

Książnin porządkował swój dorobek literacki i przepisywał go starannie w postaci czystopisu w latach 1794–1796². Już wówczas poeta zmagął się z początkowo niezauważoną przez otoczenie, powoli postępującą chorobą psychiczną, jednak jak wspomina jego uczeń, Adam Jerzy Czartoryski:

Zdawało się, że przemagające przemieszanie zmysłów szanowało tę pracę jego, która miała dla potomnych ocalić wiele jego twórców, i że wstrzymało się, póki jej nie dokończył; wówczas dopiero uzupełniło okropne zniszczenie najpiękniejszych własności³.

W marcu 1796 roku Książnin przestał pracować nad swą spuścizną literacką⁴. W dwunastej księdze liryków zapis urywa się na szóstym utworze. Niżej poeta zapisał cyfrą rzymską numer siódmy, jednak pod nim nie zamieścił już żadnego wiersza. Gotowy rękopis Książnin złożył na ręce córki swojego protektora, Adama Kazimierza Czartoryskiego, księżnej Marii z Czartoryskich Wirtemberskiej⁵, która – jeśli wierzyć legendom – była niespełnioną miłością jego życia. Ten wspaniały przykład *redactio ultima* dorobku poety, stanowiący nie lada wyzwanie dla współczesnego edytora, dotychczas nie doczekał się naukowej edycji i pozostaje zbiorem niedostępnym dla większości czytelników.

Beata Prokopczyk

¹ Autograf ten znajduje się w Bibliotece Książąt Czartoryskich w Krakowie (rkps sygn. 2223), jednak dostępny jest także w formie publikacji książkowej przygotowanej przez wydawnictwo Collegium Columbinum (*Poezyje Franciszka Dyjonizego Książnina ręką własną pisane*, t. 1–2, druk pomocniczy do zdjęć cyfrowych rękopisu Fundacji Książąt Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2006, Biblioteka Tradycji, nr 57).

² *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 5: *Oświecenie*, oprac. E. Aleksandrowska z zespołem, Warszawa 1967, s. 120.

³ A.J. Czartoryski, *Życie Książnina* (z manuskryptu pisanego w r. 1817), „Przegląd Poznański”, t. XVI, Poznań 1853, s. 124.

⁴ E. Aleksandrowska, *Książnin Franciszek Dionizy*, [w:] *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, t. 2, red. eadem, Warszawa 2001, s. 130.

⁵ *Ibidem*.

„Jagody nad urwiskiem” — kobieta w lirykach Łucji Danielewskiej

Łucja Danielewska żyła w latach 1932–2004. Przez większość życia mieszkała i tworzyła w Poznaniu. Zgromadziła pokaźny dorobek literacki, w skład którego wchodzi niemal czterdzieści książek przetłumaczonych na języki obce.

Wypowiedź autorki z jednego z udzielonych przez nią wywiadów może być uznana za jej program poetycki. Zdaniem pisarki, „poezja powinna odtwarzać piękno i strukturę świata, powinna naśladować dzieło stworzenia, ale też nie

przechodzić obojętnie wobec stale rozgrywającej się tragedii”¹.

Danielewska studiowała slawistykę na Uniwersytecie w Zagrzebiu, przez całe życie tłumaczyła literaturę chorwacką na język polski. Uwieńczeniem wieloletniej pracy w tej dziedzinie jest m.in. obszerna antologia pt. *Żywe źródło*. Poetka założyła Literacką Grupę Niezależnych „Swantewit”, w której działała od 1957 do 1965 roku. Przez szesnaście lat (1972–1988) prowadziła spotkania literackie z pisarzami i aktorami w Kawiarni Literackiej w Poznaniu. W latach 1971–1983 pełniła funkcję lektorki niewidomej Kazimiery Iłakowiczówny. Od 1986 r. była członkiem Narodowej Rady Kultury, zaś w latach 1994–2002 — wykładowcą w Katedrze Filologii Słowiańskiej UAM w Poznaniu. Otrzymała liczne nagrody literackie, m.in. zaszczytny tytuł Woman of the Year 2000/2001 i medal nadawany przez International Biographical Centre of Cambridge. Na odznaczeniu widnieje następująca inskrypcja: „W uznaniu zasług dla poezji”.

Przestrzeń liryczna wierszy Danielewskiej to przestrzeń życia kobiety, z całą mnogością przynależnych jej stanów psychicznych i ról życiowych. A jest ich wiele, bowiem bohaterka wierszy zostaje scharakteryzowana nie tylko przez role tradycyjne, jakby przynależne kobiecie i wynikające z jej odwiecznej społecznej kondycji, ale także poprzez całą gamę jednostkowych doznań. Najtrafniej wyrażają ją odwołania marynistyczne, przywodzące na myśl bezkres, miejsca trudne do ogarnięcia, a także potężne żywioły. Jest zjednoczona z przyrodą, z mocami natury, najpełniej zaś realizuje się w miłości.

Miłość określa kobietę, co więcej — kobieta jest miłością. Wiele liryków poznańskiej poetki poświęconych jest temu uczuciu, ukazanemu niemal we wszystkich jego aspektach i barwach, przy czym „miłość jest naga / boli strzelistością / naszych wyobrażeń”². Istnieje ona jako przecucie, załazek, oczekiwanie, jeszcze zanim przyjdzie. Z kolei rozłąka wiąże się z cierpieniem, wyolbrzymionym do maksimum w skali doznań. Chwilowe ukojenie można znaleźć jedynie w wyobrażeniu minionej bliskości. Miłość daje siłę, szczęście i rozkosz, jednocześnie jednak czyni kobietę bezbronną.

