

MARTA PIWIŃSKA, KATARZYNA BUSZKOWSKA, OLGA ZAKOLSKA, ARKADIUSZ DOKTÓR
Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

**ECHA I TĘSKNOTY ROMANTYCZNE W POLSKIEJ KULTURZE WSPÓŁ-
CZESNEJ „OPOWIEŚCI GALICYJSKIE” ANDRZEJA STASIUKA, „PRAWIEK”
OLGI TOKARCZUK ORAZ „ŚWITEŻ” KAMILA POLAKA W POETYCE
„BALLAD I ROMANSÓW” ADAMA MICKIEWICZA***

Prof. Grażynie Borkowskiej

Prof. Marta Piwińska

Przypomnę na początek, dlaczego wybraliśmy taki temat. Jednym z powodów było zeszłoroczne seminarium, na którym przy omawianiu *Cierpień młodego Wertera* sporo czasu poświęciliśmy filmowi Jana Komasy *Sala samobójców*, a to dlatego, że bohater tego filmu, podobnie jak bohater Goethego, nie chce być szczęśliwy, wybiera nieszczęście i samobójczą śmierć. Tzn. nie chce być szczęśliwy w taki sposób, jak to jest możliwe w społeczeństwie, w którym bycie szczęśliwym jest nie tylko prawem, ale wręcz obowiązkiem. Za czasów Goethego ów obowiązek bycia szczęśliwym wynikał z filozofii oświeceniowej. Dziś – raczej z zaleceń kultury popularnej, kolorowej prasy, reklam, za którymi, oczywiście, też stoi pewna filozofia życia. Sztuka daje nam sygnał, że owa filozofia budzić zaczyna poczucie niedosytu. Dobrze sytuowani rodzice bohatera, przedstawiciele formacji neokapitalistycznej, by tak rzec w skrócie, nie mogą pojąć cierpień młodego Dominika, bo przecież zrobili wszystko dla syna.

Zapewnili mu najlepszą szkołę, komfortową codzienność, dbają nie tylko o warunki materialne, ale chodzą z nim do teatru, do opery... On tymczasem wybiera inne życie – w sieci, gdzie szuka mniej więcej tego samego, czego Werter szukał w lekturze Osjana: heroizmu, dramatyzmu, wielkiej miłości, piękna, wszystkiego, co symbolizuje romantyczny topos lotu. Jak wiele on lata w sieci... To inny rodzaj piękna, inny rodzaj miłości niż u Goethego, omówiliśmy to szczegółowo, ale obaj idą za marzeniem, by tak rzec po Conradowsku. Gdyby ktokolwiek miał wątpliwości, że jest to romantyczna tęsknota, film daje wyraźną wskazówkę.

* Tekst opracowały K. Buszkowska i O. Zakolska. Niniejszy zapis dyskusji poświęconej literaturze współczesnej i jej powiązaniom z romantyzmem jest efektem jednego z cyklu seminariów w ramach projektu prowadzonego przez prof. Martę Piwińską w Instytucie Badań Literackich PAN. Projekt ten swoje istnienie zawdzięcza przychylności Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza.

Jest w nim wiele muzyki współczesnej i popularnej wśród młodzieży, ale zaczyna się on od długiej sekwencji, gdy Dominik w wielkim skupieniu słucha śpiewaka, który wykonuje *Der Doppelgänger* Schuberta. To jedna z romantycznych pieśni i bardzo romantyczny motyw sobowtóra... Wydaje się, że takich muzycznych sygnałów jest w tym filmie więcej?

Katarzyna Buszkowska

Jest coś zadziwiająco zbieżnego w motywach muzycznych u Komasy – wydaje się, że one nie tyle korespondują z tym, co obserwujemy na ekranie, czyli z tym, co rozgrywa się narracyjnie, ile inicjują tę narrację. W pewien sposób decydują o tym, co się zdarzy, co się stanie z bohaterem. Muzyka w *Sali samobójców* prowadzi narrację, dyktuje emocjonalny nastrój; ciekawy jest moment, kiedy Dominik w samochodzie prosi o ściszenie muzyki i wyjmuje *Hamleta* do czytania albo kiedy w autobusie celowo szuka konfrontacji z grupą młodzieży, która słucha *techno*: wówczas też prosi ich o wyłączenie muzyki i wdaje się w bójkę – to po niej nastąpi inicjacja w wirtualny świat. Stasiuk kiedyś napisał:

Literatura i muzyka rockowa mnie wykołczyły. Po prostu któregoś dnia okazało się, że są na świecie rzeczy ważniejsze niż szkoła, niż dom rodzinny, niż rozsądek i dbałość o własną przyszłość. Silniejsze nawet od instynktu samozachowawczego¹.

Stasiuk, oczywiście, jest ironiczny, ale ten wpływ muzyki rockowej i jej rola wentyla bezpieczeństwa w latach osiemdziesiątych były faktem. Wracając do Komasy i muzycznych wątków romantycznych, trzeba z obowiązku przypomnieć, że uważa się, iż to w muzyce romantyzm najpełniej pokazał swoją siłę – tę siłę emocji, wrażeń, czytania świata inaczej niż „szkiełkiem i okiem”. Ponieważ tematem naszym są ballady, to krótko nawiążę do Chopina, z którego muzyką w ostatnich latach na nowo możemy obcować w różnych interpretacjach i wykonaniach dzięki Instytutowi Chopina, a szczególnie dzięki festiwalowi „Chopin i jego Europa”, co roku w sierpniu odbywającemu się w Warszawie, gdzie zjeżdżają się wybitni muzycy z całego świata. Chopin jest autorem ballad, chociaż – trzeba to podkreślić – unikał programowych związków z literaturą, dbał o to, żeby jego muzyka wyrażała przede wszystkim „świat emocji”, a nie „świat realny”. Unikał takich związków, chociaż utrzymywał kontakty z polskimi poetami: Norwidem i Mickiewiczem, i chociaż współcześni mu kompozytorzy czerpali z literatury – jako „podniety intelektualnej”. W roku 1835, kiedy – wedle badaczy niemal na pewno – Chopin skomponował *Balladę* op. 23, były już utwory instrumentalne Berlioza zainspirowane dramatem Szekspira, Schumann zachwycił się prozą Jeana Paula i Hoffmanna, Liszt skomponował swoje wielkie dzieło fortepianowe pod natchnieniem poezji Lamartine’a². Wiele jest spekulacji na temat wpływu ballad Mickiewicza na ballady Chopina. Schumann twierdził, że te utwory poetyckie odegrały rolę w procesie twórczym kompozytora³, brak jednak

¹ A. Stasiuk, *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach*. Wołowiec 2013, s. 95.

² Pisze o tym J. Samson (*Chopin. Cztery ballady*. Przeł. D. Chylińska. Warszawa 2012).

³ R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. T. 4. Leipzig 1854 (wyd. 2: Wiesbaden 1985), s. 57.

twardych danych na ten temat. O wiele ważniejsze jest to, co wskazuje i co za sobą pociąga takie świadome użycie słowa „ballada”. Przytoczę tu pogląd profesora Jima Samsona, badacza dzieł Chopina:

Termin „ballada” nie oznacza [...] żadnego konkretnego programu, ale w istocie zachęca słuchacza do interpretacji muzycznych relacji przynajmniej częściowo w kategoriach narracji literackiej, nawet jeśli może odbywać się to jedynie na poziomie metafory. Narrację sugerować mogą nie tyle wewnętrzne muzyczne cechy utworu, ile nasza skłonność – ze względu na nazwę gatunku – do kreowania treści narracyjnych w oparciu o różnorodne właściwości percepcji związane z przetwarzaniem czysto muzycznych zdarzeń w czasie⁴.

Można powiedzieć to samo o muzyce „używanej” przez Komasę czy Polaka. Chodziłoby, z jednej strony, o rolę uspojnającą narrację, z drugiej – o muzyczne, metaforyczne wyniesienie tej narracji, przez nadanie jej tonu i zwiększenie siły, na wyższy poziom rozumienia, tam gdzie nie sprawdzają się żadne inne środki wyrazu. Muzyka więc implikuje inny sposób pojmowania tego, co się dzieje (wokół bohatera i w toku opowieści), wprowadza inny układ narracyjny – równoległy czy naddany wobec tego wyrażonego wprost. Wprowadza też prymat „świata emocji” nad „światem realnym”. To zniuansowanie ma zasadnicze znaczenie dla tego, o czym będziemy mówić. Chodzi o przemianę tonalną – jak mówią muzycy. Muzyka też – widać to doskonale i u Komasy, i u Polaka – niezwykle płynnie przeistacza się w „coś nieoczekiwanego”: w sposób nieprzewidywalny pojawiają się nowe przetworzenia, motywy. U Polaka dodatkowo to podkreśla przemiana plastyczna – obrazy przechodzą tak, jakby każdy kolejny „rodził się” z jakiegoś szczegółu poprzedniego obrazu.

Prof. Marta Piwińska

Drugim powodem wyboru tematu dyskusji był prezent, jaki od was otrzymałam na zakończenie zeszłorocznych zajęć: film Kamila Polaka *Świtez*⁵. Będzie o nim mówić pani Kasia Buszkowska, chciałabym jednak podzielić się z wami na początek pewną refleksją. Kiedy pierwszy raz oglądałam ten film, on mnie zadziwił i zachwycił, ale jedna rzecz mnie zirytowała. Zadziwił, bo zawsze przypuszczałam, że poezja tej ballady tkwi w słowie Mickiewicza. Tymczasem film obywat się bez słów, ale wyobrażenia Mickiewicza okazała się tak nośna, że pozwoliła wykreować cały ciąg pięknych i przejmujących obrazów. Zirytował mnie natomiast wtedy sam początek: młodzieniec filmowy przyjeżdża nad jezioro, porośnięte malowniczo nenufarami, zrywa te białe kwiaty, bierze do rąk, długo je głaszcze, rzec można: pieści.

Tymczasem z ballady wiadomo, że ich dotykać nie wolno, że są niebezpieczne:

Kto tylko ściągnął do głęбини ramie,
Tak straszna jest kwiatów władza,
Że go natychmiast choroba wylamie
I śmierć gwałtowna ugadza⁶

⁴ Samson, *op. cit.*, s. 34.

⁵ *Świtez*. Reż. K. Polak. Muz. I. Bogdanovich. Prod. Dania, Francja, Kanada, Polska, Szwajcaria 2010.

⁶ A. Mickiewicz, *Świtez*. W: *Dzieła*. Wyd. Rocznikowe. T. 1: *Wiersze*. Warszawa 1998, s. 64.

I „doświadczyl tego car i ruska zgraja”, kiedy zaczęli rwać kwiaty. Gdy drugi raz obejrzałam ten film, odebrałam tę scenę inaczej. Wydaje mi się teraz, że początek filmu wyraża stosunek współczesnego artysty do tej ballady, do Mickiewicza. Fascynację tym, co malowniczo piękne, tajemnicze, co może kryć w sobie całą opowieść. Białe kwiaty, tak ważne i dwuznaczne w całym cyklu ballad (pamiętamy choćby *Lilije*), stają się, bardzo podobnie jak u Mickiewicza, drogą dla wyobraźni idącej w głąb jeziora, w głąb czasu, w legendę. Z nich, z kwiatów, tak jak w balladzie, wyłaniają się obrazy. Młodzieniec czule bawi się pięknymi kwiatami..., ale ta łagodna zabawa jest jednak niebezpieczna, bo historia, która się z niej wyłania, jest – jak przystało na romantyczną balladę – pełna grozy. I w tym sensie film wydał mi się wierny romantyczności, choć wierny po swojemu. Nie jest kopią ani ilustracją. Przenosi na inne medium tamtą poezję, ponawia ją w zmysłowo bliskim kontakcie. „Bierze do rąk” te niebezpieczne kwiaty... Mam wrażenie, że podobny stosunek do romantyczności mają właśnie pisarze współcześni. Nie polemizują, nie wyklinają ani nie przechwytyują patriotycznej siły fatalnej zawartej w tamtych słowach, lecz, zafascynowani, „biorą do rąk” tamtą poezję i idą – po swojemu – tamtą drogą.

Ech i tęsknot do romantyzmu w sztuce najbardziej współczesnej, w dziełach powstałych po roku 2000, nie trzeba więc szukać czy odkrywać, twórcy dają drogowskazy w tym kierunku. Temat poniekąd sam się nam nasunął w trakcie ostatniego kursu Studium Doktoranckiego IBL, który był poświęcony romantyzmowi. Są to jednak echa i parafrazy inne niż niedawno, u Mrożka, niż kiedyś u Wyspiańskiego czy jeszcze wcześniej u Bolesława Prusa. Naszym zadaniem będzie uchwycić, zrozumieć, opisać tę inność – co będziemy robić przez interpretacje wybranych utworów współczesnych przy równoległej lekturze takich dzieł romantycznych, które wydają się ich najbliższym kontekstem.

Zanim jednak przejdziemy do interpretacji wybranych utworów, dobrze będzie przedstawić sądy, jakie padają na ten temat: obecności – lub nieobecności – romantyzmu w naszych czasach. Polska kultura już raz stanęła przed podobnym problemem, w Dwudziestoleciu. Wtedy gdy Jan Lechoń pisał „wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę”, a Irzykowski arcydzieła romantyczne określał jako genialne zawalidrogi. Jakie jest miejsce naszego skarbu kulturalnego, literatury romantycznej, skierowanej na walkę o niepodległość, w kraju niepodległym? Wtedy krytyka kultury poważnie rozważała tę kwestię. A jak rozważa ją dziś? Przegląd sądów na ten temat przygotowała nam pani Olga Zakolska.

Olga Zakolska

„Wydziedziczeni żyją w teraźniejszości. Jeżeli posiadają jakąś przeszłość, to jest ona wspomnieniem, czymś równie nieokreślonym jak przyszłość” (S 6)⁷. Jak już Pani Profesor powiedziała, wszystko zaczęło się od lektury, która podpowiadała, że współczesne nawiązania do romantycznej literatury zdają się podążać w dwóch

⁷ Skrót ten odsyła do książki A. Stasiuka *Opowieści galicyjskie* (Wołowiec 2008). Poza tym stosowany jest skrót T = O. Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy* (Kraków 2015). Liczby po skrótach oznaczają numery stron.

kierunkach: z jednej strony, polemizują z tym, co Ignacy Karpowicz nazywa „osadem romantycznym”, czyli co się za romantyczne uważa (bez weryfikacji i zgłębiania źródeł), z drugiej – bezpośrednio nawiązania literackie skupiają się wokół potencjału tkwiącego w irracjonalizmie oraz w sile obrazowania poetyckiego. Szukamy ech, nie podważamy tezy o wyczerpaniu się paradygmatu romantycznego, ogłoszonej przez Marię Janion, śledzić chcemy to, co pozostało.