Danielewska to także poetka natury — miłość w jej lirykach ukazana jest często na tle przyrody, z siłą dającą się porównać z najpotężniejszymi żywiołami, jej kolejne fazy wpisane są w zmieniające się pory dnia i roku. Pomiędzy przyrodą a tym, co panuje w sercu, istnieje harmonia. Drzewa przypominają kobiety, ich pragnienia, oczekiwania, witalizm i siłę. Przyroda nie jest biernym świadkiem zdarzeń. Najczęściej stanowi ona bezpieczny punkt odniesienia. Bywa pieśczęcią, innym razem zaś — bezkresną, ale niezagrażającą mocą. Kobieta i natura

stanowią biologiczną całość. Krajobrazy wewnętrzne tej pierwszej współgrają z rytmem odczuwanej przez nią podskórnie przyrody. Podobnie miłość cielesna — ona również rozgrywa się w obszarach natury, pulsuje życiem, unosi się gwałtownie jak fala. Kobieta kochająca jest potęgą, jest żywiołem.

Nieokiełznana namiętność i miłość przypominają stany maksymalnej siły i napięcia, zawładnięcia, są bliskie najsilniejszym mocom natury: wiatrom, ziemi, fali, ogniovi. Innym razem nasuwają skojarzenie z przyrodą niosącą ukojenie, spokój i błogie szczęście, pełnię spełnienia, odczuwaną jako doznanie bliskie „zatonięciu w płomiennej muszli”.

Przyroda pozwala kobiecie na doświadczenie intymności niezakłóconej przez nikogo, na pełne odczuwanie bliskości. Kobieta jest „wpisana” w przemiany przyrody — zmienia się, dojrzewa, zastanawia się nad sobą. To właśnie głęboka autorefleksja filozoficzna i egzystencjalna charakteryzuje lirykę poznańskiej poetki. Danielewska wierzy w jedność świata lirycznego i biologicznego, zachwyca się życiem, które w jej oczach zawieszono jest między żywiołami a soczystymi liśćmi, na których odcinają się rumieńce malin.

Liryka Danielewskiej to liryka detali, z których każdy ma swoją wagę i znaczenie, to poezja kobiety niosącej trud codzienności, żywo reagującej na świat, na różne zdarzenia i sprawy, takie jak: praca, obowiązki domowe, wychowanie dzieci, namiętność, choroba, śmierć. Właśnie dzięki temu, w pozorowanej, a jednak wyrafinowanej prostocie strof Danielewskiej zamyka się niezwykła mądrość życiowa kobiety, matki, kochanki, pisarki. Szczególne znaczenie ma dla niej rodzina. Bohaterka wierszy to osoba zapracowana, zmartwiona, poszukująca uczucia, akceptacji i namiętności, wrażliwa, zakochana w życiu, potrafiąca odnaleźć szczęście, a czasem spokojne pogodzenie ze spotykającym ją losem. Tematem często podejmowanym przez pisarkę jest macierzyństwo, opisywane w tonie ciągłego, wypełnionego ciepłem i miłością zatroskania. W tekstach Danielewskiej status kobiety jako żony i matki wydaje się oczywisty i wpływa na naturalną harmonię świata. Także macierzyństwo jest doświadczeniem ciągłego rozwoju, rolą dynamiczną, wpisującą się w cykliczne prawa natury.

Egzystencja to dla kobiety z utworów Danielewskiej ciągłe doświadczenie, nieustająca szkoła życia, samopoznanie, uważna refleksja nad sobą i światem. Bohaterkę tych wierszy cechuje roztropność i pokora oraz świadomość, iż na zrozumienie życia, życia nie wystarczy. Jest to jednak osoba niezłomna, dźwigająca się z cierpienia, samotności czy chwilowej bezradności, niepopadająca w długotrwałą rozpacz, zawsze podnosząca się po upadku. Kobieta, niczym Mickiewiczowski „boski diabeł”, jest wypadkową spokoju i żywiołów, łagodnością i siłą.

W refleksji egzystencjalnej poznańskiej pisarki znalazły się również przemyślenia o przemijaniu i związanym z nim cierpieniu, podjęte wprost, jako coś oczywistego. Paradoksalnie, opanowanie, wyważony ton wypowiedzi o chwilach ostatecznych, może wzbudzać w czytelniku niepokój, lub nawet szokować go. Odbiorca nie znajduje bowiem w wierszach Danielewskiej buntu, naturalistycznych czy ewokujących grozę opisów związanych ze śmiercią ani dezynwoltury, ale spokojne pogodzenie się z nadchodzącą nieuchronnie ostateczną sceną teatru życia.

O kobiecym cierpieniu poetka pisze najczęściej w kontekście przemijania, starzenia, śmierci oraz niespełnionej lub trudnej miłości. Opisuje to uczucie w jego różnych aspektach, w tym także w bolesnym rozczarowaniu, oczekiwaniu, samotności. Dzień powszedni kobiety to dzielne budowanie relacji z partnerem, próba znalezienia wspólnego mianownika w trudnym rachunku codzienności.

Uczucie podlega permanentnym próbom, towarzyszy mu cała skala zmienności nastrojów, życiowa wygrana zaś polega na tym, by wszystkie je przetrzymać i dotrwać w miłości do końca.

Do licznych doświadczeń kobiety, opisanych w lirykach autorki *Antyfon malinowych*, zaliczyć należy także pisanie, tworzenie, rodzenie słowa, czyli czynność wychodzącą z serca, wyrytą głęboko w świadomości, płynącą z wnętrza twórcy, imperatyw wewnętrznej konieczności, część jego jestestwa.

Bycie poetką to powołanie, pisanie zaś jest jak próba sił — wiersze rodzą się w trudzie lub niespodziewanie, w trakcie zgiełku codziennych czynności i zdarzeń, bywa, że podczas bezsennej nocy. Najtrafniej mówić właśnie o rodzeniu — poszczególne wyrazy wybijają się z głębi duszy, z całym ciężarem kobiecych doświadczeń, nierzadko boleśnie i z trudem.