W roku 2009, w wywiadzie udzielonym tygodnikowi „Polityka” Janion, zapytana, czy w ostatnich latach doszło do zapowiadanego przez nią końca jednolitej kultury romantyczno-symbolicznej, odpowiedziała:

Tak, to się dokonało. Natomiast nie wyczerpał się potencjał filozofii egzystencji romantyzmu, ale nie jest wykorzystywany. Współczesny świat usiłuje zapewnić tzw. bezpieczeństwo ontologiczne poprzez zaufanie do ekspertów, instancji systemowych. Ale to nie jest wystarczające. Uważam, że w romantyzmie polskim kryje się egzystencjalne przeżycie ojczyzny, to znaczy tego, co nazywam doświadczeniem innych, inności innych⁸.

Teza Marii Janion o zmierzchu paradygmatu romantycznego zapoczątkowała długotrwałą dyskusję nad fenomenem romantycznym. Ryszard Nycz w swoich pracach wyraźnie odgranicza romantyzm od modernizmu. W książce *Język modernizmu*, opisując różne spojrzenia na podmiotowość w literaturze polskiej XX wieku, zwraca uwagę m.in. że:

odrzuć koncepcji tekstu, jako autonomicznej, samoregulującej się organicznej całości, wydaje się logicznie spójne z odrzuceniem przekonania o trafności romantycznej koncepcji podmiotu, jako odrębnej, niezależnej i trwałej jaźni⁹.

Agata Bielik-Robson natomiast twierdzi, że przeciwstawienie romantyzmu i modernizmu to „zabieg sztuczny, wprowadzający zbędny podział w jeden obszar nowoczesności, która rozpoczyna się od pierwszego romantycznego protestu przeciw oświeceniu”¹⁰. Jej zdaniem, romantyzm jednoczy emocje, polityczne namietności i inne wyraziste afekty z typowo nowoczesną perswazją racjonalną. Badaczka przekonuje, że romantyzm jest zarazem „wcieleniem życia i oglądy, spontaniczności i refleksji, żywiołu i ładu”:

Jeśli zatem *modernitas* wytworzyła dwie skrajne patologie – obsesyjną, purytańską samokontrolę kartezyjańskiego *ego*, z jednej strony, i nieopanowaną transgresyjność, powołującą się na irracjonalne otchłanie nieświadomego, z drugiej – to romantyzm chciałby być „trzecią drogą”, sprytnie negocjującą między obiema skrajnościami¹¹.

Michał Kuziak z kolei wskazuje na możliwość „prze-pisania polskiego romantyzmu” poprzez próbę „ujęcia go jako fragmentu procesów kształtującej się nowoczesności, trwających od XVII wieku aż po naszą współczesność”¹². Proponuje on

⁸ Z. Pietrasik, *Polska nie jest kobietą. Rozmowa z prof. Marią Janion*. „Polityka” 2009, nr z 4 XI. Na stronie: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/pasportypolityki/205505.1.rozmowa-z-prof-maria-janion.read> (data dostępu: 14 VIII 2015).

⁹ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Toruń 2013, s. 91.

¹⁰ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004, s. 358.

¹¹ A. Bielik-Robson, *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*. Kraków 2008, s. 6.

¹² M. Kuziak, *Romantyzm i nowoczesność?* W zb.: *Romantyzm i nowoczesność*. Red. ... Kraków 2009, s. 11.

dwa sposoby dokonania tego. Pierwszym jest próba „rekonstruowania samowiedzy romantyków związanej z ich doświadczeniem nowoczesności”, natomiast drugim sposobem mogłaby być rewizja romantyzmu z wykorzystaniem języka współczesnej metodologii, co wiąże się z możliwością utraty perspektywy historycznej, próbą jego przesadnej „modernizacji”.

Katarzyna Buszkowska

Dziedzictwo romantyczne we współczesnych tekstach kultury nie jest oczywiste, funkcjonuje raczej podskórnice, ale właśnie w obrazowaniu sięga do repertuaru romantycznej wyobraźni. Podjęcie z innego miejsca prób analizy tego poetyckiego obrazowania występującego we współczesnych tekstach kultury jest podstawą do szukania innej – niemiesjanistycznej – linii dziedziczenia romantycznego: romantycznej siły wyobraźni i zapisanych w literaturze prób przemodelowania świata. Interesują nas te ujęcia, które są nawiązaniem do romantycznej sensualności świata i wyobraźni, przetworzeniem świata romantyków, a więc to, co stanowi dziedzictwo irracjonalne i co mieści się w zapleczu wyobraźni sensualnej.

Zadanie, jakie wzięliśmy na siebie przy lekturze prozy Andrzeja Stasiuka czy Olgi Tokarczuk, polegało zatem na rozpoznaniu i opisanu – po pierwsze – dziedzictwa irracjonalizmu jako stylu myślenia nastawionego na zmianę oraz – po drugie – romantycznej wyobraźni, skupionej na sensualnym odbiorze świata. Zadanie to jest przy okazji manifestacją towarzyszącego nam pragnienia, by romantycznego dziedzictwa nie oddawać jedynie we władanie narodowego *imaginarium*. To, co nas, jak pisał Miłosz, „podskórnice definiuje”¹³, pragniemy odzyskać dla siebie – w lekturze nawiązań i kontekstów.

Olga Zakolska

To, co Opacki mówił o Mickiewiczowskiej *Świtezi*:

Znany, rodzinny, prowincjonalny świat. I nagle – w jakimś swoim miejscu, w jakimś migotliwym momencie czasu – taki nowy, taki nieznany, niespodziewany, jakby widziany po raz pierwszy! Inny¹⁴.

– zaskakująco trafnie opisuje również *Prawiek*. Nieco inna niż w *Opowieściach galicyjskich*, ale wciąż tak samo sprofilowana: najbliższa okolica.

Granic Prawieku strzegą archaniołowie: Rafał, Gabriel, Michał i Uriel. Być może, to dzięki ich ochronie Ruta wierzyła, że owe granice wyznaczają jednocześnie obręb świata, a ich przekroczenie jest niemożliwe. Archaniołowie nie obronili jednak Prawieku przed najazdem kolejnych wojsk, podobnie jak anioł zesłany przez Boga nie obronił mieszkańek *Świtezi*. Traumatyczne doświadczenia wojenne sprawiły, że Ruta straciła wiarę w nieprzekraczalne granice Prawieku.

W Prawieku nie ma wyraźnej opozycji między *sacrum* a *profanum*, mimo to jego

¹³ Cz. Miłosz, *O autonomii literatury polskiej*. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 18, s. 18.

¹⁴ I. Opacki, „W środku niebokręga”. O „Balladach i romansach” Mickiewicza. W zb.: Mickiewicz w „Pamiętniku Literackim”. Przedm., wybór, oprac. S. Rosiek. Gdańsk 2011, s. 196.

przestrzeń nie jest jednorodna, a jej poszczególne części różnią się stopniem intensywności *sacrum*.

Bóg jest w każdym procesie. Bóg pulsuje w przemianach. Raz jest, raz jest go mniej, ale czasem nie ma go wcale. Bóg bowiem przejawia się nawet w tym, że go nie ma. [T 130]

Bóg Prawieku nie jest wszechmocny i nieomylny – to Bóg młody, niedoświadczony i zdarza mu się popełniać błędy. Prawiek jest miejscem, w którym istoty Boskie bywają zrównane z innymi bytami, a ich boskość często jest ignorowana – jak wówczas, gdy Florentynka prosi Matkę Boską Jeszkotłowską, by ta na chwilę przypilnowała jej psa – lub kwestionowana, jak podczas rozmowy Iwana Mukty z Izydorem. Okazuje się jednak, że świat bez Boga charakteryzowałaby „tymczasowość”, ponieważ to właśnie świadomość Jego istnienia sprawia, iż przyroda nie jest tylko rytmiczną maszyną, życie zaś nie jest dziełem przypadku. Dopiero wyobrażenie sobie Boga poza kategorią płci pozwoliło Izydorowi zrozumieć naturę Boga jako istoty przyjmującej cechy każdej rzeczy, zdarzenia i czasu, a także wyjaśniało nieprzewidywalność i sprzeczność Boskiego zachowania.

Przedmioty, zwierzęta, ludzie, zjawy i bóstwa w Prawieku znaczą tyle samo; często również zaciera się granica pomiędzy nimi. Można to dostrzec już w początkowym opisie Prawieku, gdy las odbija „swoją zarośniętą twarz” (T 6) w wodach przepływającej przez niego rzeki Czarnej.

Pod Prawiekiem rośnie grzybnia będąca „życiem śmierci, życiem rozkładu, życiem tego, co umarło” (T 188). Nie jest ona ani rośliną, ani zwierzęciem i charakteryzuje ją nieśmiertelność. Grzyby wyrastające ponad powierzchnią ziemi są skazane na zniszczenie lub wygnane z królestwa. Tylko Ruta wie, gdzie pulsuje serce grzybni, dziewczyna lubi kłaść się pomiędzy muchomorami, które są strażnikami grzybni, i przyglądać się naturze w jej najdrobniejszych szczegółach. Po wyjeździe z Prawieku Ruta przyjmuje imię Amanita Muscaria, oznaczające właśnie muchomora czerwonego.

Poczęciu Ruty towarzyszyła transgresja, gdy arcydziegiel rosnący przed chałupą Kłoski przemienił się pewnej nocy w jasnowłosego młodzieńca. Odwrotna przemiana: ludzi w rośliny, występuje również w balladzie *Świtez* Mickiewicza, gdy na wezwanie mieszanek *Świtezi* Bóg przemienia je w zioła.

Przyroda Prawieku jest poddawana ciągłej interpretacji, a jej opisy zależą od odczuć i spostrzeżeń oglądającego. Pewnej nocy Florentynka dostrzegła w oczach psów odbijający się księżyc. Ten widok bardzo ją poruszył:

Było w tym niebo i dwa księżyce. Była rzeka – zimna, radosna. Były domy – pociągające i straszne zarazem. Linia lasu – widok pełen dziwnego podniecenia. Na trawie leżały patyki, kamienie, liście wypełnione obrazami, wspomnieniami. Obok nich – biegly jak ścieżki smugi pełne znaczeń. Pod ziemią – ciepłe, żywe korytarze. Wszystko było inne. Tylko zarysy świata pozostały te same. [T 62]

Fragment ten nieuchronnie przywołuje na myśl balladę Mickiewicza *Świtez* i znajdujący się tam opis księżyca odbijającego się w tafli jeziora:

Jeżeli nocną przybliżysz się doba
I zwrócisz ku wodom lice,
Gwiazdy nad tobą, i gwiazdy pod tobą,
I dwa obaczysz księżyce.

Niepewny, czyli szklanna spod twojej stopy
Pod niebo idzie równina,
Czyli też niebo swoje szklane stopy
Aż do nóg twoich ugina:

Gdy oko brzegów przeciwnych nie sięga,
Dna nie odróżnia od szczytu,
Zdajesz się wisieć w środku niebokreśła,
W jakiejś otchłani błękitu¹⁵.

Warto zauważyć, że oba fragmenty są opisem rzeczywistości jednocześnie znanej, ale także magicznej i wymykającej się logice. To właśnie spoglądając na księżyc odbijający się w oczach psa, Florentynka zrozumiała, że – według ludzkich kryteriów – zwariowała. Gdy nauczyła się ona rozmawiać z psami i kotami, zorientowała się, że to, co wyobrażały sobie zwierzęta, nie było tak zwarte i konkretne jak mowa ludzi, brakowało temu refleksji. Potrafiły one jednak przyjmować rzeczy takimi, jakimi je widzą; bez „ludzkiego oddalenia” (T 63).

Podobnie jak Karusia z *Romantyczności* – Florentynka dostrzega to, co dla większości ludzi jest niedostępne, ponieważ próbują oni racjonalizować rzeczywistość. Rozumie to również córka dziedzica Popielskiego. W rozmowie z Misią definiuje ona szaleństwo ojca jako „bezpiecznik normalności”, który „weźmie na siebie te wszystkie kawałki szaleństwa, jakie nosimy w sobie” (T 264).

Świat Prawieku zaludniają także postacie fantastyczne. W stawie mieszka Topielec Pluszcz – dusza chłopca alkoholika, który się utopił. Jego uwieczniona w pijanym cieple dusza, nie rozgrzeszona, nie potrafi odnaleźć drogi do Boga. Znajduje się w stanie zawieszenia, nie mogąc liczyć na współczucie i zrozumienie ani ze strony żywych, ani martwych. Tak jak duch Maryli z ballady *To lubię*, błąka się, odbywając karę za uczynki popełnione za życia.

W Prawieku nie mierzy się życia jego intensywnością, ale trwałością:

Ludzie myślą, że żyją bardziej intensywnie niż zwierzęta, niż rośliny, a tym bardziej – niż rzeczy. Zwierzęta przeczuwają, że żyją bardziej intensywnie niż rośliny i rzeczy. Rośliny śnią, że żyją bardziej intensywnie niż rzeczy. A rzeczy trwają, i to trwanie jest bardziej życiem niż cokolwiek innego. [T 47]

Obiektami o szczególnym znaczeniu w powieści są młynek do kawy, który Michał przywiózł z wojny, a także młyn, w którym pracował. To właśnie biały młyn dostrzegł Michał z oddali, gdy po latach wracał z wojny, kiedy zaś wraz z Genowefą opuszczali Prawiek, „młyn świata stanął” (T 171). „Idea mielenia”, urzeczywistniana przez młynek do kawy, symbolizuje transformację, cykliczność, ale też trwałość świata. Przemiał młyna jest podstawą przetrwania, to właśnie do młyna przychodzi głodna Kłoska, szukając jedzenia.

Prawiek jest również opowieścią o społeczności i relacjach między ludźmi. Prawiekiem rządzą jasno wyznaczone reguły, normy moralne i prawa, a osoby nie dostosowujące się do nich żyją poza społecznością. Prawiek wydaje się miejscem zwyczajnym, realnym, kolejną polską wsią uwikłaną w historię i żyjącą losami swoich mieszkańców. Jest jednocześnie miejscem magicznym, w którym fantastyczne postacie i zjawiska stają się częścią codziennego świata.

¹⁵ Mickiewicz, *op. cit.*, s. 58.

Prof. Marta Piwińska

Wydobyła pani centrum symboliczne tej powieści: młyn i młynek, ukazała ich związek z czasem. Bardzo słusznie, wszyscy się chyba zgodzimy. Ja bym jeszcze dodała związek młyna z mąką, chlebem – tak ważny w czasie wojny i głodu. Mitologia chleba, *sacrum* chleba jest bardzo swojskie, a może nawet szerzej, słowiańskie. Młynek do kawy odsyła także, może, do prywatnej mitologii autorki? To by mnie bawiło – podobne zabawy i prywatne mitologie, wiązanie prywatnego z wielką symboliką nie były obce romantykom.