W liryce Danielewskiej słowa współistnieją z emocjami, obrazowanie rzeczywistości nie dokonuje się w sposób racjonalny, lecz uczuciowy. Dzięki temu każdy etap kobiecego życia staje się niepowtarzalny i wart poetyckiego sportretowania. Kobieta w poezji poznańskiej pisarki to osoba zaangażowana w czynności codzienne, pisanie, macierzyństwo, miłość, oddająca się różnym dziedzinom życia

¹ Podaję za: *Lucja Danielewska*, [online], [dostęp: 01.03.2012], <http://pisarki.wikia.com/wiki/%C5%81ucja_Danielewska>.

² Ł. Danielewska, *Gotyk*, [w:] *eadem*, *Krótki cień południa*, Poznań 1972, s. 27.

w pełni i z pasją. Głęboko przeżywa każdy dzień. Poetycką wypowiedź autorki *Orzechów i wina* charakteryzuje subtelność, ale też trafność i konkretność wyrazu. Danielewska kocha życie we wszystkich jego przejawach — rodzeniu i umieraniu, cierpieniu i radości, oczekiwaniu, zwątpieniu, kochaniu. Jest pielgrzymem, osobą dynamiczną, będącą stale w ruchu, do końca zachowującą pogodę ducha, głoszącą apoteozę życia i trwającą w poczuciu jego niepowtarzalności.

Monika Urbańska

Kilka słów o kobietach w czasach biblijnych

Kultura europejska wyrosła z dwóch odrębnych tradycji — judeochrześcijańskiej, na którą składały się księgi Starego i Nowego Testamentu, oraz śródziemnomorskiej — w postaci źródeł greckich i rzymskich.

Punkt wyjścia do prowadzonych rozważań o miejscu i roli kobiet w czasach biblijnych stanowi treść podania zawartego w Piśmie Świętym. W pierwszej z ksiąg Biblii — Genesis — wizja stworzenia przedstawia się następująco:

Stworzył więc Bóg człowieka na swój obraz. Stworzył mężczyznę i niewiastę. Po czym im błogosławił, mówiąc do nich: „Bądźcie płodni i rozmnażajcie się, abyście zaludnili ziemię i uczynili ją sobie poddaną”.

(Rdz 1,27–28)¹

Druga wersja z kolei zakłada, iż:

Potem Pan Bóg rzekł: „Nie jest dobrze, żeby mężczyzna był sam”, uczynił mu zatem odpowiednią dla niego pomoc. Po czym Pan Bóg z żebra, które wyjął z mężczyzny, zbudował niewiastę. A gdy ją przyprowadził do mężczyzny, mężczyzna powiedział: „Ta dopiero jest kością z moich kości i ciałem z mego ciała. Ta będzie się zwała niewiastą, bo ta z mężczyzny została wzięta.

(Rdz 2,15–23)

Z pierwszej relacji wyłania się równość obojga — kobiety i mężczyzny — pod względem rangi pełnionych ról. Podanie zakłada zatem stworzenie równorzędnej kategorii człowieka

na obraz i podobieństwo Boga. Druga wersja natomiast w ujęciu Księgi Rodzaju ukazuje kobietę jako komponent męczyzny.

Wydaje się, iż kolejność stwarzania przez Boga pierwszych ludzi miała fundamentalne znaczenie dla późniejszego narzucenia kobiecie, niejako w sposób aprioryczny, drugorzędnej względem mężczyzny pozycji społecznej. Drugie ujęcie, w odróżnieniu od pierwszego, ukierunkowane było na wyznaczenie kategorii wzajemnych zależności, opartych na relacji dominujący–podporządkowany.

Status kobiety w czasach biblijnych podlegał surowym zasadom patriarchy, w którym dominujące miejsce przypadło mężczyźnie. Kobiety traktowano w sposób przedmiotowy: najpierw uzależnione były od władzy ojca, następnie przechodziły pod opiekę męża, a szansę na minimalną poprawę sytuacji dawało im jedynie macierzyństwo. Personalnymi przykładami poświadczającymi tę tezę są postacie Sary, Racheli, Ruth oraz Rebeki, które czuwały nad trwałością rodu Abrahama.

W Nowym Testamencie możemy również odnaleźć wiele przejawów partnerskiego podejścia mężczyzn do kobiet. Dobrym przykładem są wolne od przejawów mizoginizmu relacje Jezusa Chrystusa z otaczającymi Go niewiastami, opierające się na serdeczności i wzajemnym szacunku. Kobiety uważane są przez Niego przede wszystkim za równorzędne uczestniczki rozmów, ale także za wierne przyjaciółki i zdolne uczennice.

W Starym Testamencie występują również kobiety, które wykazując się odwagą i sprytem, zasłużyły na szacunek ze strony męskiej części społeczeństwa: Judyta, która zabijając Holofernesa — jednego z wodzów Nabuchodonozora — uratowała swoje miasto, Estera, która doprowadziła do zguby wroga Hamana, Jael, która zgładziła Siserę (wroga Izraelitów), oraz Zuzanna z Księgi Daniela. Kobiety te poprzez swoje „rycerskie” poczynania zostały mentalnie zrównane z mężczyznami, których istnienie podświadomie (i kulturowo) łączono z posiadaniem przez nich samych odwagi i z wykazywaniem się dzielnością. W tym rozumieniu kobiety stały się partnerkami mężczyzn, jako tych, którym kulturowo przysługiwał obowiązek podejmowania walki. Mężczyźni zostali obciążeni również powszechnym oczekiwaniem od nich męstwa i powinnością zwyciężania. Na uznanie mężczyzn zasługiwało w kobietach zatem wszystko to, co sami u siebie cenili i czym się najczęściej kierowali.

Jednak na kartach Biblii znajdują się również liczne przeciwstawne, mniej chlubne przykłady kobiet, które swoimi postawami i zachowaniem mogły przede wszystkim intrygować mężczyzn, ale także wzbudzać w nich niepokój. Kobiety te nie były zatem traktowane przez męskie grono w sposób partnerski, a ich poczynania nie uchodziły za godne naśladowania. Przedstawicielki tej grupy stanowiły raczej w wyobraźni płci brzydkiej uosobienie zła czy realne zagrożenie dla męskiej siły.