Ukazała pani dwoistość przestrzeni w *Prawieku*, warstwę magiczno-fantastyczną, ową mieszaninę wyobrażeń chrześcijańskich i ludowo-magicznych. Mickiewicz ją nazywał „cudownością”. Oczywiście, te wyobrażenia są stylizowane, literatura nie jest zapisem folkloru. Romantycy też stylizowali, wiemy skądinąd, że spora część mitologii słowiańskiej jest tworem romantycznym. Nie do końca rozwiązała pani całą symbolikę i dobrze. Interpretacja musi być otwarta, nie na wszystkie pytania da się odpowiedzieć.

W *Prawieku* jest trochę jak w *Świteziance* u Mickiewicza, gdzie narrator mówi wprost: „Kto jest dziewczyna? – ja nie wiem”¹⁶. Są w tej prozie zawieszenia tzw. zdrowego rozsądku, są pozorne sprzeczności wynikające ze współistnienia wielu warstw. A Olga Tokarczuk celowo nie jest narratorką wszystkowiedzącą.

Dwie postacie w tej powieści usiłują pojąć, uporządkować świat i życie: Izydor, maniacko wyliczający wszystkie czwórki bytu (pewne wzory dałoby się znaleźć u mistyków, o czym Olga Tokarczuk wie), oraz Dziejic. Dziwna gra, którą mu ofiarował stary rabin, wydaje się grą z całym światem i z Bogiem... Przysnaje jednak, że choć intuicyjnie chwytam, o co chodzi, zasada owej gry nie jest dla mnie jasna. Bo może wcale nie ma być? Romantycy w takich wypadkach mówili: „to jest nad rozum człowieczy”. Współcześni zdają się traktować to podobnie... Przekroczenie racjonalizmu. Wspominaliście o tym. W dalszych planach mamy dyskusję na temat irracjonalizmu.

Czytaliśmy różne głosy współczesnej krytyki o tej prozie. Na chwilę chcę się zatrzymać na dwóch zarzutach. Pierwszy, że ta proza stanowi imitację realizmu magicznego. Drugi, że nie ma w tej prozie historii. Jak to: nie ma? Jest w *Prawieku* wojna – pierwsza i druga – w całej okropności.

Zarys sagi rodzinnej (matrylinearnej; chodzi wciąż o rodzinę Misi), zawarty w tej powieści, wydaje się pisany jakimiś elementarnymi znakami ludzkiej egzystencji: dom, młyn i chleb, narodziny dzieci, podstawowy rytm życia, dzieciństwo, młodość, starość, śmierć. Jest także wyraźny – i elementarnie mityczny, by tak rzec – podział na bezpieczną wieś oraz tajemniczy, niebezpieczny las. Las to sfera wykluczonych (ale swojskich wykluczonych), sfera czarów, erosa, topielców, zbójców, upiorów, zła i tajemnicy. Oba te światy zresztą stale się spotykają, zwłaszcza w czasie wojny, gdy tak samo głodne są i wieś, i las... Wydaje mi się, że na historię patrzy autorka poprzez owe elementarne znaki.

Nie jest to, oczywiście, jej wynalazek, jednak proza Tokarczuk jest bardzo sugestywna, bardzo „naturalna” (cokolwiek to znaczy). Historia została ukazana

¹⁶ A. Mickiewicz, *Świtezianka*. W: *Dzieła*, t. 1, s. 65.

tam odmiennie od tego, do czego jesteśmy przyzwyczajeni: jest historia, lecz nie ma polityki. Nie tylko opcji politycznej autorki, ale polityki w ogóle. Podobnie chyba wygląda to u Stasiuka. U niego komplikacja polega na tym, że pisze on o dużo bliższych czasach, silnie nacechowanych politycznie. I to, jak sędzę, stanowi jedną z cech charakterystycznych tej literatury, to jest owa „inność” czy też nowość, której szukamy.

Czy polscy pisarze naśladową realizm magiczny? Są pewne podobieństwa. Tu wypadaloby wejść bliżej w genealogię realizmu magicznego. Autorzy południowo-amerykańscy, tacy jak Marquez i Carpentier, wprost piszą o swoich związkach z paryskim surrealizmem czasów międzywojennych czy też – jak Carpentier w *Świecie wiosny* – o surrealistycznym powrocie romantyzmu. Zauważyliście, jak często profesor Maria Janion ilustruje teksty o romantyzmie ikonografią surrealistyczną. Ma, oczywiście, rację. Romantyzm wyrażał się przede wszystkim w muzyce, o tym już była mowa, i w literaturze. Był tylko jeden Gaspar Dawid Friedrich... Odkryli go zresztą i pokochali surrealiści. Sztuki plastyczne „nadrobiły” swą nieobecność albo: wykorzystały szanse, jakie daje romantyzm, szanse magiczności, tajemnicy, ironii, dopiero w Dwudziestoleciu międzywojennym. Do Polski w tym czasie surrealizm prawie nie docierał, polskich artystów interesował raczej futuryzm. Pierwsza fala surrealizmu u nas to epoka młodego Mrożka, którego ilustrował – bardzo surrealistycznie – Daniel Mróz. Droga magicznego realizmu, poprzez surrealizm do romantyzmu, jest nieco określona – przez paryskie awangardy. Nasi współcześni pisarze nie muszą sięgać po magię, legendy i czary takim sposobem. Nawiasem, przypomnę, że fantastyka to zapowiedziała – Sapkowski korzystał ze słowiańskiej mitologii (i jej zaplecza) już w opowiadaniach zapowiadających sagę o Wiedźminie. Współcześni twórcy czerpią, bardzo mądrze, z pierwszej ręki i z rodzimych pokładów. O echach romantycznej ballady w *Opowieściach galicyjskich* Stasiuka pisał Jan Błoński¹⁷, myśmy to czytali i poszliśmy tym śladem.

Z obowiązku pedagogicznego przypomnę wam, że wprowadzie nie ma czegoś takiego jak romantyczna *ars poetica*, ale romantycy stworzyli własną filozofię sztuki. Wiecie dobrze, że np. fragmentaryczność i cykliczność nie są tylko wskazówkami formalnymi. Jako kontekst naszych rozważań o współczesnej prozie istotne wydaje mi się, co następuje:

- romantyczny postulat wydobywania (i kreowania) kolorytu lokalnego, rodności, swojskości. W dalszej perspektywie prowadzi to do określenia i kreowania narodowej sztuki. Mówiliśmy o tym przy Maurycym Mochnackim;

- romantyczny postulat odkrywania (i kreowania) „cudowności” w zwyczajności, niezwykłego w zwykłym, magicznego w swojskim. Pięknie to wydobyła w swej interpretacji pani Zakolska. Dodam, że pamiętając o pierwszym postulacie, łatwo zauważyć, jak odmienna jest w literaturach romantycznych owa mieszanina cudowności ze swojskością: miejski pejzaż, kupcy, rzemieślnicy, artyści i studenci u E.T.A. Hoffmanna. Wiejsko-leśny pejzaż *Ballad i romansów*. Garnizon wojskowy, pojedynki, gra w karty u Puszkina czy Lermontowa. Inna zwyczajność, więc inna niezwykłość. Fantastyka, a nawet demonizm mają także silny koloryt lokalny;

¹⁷ J. Błoński, *Góry, ludzie i upiory*. „Książki” nr 12. Dodatek do „Gazety Wyborczej” 1995, nr z 6 XII.

– kolejny romantyczny postulat, wprost sformułowany przez Fryderyka Schlegla w *Mowie o mitologii*:

Brakuje, twierdzą, naszej poezji takiego ośrodka, jakim dla starożytnych była mitologia. [...] Dodam jednak, że nie jesteśmy daleko od tego, aby ją mieć, albo raczej, że nadchodzi czas, kiedy powinniśmy poważnie przyczynić się do jej wyłonienia¹⁸.

Tę mitologię, wyłonioną „z najgłębszych głębin ducha”, lecz nawiązującą „do tego, co najbliższe, najbardziej żywotne w zmysłowym świecie”, miała stworzyć romantyczna sztuka. Chyba się zgodzicie, że stworzyła. Na patriotyczno-powstańczą siłę fatalną polskiego romantyzmu można spojrzeć także w tej perspektywie, jako na nową mitologię, wykreowanie nowożytnego *sacrum*, ale to już temat osobny. Na marginesie dodam, że współczesny feminizm stawia sobie podobne zadanie kreowania nowej mitologii – m.in. poprzez pisanie na nowo baśni i mitów.

Jeśli spojrzymy na teksty – oraz interpretację – uwzględniając przypomniane przed chwilą postulaty, okaże się, jak blisko naszej współczesnej prozie do romantyzmu. Niepotrzebne nam wudu, mamy dziady... Poważnie: odnoszę wrażenie, że proza, o której mówimy, wiąże się nie tyle z realizmem magicznym, co z częścią przemiany kulturalnej, jakiej ów realizm jest znakiem czy zapowiedzią. Zjawisko wydaje się szersze. Chyba w całej kulturze współczesnej nadeszła fala silnej emocjonalności: gniewu, rozczarowania, tęsknoty. Czuć jakieś wrzenie, które dotyczy wielu sfer życia, nie opiera się, chyba, na jednorodnej ideologii i daje coraz silniejsze sygnały w sztuce. Symptodem tej fali wydaje mi się np. zatarcie granicy między tzw. nurtem głównym a fantastyką (fantastyka zaś to nie tylko baśnie płaszcza i szpady, także wizje katastroficzne, technologiczne, socjologiczne, dziwnych i strasznych społeczeństw przyszłości – oby nie były prorocze...). Nie podejmuję się stawiać diagnozy całej współczesnej kultury, zresztą o tym wrzeniu coraz częściej jest mowa. Mogę tylko powiedzieć, że kto się zajmuje wiekiem XIX, łatwo dostrzega podobieństwa współczesnej krytyki kultury do romantycznej jej krytyki.

Wracając do naszych autorów. Oni czerpią z rodzinnych źródeł. Czerpią jednak co innego niż dawniej. Mam wrażenie, iż za mało się docenia prace polskich historyków literatury. Przez ćwierć wieku zrobili wiele, by wskazać, że w „paradygmacie romantycznym” zawiera się o wiele więcej niż patriotyzm i mesjanizm, że Mickiewicz napisał nie tylko trzecią część *Dziadów*, ale jeszcze drugą, pierwszą i czwartą, co nareszcie wystawiono. Z waszej inicjatywy byliśmy na przedstawieniach dramatu Mickiewicza: w reżyserii Radosława Rychcika i Michała Zadary, który zaprezentował po kolei każdą z części. Aż tyle – tak innych niż dotąd – spektakli *Dziadów* dawno nie pokazywano, w dodatku wyreżyserowali je twórcy trzydziestoparoletni, czytający tekst Mickiewicza przez swoją nowoczesną wrażliwość. Teatr jest bardzo czułym medium tego, co „wisi w powietrzu”, i chyba reaguje najszybciej. O tym pomówimy osobno.

¹⁸ F. Schlegel, *Mowa o mitologii*. Przeł. W. Krzemieniowa. W zb.: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór tekstów, oprac. A. Kowalczykowa. Warszawa 1975, s. 149–150.

Arkadiusz Doktor

Niewątpliwie istnieją podobieństwa między romantykami a grupą pisarzy, czy też pokoleniem literackim, do którego należy Andrzej Stasiuk: i jedni, i drudzy rozpoczynali swoją działalność literacką, gdy w Europie dokonywały się wielkie ruchy historii; debiuty obydwu grup następowały po okresach, w których dominującą rolę w literaturze odgrywała twórczość – mówiąc najogólniej – oparta na racjonalizmie. Ten związek między nimi jest jednak znacznie bardziej podskórny i silniejszy niż owe wymienione przed chwilą przesłanki. Najbardziej idzie tu o pewien wspólny dla obydwu okresów powiew wolności, kryzys lub upadek starych porządków, o potrzebę demokratyzacji. W takiej aurze – zarysowanej nieco schematycznie dla celów retorycznych – powstają *Opowieści galicyjskie* Andrzeja Stasiuka, *Prawiek* Olgi Tokarczuk, ale także kiedyś, przed laty, *Ballady i romanse* Adama Mickiewicza.

W *Opowieściach galicyjskich* tytułowy bohater w otwierającym cykl opowiadaniu *Józek* obdarzony jest przez narratora epitetem „ostatni”: „Czterdzieści parę lat, twarz lisa przechery i ciało wyschnięte na wiór. Ostatni traktorzysta w PGR, bo traktor też ostatni, a nowych już nie będzie” (S 5).

Jakżeż jednak inna jest u Stasiuka relacja między narratorem a „ostatnim” Józkem, inna od tego, co znamy z Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*, gdzie także spotykamy się z tym określeniem. W tym drugim przypadku świat „ostatnich” postaci i zdarzeń jest spójny z wartościami, które reprezentuje opowiadający. Narrator w opowiadaniu otwierającym *Opowieści galicyjskie* to tylko obserwator, bardzo przy tym zdystansowany¹⁹. Fascynuje go postać Józka, opowiadający próbuje dotrzeć w głąb jego świata, doszukać się jakiegoś sensu w egzystencji beskidzkiego traktorzysty, być kimś w rodzaju kronikarza „ostatniości”. Narrator nie należy jednak do tej rzeczywistości i ma się wrażenie, że porusza się on po terenie dla siebie egzotycznym, obcym, w dużej mierze nieprzeniknionym i tajemniczym. Jego relacja równie dobrze mogłaby być opisem podróży po odległym afrykańskim czy azjatyckim kraju. Egzotyczność Józkowego świata dostrzegają też zresztą jego słowaccy koledzy, wybuchając śmiechem na widok sprzętu polskiego traktorzysty: „Tamci kosili czerwonymi zetorami, wytłumiona kabina, radio w środku, XXI wiek. Gdy zobaczyli Józkowy wrak, nie mogli ze śmiechu się pozbierać” (S 12).