W Księdze Przysłów oraz Księdze Koheleta mamy tego świadectwo. Kobiety ukazane są tam jako narzędzie w rękach Szatana — przygotowują zasadzki na mężczyzn oraz skutecznie ich kuszą:

[...] Oto kobieta wychodzi naprzeciw —
strój nierządniczy, a zamiar ukryty,
nie ustoi w domu jej noga:
to na ulicy, to na placu, na każdym rogu czatuje [...].

(Prz 7,10–12)

[...] I przekonałem się, iż bardziej gorzką niż śmierć jest kobieta,
bo ona jest siecią, serce jej sidłem,
a ręce jej więzami.
Kto Bogu jest miły, ten się od niej ustrzeże,
Lecz grzesznika ona usidli [...].

(Koh 7,26)

Biblia odkrywa wiele różnych odsłon kobiecego usposobienia. Zawarty w tej księdze wizerunek kobiet nie jest jednolity, podobnie jak stosunek mężczyzn do nich, chociaż należy podkreślić, że przeważa układ sił oparty na systemie patriarchalnym.

¹ Wszystkie cytaty podaję za: *Biblia Tysiąclecia*, Poznań 1998.

Otto Weininger — mężczyzna, który nienawidził kobiet...

W epoce wiktoriańskiej, w związku z rozkwitem mieszczaństwa, rosły akcenty nieprzychylnie kobiecie. Do głosu dochodziły stereotypy mówiące, iż domeną mężczyzn jest praca, a płci pięknej — dom i rodzina¹.

Wybitni nowożytni filozofowie, jak Otto Weininger, Fryderyk Nietzsche, Artur Schopenhauer oraz Edward Hartmann, wypowiadali pod adresem kobiet wiele gorzkich słów. Opinie negatywne dotyczyły dwóch płaszczyzn: biologicznej i kulturowej.

Pierwszy z nich — O. Weininger — w swej pracy doktorskiej pisał, że:

Kobiety nie mają ani istnienia, ani jestestwa, nie istnieją i są niczym. Jest się mężczyzną albo jest się kobietą odpowiednio do tego, czy się w ogóle jest, czy nie. [...] Jest amoralna, jest alogiczna, atoli wszelkie istnienie jest istnieniem moralnym i logicznym. Kobieta zatem nie istnieje².

Weininger nakreślił wizerunek kobiety jako bytu w pełni zależnego od mężczyzny, którego życie jest zdeterminowane jedynie popędem seksualnym. Tym samym przypisał płci niewieściej zadania czysto zmysłowe, a wyeliminował inne — ważniejsze.

W jego pojęciu kobieta, będąc istotą słabą, pragnie zrównania statusu z mężczyzną, co, jak tłumaczy Weininger, znajduje swoje odzwierciedlenie na przykład w przyjmowaniu przez nią nazwiska męża podczas ceremonii zaślubin. Gest ów jest dla filozofa oczywistym dowodem zgody na wyrzeczenie się własnej, kobiecej tożsamości³.

Kategorie kobiecości i męskości stanowiły dla Weiningera dwa przeciwległe bieguny, których nie można w rzeczywistości sprowadzić do „wspólnego mianownika”. Cieleśność kobiety uznawał za niszczycielskie zło, które czyha na uduchowioną przestrzeń mężczyzny, burząc tym samym jego poczucie moralności

¹ M. Bogucka, *Gorsza płeć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2005, s. 249.

² O. Weininger, *Płeć i charakter. Rozbiór zasadniczy*, przeł. O. Ortwin, Warszawa 1994, s. 195.

³ G. Matuszek, *Kultura contra natura? O mizoginizmie minionego fin de siècle'u*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001, s. 50

i negatywnie odbijając się na pracy nad własną doskonałością. W myśl męskiej solidarności starał się więc przestrzegać innych przed zawieraniem małżeństw. Jego zdaniem, ślub stanowiłby akt poniżenia ze strony każdego przedstawiciela męskiego rodu⁴.

Pogląd na kwestię małżeństwa wynika z przekonania Weiningera o wyjątkowości wszystkich mężczyzn, w których tkwi pierwiastek boski, dzięki czemu, w rozumieniu filozofa, mają oni dobrze rozwiniętą duszę, co stanowi niezbyty dowód człowieczeństwa.

Weininger twierdził, iż nie ma osób jednej i określonej płci. Swoją tezę oparł na analizie materiału anatomicznego oraz wynikach badań prowadzonych przez współczesnych mu biologów. Dążył on zatem do podkreślenia różnic między płciami, uważając, iż całkowita ich uniformizacja nie jest możliwa.

Zdaniem Weiningera, o kształtowaniu się płciowości człowieka decydują nie tylko czynniki biologiczne, ale również uwarunkowania psychiczne i kulturowe. Dlatego też filozof przywiązywał wielką wagę do sprawdzania granicy danej tożsamości płciowej. Uważał, iż na atrakcyjność i partnerstwo wpływa zespół cech przeciwnych, dlatego pragnął on opracować pewien konstrukt dla „idealnej kobiety” i „idealnego mężczyzny”, którzy byliby dla siebie komplementarni pod względem dopasowania, co z kolei mogło stanowić doskonałą receptę na udany związek dwojga ludzi⁵.

Filozof ten jako jedyny łączył tak konsekwentnie ideologię antyfeminizmu z negacją płci. Postrzegał kobietę jako uosobienie niebezpiecznej strony natury człowieka, istotę występującą w opozycji do kultury, której reprezentantami mieli być jedynie mężczyźni.

Aldona Jankowska

⁴ M. Uliński, *Kobieta i mężczyzna. Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*, Kraków 2001, s. 214.

⁵ *Ibidem*, s. 215.