Szukając wyjaśnienia dla obserwowanego przez siebie fenomenu, narrator wspomaga się pojęciami związanymi z *Biblią*. Józek żyje w świecie, który tak na dobrą sprawę jeszcze nie zaistniał, jeszcze nie został stworzony. Pojęcia chaosu, czasu, gdy grzechu nie było, są próbą, chyba nawet dosyć rozpaczliwą, dotarcia do sensu istnienia beskidzkiej wioski wraz z jej mieszkańcami. Nadają one także opisywanemu światu charakter mityczny. To jednocześnie bardzo odróżnia rzeczywistość *Opowieści galicyjskich* od tej znanej z *Ballad i romanсів* czy *Dziadów* części drugiej. Odróżnia w tym sensie, że w utworach Mickiewicza świat jest już stworzony, w pełni ukształtowany, funkcjonują w nim doskonale pojęcia dobra i zła. Jest jeszcze jeden ważny kontekst, czyli romantyczne poczucie życia w zamęcie i chaosie, na przełomie epok. Wystarczy przeczytać *Odę do młodości*... Trudno porównywać

¹⁹ O tym dystansie pisze też T. P i n d e l w swojej książce *Realizm magiczny. (Przewodnik praktyczny)* (Kraków 2014, s. 120–123).

kosmiczny patos i ogromne nadzieje Mickiewicza z melancholijną ironią Stasiuka, kiedy np. obserwujemy wiejski sklepik. I choć nadziei trudno może doszukać się u Stasiuka, to jednak pewna analogia z klimatem *Ody* istnieje. Tę świadomość życia na przełomie epok, u końca starego świata, w zamęcie i chaosie mieli także inni romantycy – wystarczy przywołać kilka nazwisk: Chateaubriand, Musset, no i Krasiński w *Nie-Boskiej komedii*.

Opisywane w balladach Mickiewicza społeczności mają wykształcone mechanizmy grupowych zachowań, mocno osadzone w tradycji, zarówno tej chrześcijańskiej, jak i ludowej. Wiejska gromada w drugiej części *Dziadów* świetnie wie, w jakim celu zbiera się co roku. Bohater *Opowieści galicyjskich*, Kościejny, sam musi zorganizować sobie obrzęd dziadów. Współmieszkańcy nie potrafią mu pomóc. Bezradni są też Rudy Sierżant – przedstawiciel świeckiej władzy – oraz katolicki ksiądz. Działania wszystkich postaci pełne są przypadkowości i prowizorki. Nawet nie potrafimy ocenić, czy tradycja umarła, czy powstaje nowa, czy może w ogóle jest zbędna dla tej galicyjskiej społeczności. W *Balladach i romansach* perypetie postaci budzą silne emocje narratora lub świadków zdarzeń. Wobec losu obłąkanej bohaterki *Romantyczności* nie pozostają obojętni ani ludzie z miasteczka, ani przedstawiciel „szkiełka i oka”. Przeżywają i komentują jej zachowania. Historia Kościejnego nie wywołuje tak silnego zaangażowania. Życie społeczne w utworze Stasiuka wydaje się ułomne, jest miazgą pozbawioną elementów nośnych, brak mu szkieletu, zarówno moralnego, jak i organizacyjnego. Nawet postać Władka, pioniera prowincjonalnego kapitalizmu, nie jest w stanie zmienić tego wrażenia. Jego działalność opisuje narrator odwołując się do pojęcia – trochę śmiesznego – cudu i nie szukając dla niego racjonalnego wyjaśnienia. Czytelnik wie, co się dzieje i jaka zmiana się dokonuje, więc – niekoniecznie.

Romantycy poszukiwali niezwykłych postaci, niecodziennych, potężnych wytworów natury, wydarzeń, które nadawały kierunek historii. Byli mocno osadzeni w czasie, wtedy kiedy sięgali po różne fakty z przeszłości bliższej i dalszej, podczas opisywania teraźniejszości i planowania swoich wypraw w przyszłość. *Opowieści galicyjskie* możemy na pewno uznać za wyraz ech i tęsknot do romantyczności w kulturze. Wspominałem na początku tej wypowiedzi, że punkt wyjścia obydwu grup był podobny. Efekt końcowy jest różny. Utwór Stasiuka pokazuje koniec pewnego świata, lecz nie wydaje się, by autor był w stanie zaproponować na to miejsce cokolwiek nowego: żadnej atrakcyjnej ideologii czy religii, żadnego pomysłu na zbudowanie pożytecznego społecznie porządku. Świat Stasiuka jest światem funkcjonującym na granicy chaosu i stwarzania, jakby Bóg nie zdecydował jeszcze, co ma być dalej. Bohaterowie są w części jak mityczni herosi, w części jak niezbyt udane plastikowe podróbki.

Katarzyna Buszkowska

Co warto podkreślić przy okazji *Opowieści galicyjskich*, to fakt, że Stasiuk za ich pośrednictwem próbował wniknąć w świat, w którym chciał się zakorzenić. Wejść w niego na prawach dziecięcego zachwyty, naiwności, tak by zadziałać na emocje. Powiedzielibyśmy, że to postawa, która „chłonie rzeczywistość”, ale to tak naprawdę sprytny zabieg pisarski: ustawić narratora w roli słuchacza, choć w rzeczywi-

stości jest on opowiadaczem – i to takim opowiadaczem, który za pomocą słów próbuje dać nam namiastkę magii. To magia w *Opowieściach* jest sensotwórcza. To, co obserwujemy w atmosferze odchodzenia, obumierania, przemijania, właśnie w opowieści i poprzez opowieść odradza się. Geografia i topografia tej prozy, operująca metaforami (by przywołać kilka: „ciężka czarna nocy, niski strop świata” (S 111); „chmury nad Żłobiskami dalej kreśliły swoje zawijasy. Chwilami ich krawędzie przypominały ogniste trzaśnięcia z bicza” (S 117); „gdy ukośne promienie porywają jak magnes wszystkie widzialne rzeczy – wtedy chmury są lustrem świata i można w nich zobaczyć wszystko jak na wielkim ekranie” (S 117–118)), kryje w sobie pewną siłę oddziaływania, która zawiera się w niemieckim słowie „*Landschaft*”, co w polskim wyrazi „krajobraz” czy „pejzaż” oddają jedynie powierzchownie. W obrazie przyrody, opisanym przez *Landschaft*, a wyśpiewywanym w niemieckich *Lieder* (romantycznych pieśniach), mieści się i tajemnica, i sens, i harmonia, i prostota, i pewna melancholia – to wszystko, co człowiek utracił bądź traci, a co ma w sobie ukazaną w *Księdze Rodzaju* moc stwarzania, wyłaniania się z chaosu. Dlatego w opisie u Stasiuka to zmysły obserwacji i słuchu są kluczowe; to one uczą wrażliwości na detal. W tym kontekście wyjątkowo ważne jest opowiadanie zatytułowane *Miejsce* – tu doświadczamy epifanii, tu dowiadujemy się, że to, co zniknęło, istnieje (chyba wyraziściej i chyba bardziej znacząco) w opowieści i dzięki tym, którzy opowiadają. Strażnikiem czasu i pamięci będzie na stałe u Stasiuka – w *Opowieściach galicyjskich* pojawia się po raz pierwszy – babka. Pokazana zawsze nieco w oddali, zawsze funkcjonuje gdzieś na granicy świata żywych i umarłych albo – precyzyjniej – poza tą granicą. Jakby na innych zasadach. W *Grochowie* Stasiuk opisze to najbardziej jednoznacznie:

babka wierzyła w duchy. I to nie żadną tam strachliwą albo wyrozumowaną wiarą, jaką zyskuje się dzięki okazjonalnym kontaktom z zaświatami, dzięki snom albo przywidzeniom – nie, nic z tych rzeczy.

Zasiadała w kącie, na łóżku zasłanym wełnianą kapą, za plecami mając błękitno-zielony pejzaż z dwoma jeleniami u wodopoju, z którego żółte i subtelne światło lampy wyluskiwało jedynie srebrzystą biel wody, i opowiadała²⁰.

To, co znaczące i powtarzalne w prozie Stasiuka: to właśnie opowieści babki jako ślady sekretnej magii ukrytej w strukturze świata i pejzaż ze szczególną grą światła – będący także znakiem pewnej tajemnicy; jakby jakiejś prawdziwszej, pełniejszej opowieści. I to babka ma dar widzenia tego, co zakryte dla reszty.