Powieść, która wywołała skandal — *Mnich* Matthew Gregory'ego Lewisa

Mnich ukazał się w marcu 1796 r. i w ciągu kilku miesięcy przyniósł 20-letniemu wówczas autorowi sławę i rozgłos, choć od początku powieść budziła kontrowersje¹. W związku z natychmiastową sprzedażą pierwszego nakładu (pomimo wysokiej ceny) w kwietniu ukazał się przedruk. O sukcesie utworu Lewisa świadczą także kolejne edycje z 1797, 1798, 1800 r.² oraz rozgłos w prasie. Autor artykułu, który ukazał się w „The Critical Review” w 1799 r., przestrzegał dorosłych czytelników przed zgubnym wpływem książki, pisząc, iż „jest to trucizna dla młodych i zachęta dla rozpustników”³. Powieść ta stała się jednym z najpoczytniejszych tekstów literackich XIX wieku. Dowodem na to jest duża liczba tłumaczeń, parodii i przeróbek, które w związku z kontrowersyjnym charakterem *Mnicha* często tworzone były anonimowo.

Utwór Lewisa jest kwintesencją najważniejszych cech powieści gotyckiej, z którymi czytelnicy byli już obcy: rozwój akcji w starym opactwie, sceneria cmentarna, opisy grobów i zwłok, gwałt, przemoc, zbrodnia, krwawe sceny, postępowanie inkwizycji, motyw kobiety żyjącej z męskim klasztorze, odkrycie prawdziwego pochodzenia bohatera⁴. Dlaczego ta książka wywołała zatem taką sensację? Czym różniła się od pozostałych powieści gotyckich?

Mnich już na poziomie fabuły wzbudza wiele emocji. Perfekcyjne zwroty akcji, niesamowite sploty wydarzeń, zaskakujące fakty i wątki poboczne budują

¹ Z. Sinko, *Postłowie*, [w:] M.G. Lewis, *Mnich. Powieść grozy*, Kraków 1991, s. 437.

² *Eadem*, *Wstęp*, [w:] M.G. Lewis, *Mnich. Powieść*, Wrocław 1964, s. XXXIII.

³ *Ibidem*, s. XXXV.

⁴ *Ibidem*, s. X, [hasło] *Gothic novel*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 280–281.

atmosferę skandalu i sprawiają, że czytelnik do ostatniej strony nie jest w stanie przewidzieć, jak zakończy się intryga. Głównym bohaterem powieści jest trzydziestoletni opat klasztoru kapucynów Ambrozjo — od dziecka wychowywany przez mnichów, człowiek, do którego lgną tłumy, uważany za świętego za życia, a jednocześnie postać zapatrzona w siebie i mroczna, ukrywająca przed światem swą prawdziwą naturę. Próżność bohatera przykuwa uwagę szatana, który przysłała do klasztoru swego sługę pod postacią pięknej Matyldy (udającej w klasztorze brata Rosario) i dzięki jej pomocy wyzwala w opacie najgorsze instynkty i skłania go do złamania ślubów czystości. Rozbudzona żądza sprawia, że mężczyzna szybko nudzi się Matyldą i zaczyna mieć obsesję na punkcie niewinnej Antonii. Aby ją zdobyć, mnich nie cofnie się przed niczym — morduje matkę dziewczyny (Elwirę), dopuszcza się porwania, zawiera pakt z szatanem oraz obcuje z czarną magią, po czym gwałci i zabija Antonię. Zakończenie tego wątku jest zaskakujące — okazuje się bowiem, że Ambrozjo to zaginiony syn Elwiry. Opat dopuścił się zatem matkobójstwa i kazirodztwa, za co ponosi surową karę.

Nie tylko ze względu na fabułę książka wywołała skandal. *Mnich* zaskakiwał nowym, niespotykanym dotychczas sposobem obrazowania. Lewis poruszył w swej powieści tematy, które do tej pory objęte były tabu: wynaturzenia seksualne, gwałt, kwestie religijności. Purytanie angielscy zszokowani byli głównie śmiałymi opisami doświadczeń zmysłowych i scen erotycznych, które wcześniej, w powieściach sentymentalnych, pozostawały przemilczane, niedopowiedziane lub osłonięte tajemnicą.

Pożądanie ukazane jest w utworze w sposób, można powiedzieć, naturalistyczny, to wyłącznie beznamiętna reakcja fizjologiczna połączona z zamroczeniem zmysłów, w opisach brak finezji i delikatności. Ponadto Lewis prezentuje w powieści mechanizm działania pokusy i sposób myślenia kogoś, kto jej ulega. Rozbudzony popęd seksualny może całkowicie zawładnąć człowiekiem, który za wszelką cenę będzie chciał zrealizować swoje pragnienia i fantazje.

Ówczesni czytelnicy zapewne byli zgorzeleni nie tylko sposobem ukazania żądzy, ale także śmiałymi scenami erotycznymi. Akt seksualny przypomina zwierzęcy szal; pijany chucią bohater nie potrafi nad sobą zapanować. Lewis nie szczędzi szczegółów przy opisie gwałtu, doskonale ukazuje dziki popęd Ambrozja, jego brak skrupułów i brutalność względem niewinnej Antonii.

Mnich wywołał wzburzenie także w środowisku chrześcijańskim, ponieważ w powieści zostało odkryte drugie, mroczne oblicze tych, którzy służą Bogu. Czarne charaktery to przecież opat kapucynów i przeorysza klarysek. Co ciekawe, wszyscy bohaterowie reprezentujący stan duchowny, którym narrator poświęca więcej uwagi, są nieszczęśliwi. Warto także nadmienić, że Pismo Święte jest tu ukazane jako księga piękna, ale pełna zdrożnych, niewłaści-

wych opowieści i wyrażeń, które zamiast dydaktyzmu i nauki moralnej przynoszą czytającym zgubę, zapoznanie z grzechem i rozmiłowanie w nim.

Także przez umieszczenie w fabule swojego utworu wątku o miłości do obrazu Madonny Lewis mógł zostać posądzony o profanację. Ambrozjo sprowadza postać Maryi do obiektu seksualnego. Jest to pierwsza kobieta, o której marzy bohater. Spędza godziny, wpatrując się w zawieszony w swej celi wizerunek, i pod pozorem modlitwy oddaje się fantazjom erotycznym.

Kolejną innowacją *Mnicha*, mającą wpływ na jego skandaliczność, były naturalistyczne opisy okrucieństwa, tortur, umierania oraz pośmiertnego rozkładu ciał. Lewis ze swoistą drobiazgowością zakreśla przed oczyma czytelnika obraz cierpienia fizycznego prowadzącego do wyniszczenia organizmu i śmierci.

Mnich od początku był postrzegany jako utwór gorszący i niemoralny i do dziś zadziwia odbiorców. O kontrowersjach, jakie wzbudzał, świadczy choćby fakt, że ponad pół wieku po ukazaniu się pierwodruku, zafascynowany powieścią światowej sławy kompozytor Giuseppe Verdi chciał przerobić ją na utwór muzyczny do wystawiania na scenie, jednak zrezygnował z tego przedsięwzięcia właśnie ze względu na jej skandaliczność.

Książkę tę odbierano jako dezynwolturę wobec kwestii wiary, negację moralności, przykład szerzenia złych obyczajów i manifest odrzucenia wszelkich wartości uznawanych społecznie za właściwe. Oburzeni krytycy niezbyt trafnie ocenili dzieło. Przedkładając gorszące ich treści nad dogłębną analizę, nie zwrócili uwagi na fakt, że *Mnich* kończy się triumfem dobra — bohaterowie, którzy popełnili zbrodnie, ponoszą klęskę, osiąga ich surowa kara, natomiast wszystkie pozytywne postaci, pomimo przeciwności losu i doznanych cierpień, prędzej czy później osiągają szczęście.

Można zatem odbierać *Mnicha* inaczej — jako nośnik wartości etycznych i pochwałę moralności. Jak zauważa Zofia Sinko, trudno przypuszczać, że 20-letni autor, szczęśliwy młody człowiek pochodzący z dobrej rodziny, wydał tę powieść, by zanegować wszelkie uznawane powszechnie wartości⁵. Młodzieniec był zaskoczony nieprzychylnymi opiniami krytyki, nie do końca rozumiał, skąd one wypływają⁶.

Należy także zwrócić uwagę na fakt, iż z czasem to, co w danym momencie historycznym jest uznawane za skandal, może okazać się tylko oznaką zmieniającej się estetyki. Bez wątpienia *Mnich* nadal porusza, jednak dzisiejszych czytelników, w przeciwieństwie do XVIII-wiecznych odbiorców, już nie zgorszą zawarte w powieści opisy scen erotycznych czy oryginalne kreacje postaci ze stanu duchownego.

Beata Prokopczyk

⁵ Z. Sinko, Wstęp..., s. XLVIII.

⁶ *Ibidem*, s. XXXIII–XXXIV.

Od poezji do prozy — przełom w twórczości Mirona Białoszewskiego

Wyraźną cezurą w twórczości Mirona Białoszewskiego był rok 1970, kiedy na rynku wydawniczym ukazał się *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. Był to drugi utwór prozatorski w dorobku pisarza (pierwszy — *Ostatnia lekcja* — został wydany w 1947 roku). Przerwę między opublikowaniem wspomnianych utworów wypełnia czas tworzenia poezji, który według Stanisława Burkota ma niebagatelny wpływ na kształt epickich utworów Białoszewskiego¹. Autor wykształcił wtedy bowiem swój indywidualny — „osobny” — styl pisarski, rozwinął się językowo, nauczył się także myśleć konstrukcjami, które wyraźnie zdeterminowały sposób prowadzonej przez niego narracji. Widać to już w samym doborze gatunków — nie odwoływał się Białoszewski do form znanych z XIX-wiecznej tradycji, takich jak powieść czy opowiadanie, zwrócił się w stronę pamiętnika, dziariusza i gawędy

¹ S. Burkot, *Miron Białoszewski*, Warszawa 1992, s. 106.

— odmian gatunkowych z pogranicza literatury². Narracja charakterystyczna dla wymienionych wcześniej form literackich, prowadzona w pierwszej osobie, dawała autorowi *Rozkurzu* możliwość ciągłego włączania własnych doświadczeń do opowiadanej historii. Wydanie *Pamiętnika z powstania warszawskiego* otworzyło nowy kontekst interpretacyjny dla twórczości Białoszewskiego³ — przestał być bowiem odczytywany tylko jako poeta lingwistyczny, poeta rupieci czy (jak chciał Julian Przyboś) turpista. Zaczął funkcjonować w świadomości czytelników jako pisarz cechujący się niezwykłą wrażliwością, dzięki której wypracował metodę pozwalającą w wiarygodny sposób napisać o przerażającym doświadczeniu wojennym. Wydanie *Pamiętnika z powstania warszawskiego* sprawiło, że Białoszewski zaczął być sytuowany wśród innych polskich pisarzy, takich jak Tadeusz Borowski czy Leopold Buczkowski, którym udało się znaleźć język i formę przystające do opisywania czasu Zagłady.

Poetykę twórczości Mirona Białoszewskiego można określić mianem zaczerpniętym z tytułu jednego z jego dzieł prozatorskich — *Donosów rzeczywistości*. Formuła ta, choć widoczna już w pierwszych lirykach autora, rozwinęła się znacznie w jego epickich utworach. Najbardziej atrakcyjne wydawało się autorowi *Zawału* tworzenie literatury z „kawałków” życia, które gromadził, podstuchując, podpatrując i przeżywając najrozmaitsze rzeczy⁴. Wspomniane „donosy” nawiązują w oczywisty sposób po pierwsze do denuncji składanych na osoby postępujące wbrew normom obowiązującym w komunistycznym kraju, po drugie zaś do takich zapisów jak „Agencja PAP donosi”, co z kolei zakłada uczestnictwo rzeczywistości w tworzeniu samej siebie⁵. Stanowi ona jednak nie tylko materiał, bazę, z której autor może czerpać, ale staje się instytucją, która sama się charakteryzuje — „donosi” i współtworzy zdarzenia⁶. Jest nawet czymś więcej, jak trafnie zauważył Tadeusz Sobolewski:

Artystką miała być sama rzeczywistość. Miron jako narrator swoją obecnością nie narzucał się wcale. Patrzył, słuchał, węszył, czasem zwracał na coś uwagę, puentował jednym słowem. Był i nie był zarazem⁷.

Można zatem powiedzieć, że Białoszewski w sposób świadomy odchodzi od zabiegów charakterystycznych dla tradycyjnej prozy, od fabularyzowania i tworzenia fikcji literackiej. Interesuje go tylko to, czego doświadczył sam, to, co zostało „sprawdzone sobą”. Po skonfrontowaniu biografii autora z jego utworami nie sposób nie zauważyć, że jego pisarstwo było

nieodłącznie związane z życiem. Był więc pisarzem absolutnym, który tworzył nieustannie, wespół z rzeczywistością, o czym wspomina jedna z miłośniczek jego dorobku literackiego i przyjaciółka zarazem — Anna Sobolewska:

Białoszewski notował swoje teksty wszędzie: w pociągu i na peronie kolejki do Otwocaka, w czasie długich spacerów i na schodach w PIW-ie [...] zawsze nosił ze sobą notatnik, a przynajmniej kartkę i długopis⁸.

Ewa Mikula

⁸ A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 11.

Natura w poezji Leśmiana jako łącznik ze słowiańską przeszłością

Wykreowany przez Bolesława Leśmiana świat zakorzeniony jest głęboko w naturze. Nie ma w nim przywiązania do osiągnięć cywilizacji czy miejskich aglomeracji. Rzeczywistość ta jest jakby ogrodem, jednak nie rajskim Edenem, ponieważ człowiek doświadcza w niej często sprzecznych emocji. Doznaje nie tylko entuzjazmu istnienia, lecz także stanów przygnębienia i rozpacz „przynależnych” istocie podanej przemijaniu, dotkniętej świadomością śmierci. Jego egzystencja jest naznaczona nie tylko euforią, ale także smutkiem¹.

Arenami rozgrywających się wydarzeń są sad, las, ogród. Z pozoru miejsca te bardzo się od siebie różnią. Leśmian jednak używa ich zamiennie, zdają się tą samą przestrzenią magiczną, w której zdarzają się liczne cuda i dziwy.

W tomie *Łąka* poeta wchodzi w kreowany przez siebie świat i staje się jednym z uczestników opisywanych sytuacji. Za jego pośrednictwem poznajemy żyjące tam stwory, jak na przykład: Dusiołka, planetników i zmore, mającą kibić piły. Każda z tych postaci, bez względu na swój status ontologiczny (zresztą nie do końca jasny i jednoznaczny), jest pełnoprawnym mieszkańcem Leśmianowskich wyobrażeń.

Poeta pozwala dojść naturze do głosu, ponieważ, jak zauważa Włodzimierz Bolecki, to nie człowiek patrzy na naturę, ale natura na człowieka². W rozmowie z Edwardem Boyé sam Leśmian powiedział zaś: „mówiąc o przyrodzie, traktuję ją, jakbym nie tylko ja do niej tęsknił, lecz i ona do mnie”³. Temat powrotu do natury w twórczości autora *Dusiołka* podejmował potem również Jacek Trznadel — rozumiał go jako element prowadzonych przez poetę rozważań nad wielkimi problemami światopoglądowymi⁴.

Leśmian pragnął powrotu do natury, który traktował jako powrót do przyrody, ale również do bezpośredniości. Poeta zaznacza jednak, że zbyt duża unia z przyrodą może prowadzić do utraty człowieczeństwa. Pragnienia niezwykle doznań, przekraczających granicę ludzkiego poznania, mogą spowodować utratę własnej tożsamości. Chciałabym się jednak skupić na sposobie, w jaki Leśmian kreuje naturę w swojej twórczości literackiej. Poeta czyni to przez pryzmat dawnych wierzeń słowiańskich, które bardzo dobrze znał i w sposób interesujący kontaminował.

Według podań dąb to drzewo święte. Nie można było go ścinać, bo uważano, że pocięnie z niego krew. Gdy zostało powalone przez siły natury, pozwalano, by spokojnie się rozsypało. Dąb miał posiadać właściwości mediacyjne. Wierzono, że stanowił siedzibę bóstwa, dlatego też można było wykorzystywać go do celów wróżebnych. U Słowian utykano gałązki dębowe pod strzechy domów, co miało chronić przed szczególnie aktywnymi demonami w dniu świętego Jana. W dębnie można było uwięzić chorobę, ulokować ją poza światem śmiertelników.

² *Ibidem*.

³ A. Zieniewicz, *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1989, s. 27.

⁴ *Ibidem*, s. 115.

⁵ S. Burkot, *op. cit.*, s. 117.

⁶ *Ibidem*.

⁷ T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, Kraków 2012, s. 126.

¹ B. Stelmaszczyk, *Istnieć w dwoistym świecie*, Łódź 2009, s. 68.

² Za: J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa, s. 234.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

Do drzew tych modlono się, gdy dotykały człowieka fizyczne dolegliwości, na przykład kiedy bolały zęby⁵.

W utworze *Dąb* Leśmiana tytułowe drzewo pełni rolę pośrednika między światem ziemskim a Bogiem. Okazuje się, że Leśmianowski dąb jest również mediatorem pomiędzy dawnymi wierzeniami Słowian a „nową religią”.

A on w piersi wszem dudom nastawił, po rycersku
A w organy od ściany uderzał po siekiersku!
[...]
Wyszli święci z obrazów, bo już mają we zwyku,
Że się garnął śmierciami do śpiewnego okrzyku..
I Bóg przybył skądinąd, niebywały w tej porze,
Niebywały, lecz zasłuchany! O, Boże!⁶

Jego gra, opowiadająca o lesie, poruszyła Boga do tego stopnia, że On i dąb stali się sobie równi:

Wygrzmiał z miechów to wszystko, co las myśli
o Bogu!
[...]
Między Bogiem a grajem znikła inszość i przedział,
Skoro Bóg się o sobie snów dębowych dowiedział⁷.

Wzruszenie Wszechmogącego było tak silne, że stał się niemal częścią przyrody, o której słuchał:

I Bóg słuchał wzruszony, słuchał duszą bezkresną,
A w tej duszy mu było i ruczaj no i leśno⁸.

Stwórca, wysłuchawszy koncertu dębu, wstał i płacząc, objął drzewo, co nigdy wcześniej nie miało miejsca:

Bo od kiedy świat światem, a śmierć jego obrębem
Po raz pierwszy Bóg płacząc, obejmował się z dębem⁹.

Omawiany wiersz Leśmiana obrazuje wierzenia Słowian w szczególne właściwości dębów, które nie bez przyczyny uważane są za niezwykle drzewa.

Kolejną rośliną, występującą w magicznym uniwersum wykreowanym przez poetę i posiadającą niezwykle właściwości, jest mak, który należy do ważnych ziół obrzędowych ze względu na swe właściwości usypiające i uśmierzające ból. Warto tu również zwrócić uwagę na

znane powszechnie, halucynogenne właściwości maku. Jak wierzone, umożliwia on też przekraczanie granic zaświatów i wyzbywanie się ograniczeń, jakim podporządkowani są śmiertelnicy¹⁰.

Oprócz wierszy, w których przyroda bierze czynny udział w „życiu”, w zbiorach Leśmiana pojawia się wiele utworów mających tytuły odnoszące się do zjawisk przyrody. Chciałabym przywołać tutaj wiersz *Tęcza*, w którym opisane jest tytułowe zjawisko, zachodzące, podczas gdy przez krople deszczu przenika słońce, światło się odbija wewnątrz kropli i pojawia się łuk – tęcza.

Deszcz ma być nauczycielem. Ma otworzyć człowieka na nowo na świat i pokazać mu piękno natury¹¹.

Biegł coraz spieszniej – ciepły deszcz majowy,
Zbryzgany słońcem, co przez obłok płowy
Wzdłuż mu kropliste rozwidniało nicie.
[...] Teraz mu patrzeć, jak wierzchem obłoku
Tęcza, bezmiary objawwszy, rozkwita¹².

Opis powstawania tęczy staje się pretekstem do rozważań nad pięknem natury oraz nad tym, że człowiek jest mimo wszystko jej częścią.

By ci przypomnieć, że zawsze tak samo
Trwasz w każdym miejscu u wnijscia tęsknoty.
By ci przypomnieć, żeś z duszą, snem zażartą,
Wpatrzony w bezmiar, wsłuchany w swe dreszcze,
Wszedł do tych światów przez bramę rozwartą,
Co się za tobą nie zamknęła jeszcze¹³.

Tęcza jest jakby bramą do innego świata, do utraconego raju, którą warto przekroczyć, by znaleźć się w innej rzeczywistości.

Piotr Michałowski twierdzi, że można wrócić do natury, trzeba jedynie umieć słuchać i patrzeć, nie trzeba zatapiać się w swoje „ja”. Sądzę jednak, że nie można mówić o powrocie do natury, ponieważ to wiązałoby się z powieleniem losu „topielca”. Można jedynie być bardziej uwrażliwionym na cuda natury, ale powrót jest niemożliwy bez utraty swego człowieczeństwa.

W sferze ludowych wierzeń i obyczajów znika opozycja kultura–natura, ponieważ nasi przodkowie całkowicie podporządkowywali swoje życie rytmowi przyrody. Nawet współczesny człowiek jest, przynajmniej częściowo, uzależniony od natury, jako że np. według jej cyklu wyznacza swój czas. Dziś wprawdzie już nie wstaje się wraz ze wschodem słońca i nie idzie spać, kiedy ono zachodzi, ale nadal najważniejsze obrzędy wylicza się zgodnie z kalendarzem opartym na zjawiskach natury. Co więcej, nadal istnieją i funkcjonują obyczaje oparte na tradycji sięgającej czasów przed przyjęciem chrześcijaństwa.

Bolesław Leśmian przez swoje wiersze chce uświadomić odbiorcy, że nie da się zerwać związków z przyrodą. Bez względu na to, czy człowiek chce czy nie, nadal pozostaje jej częścią i w jakimś stopniu podlega jej prawom. Nawet jeśli cywilizacja spowodowała, że do natury nie da się całkowicie powrócić bez zatrącenia się, człowiek powinien być wrażliwy na jej piękno, bo przecież z niej się wywodzi.

Jowita Podwysocka-Modrzejewska

⁵ P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007, s. 76–80.

⁶ B. Leśmian, *Dąb*, [w:] *idem*, *Poezje wybrane*, Wrocław 1983, s. 83–84.

⁷ *Ibidem*, s. 85.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, s. 86.

¹⁰ P. Kowalski, *op. cit.*, s. 302–303.

¹¹ P. Michałowski, *Leśmianowska lekcja ekologii* [w:] „*Polonistyka*” 2007 nr 1, s. 55–59.

¹² B. Leśmian, *Tęcza*, [w:] *op. cit.*, s. 51–52.

¹³ *Ibidem*, s. 52.

Redaktor naczelna:
Beata Prokopczyk

Korekta:
Magdalena Kowalska
Beata Prokopczyk

Projekt typograficzny:
Katarzyna Turkowska

Skład:
Jowita Podwysocka-Modrzejewska

Redaktorzy:
Aldona Jankowska
Magdalena Kowalska
Ewa Mikuła
Jowita Podwysocka-Modrzejewska
Beata Prokopczyk
Monika Urbańska

Zapraszamy na spotkania KNE
w czwartki w tygodniu B o 15.15
do sali 204 w gmachu
przy al. Kościuszki 65