Dodajmy też, że *Opowieści* rozgrywają się w trzech planach. Pierwszy to plan końca świata, rozpadu, ruin PRL-u, drugi to plan iluminacji – chwilowych przebły-sków, rozjaśnień, zawsze poza „tu i teraz”. I wreszcie trzeci plan opowieści – fabuł ziemskich, gdzie wszystko dzieje się pomiędzy końcem a iluminacją.

Podobnie jak Mickiewicz w *Balladach i romansach* – Stasiuk w *Opowieściach galicyjskich* podważa zaufanie do obowiązującego ładu, pokazuje nam swojski świat rozpięty między realnością a cudownością. Poprzez grę kontrastów i zaskoczeń, a także poprzez wielowymiarowość bytu i rzeczywistości opowieść pełni funkcję poznawczą. Po co przedstawia ten świat? Czy wystarczy nam odpowiedź: zajmuje

²⁰ A. Stasiuk, *Grochów*. Wołowiec 2012, s. 8.

się nim, żeby pobyc w tym miejscu, ocalić je, wtajemniczyć nas w coś, co istnieje poza racjonalnym spojrzeniem?

To samo pytanie nasuwa się w przypadku innego – dużo bardziej bezpośredniego – nawiązania do balladowego cyklu Mickiewicza, czyli w przypadku animowanej opowieści Kamila Polaka o Świtezi. Ten 20-minutowy film młodego twórcy (rocznik 1980) znalazł się w konkursie filmów krótkich na festiwalu w Berlinie w 2011 roku. Polski tytuł to *Świtez*, angielski *The Lost Town of Switez* (Zaginione miasto Świtez). Wspominam o tym dlatego, że Mickiewicz przedstawia Świtez przede wszystkim jako jezioro, w którym zaklęta jest tajemnica przeszłości. Właśnie owo jezioro i otaczająca je przyrodę określa się „najbliższą okolicą”. U Polaka Świtez to zaginione miasto. I to – w świetle ballady Mickiewicza – także jest prawda. Takie małe przesunięcie akcentów pokazuje naszą nowoczesną wrażliwość mieszkańców miast, tak więc to krajobraz miejski stanowi obecnie swojski świat, bliską okolicę. To jest nasz *Landschaft*, jego architektura. I chociaż Polak chciał, żeby była to przede wszystkim opowieść o walce dobra ze złem, a nie opowieść polityczna, to poprzez postawienie akcentu na tym, że jest to historia średniowiecznego miasta, niejako na powrót wyłania się w lekturze najazd Rusi na Litwę za panowania księcia Mendoga.

Narracją filmu Polaka rządzą podwójność świata i kontrasty. Polak mówił w jednym z wywiadów:

Chciałem zrobić film rozpięty między minimalizmem a rozmachem. W animowanej adaptacji literatury to, co zostało wykreowane, widzimy jakby dwukrotnie. Jakby ten stworzony sztucznie świat bardziej istniał²¹.

Niezwykły jest sposób, w jaki Polak snuje historię. To film, w którym nie pada ani jedno słowo, opowiada się za pomocą obrazów (inspirowanych malarstwem Chełmońskiego i ikonografią średniowieczną) oraz muzyki – niewiarygodnie mocnej i sugestywnej, skomponowanej przez prawosławną kompozytorkę Irinę Bogdanovich. Emocje oddane w tekście Mickiewicza za pomocą słów, u Polaka odżywają za pośrednictwem obrazu i dźwięku. Dźwięk zdaje się mieć pierwszeństwo, to właśnie dźwięki otwierają poszczególne części opowieści, decydują o nastroju, ale spełniają jeszcze ważniejszą funkcję – tworzą sens tego, co pojawia się na ekranie.

To film zbudowany na przeżyciu, nie na puencie – nie rządzi się logiką wyводу (choć – rzecz jasna – obrazy składają się na historię), ale grą emocjonalnych kontrastów. Wywołuje rodzaj wzruszenia nie do wyrażenia za pomocą słów – jakby to, co za słowami stoi, było bardziej pierwotne i miało większą siłę rażenia od nich samych (tak zresztą, jak to dzieje się w muzyce romantycznej). „Najważniejsze było przeniesienie pierwotnych emocji, jakie czułem, czytając tekst Mickiewicza” – mówił Polak. Chodziło o uniesienie, uwolnienie, oczyszczenie, które wywołuje ballada – dodawał²².

²¹ T. Sobolewski, *Animowana „Świtez”*. Rozmowa z reżyserem. „Gazeta Wyborcza” 2013, nr z 12 IV. Na stronie: http://wyborcza.pl/1,75475,13720845,Animowana_Switez_rozmowa_z_rezyserem.html (data dostępu: 30 VII 2015).

²² *Ibidem*.

Prof. Marta Piwińska

Jedną z rzeczy, jakie najbardziej podobają mi się u młodych pisarzy, którymi się zajmujemy – Andrzeja Stasiuka czy Olgi Tokarczuk – jest to, że można u nich odnaleźć owe echa i tęsknoty, nastroje, wątki, chwytły artystyczne romantyzmu, jednak oni nie używają romantycznej frazeologii. Nie kradną słów. Opowiadają czasem historie podobne, ale własnym językiem.

To nie są związki tekstu z tekstem, choć Stasiuk czasem się zabawia, pisząc „ostatni traktorzysta na ostatnim traktorze...” i wpisując w *Opowieści fatalną miłość* i upiory. Nie musiał czytać na świeżo *Ballad i romansów*; wystarczyło, że pamiętał je ze szkoły. Wystarczyło, że zostały napisane. Szukając we współczesnej kulturze tych ech, dokopujemy się do jakiegoś romantycznego fundamentu. I to jest bardzo ważne, że ten fundament jest. To daje głębokie zakorzenienie grupie młodych twórców wykorzenionych. Polski czytelnik bez wahania rozpozna: to jest literatura polska. I nie ma w tym ograniczenia, prowincjonalności, wręcz przeciwnie – to jest literatura pewna siebie, właśnie dzięki temu, że ma oparcie w tym, wydobytym przez nas, własnym fundamencie. On pozwala tym pisarzom iść dalej z „halucynacyjną pewnością talentu”²³ – jak o Stasiuku napisał Jan Błoński – i nie popadać w rozproszenie. Mamy więc do czynienia z dość głęboko ukrytym zwornikiem wewnętrznym.

Abstract

MARTA PIWIŃSKA, KATARZYNA BUSZKOWSKA, OLGA ZAKOLSKA, ARKADIUSZ DOKTÓR
Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw

MEMORIES AND ROMANTIC YEARNINGS IN POLISH CONTEMPORARY CULTURE ANDRZEJ STASIUK'S "OPOWIEŚCI GALICYJSKIE" ("GALICIAN TALES"), OLGA TOKARCZUK'S "PRAWIEK" ("PRIMEVAL AND OTHER TIMES") AND KAMIL POLAK'S "ŚWITEŻ" ("THE LOST TOWN OF ŚWITEŻ") IN THE POETICS OF ADAM MICKIEWICZ'S "BALLADY I ROMANSE" ("BALLADS AND ROMANCES")

Memories, atmosphere and artistic tricks of Romanticism are discernible in the creativity of a number of contemporary Polish writers. The authors of the article point at such romantic yearnings in some books by Andrzej Stasiuk, Olga Tokarczuk, as well as in movies by Jan Komasa and by Kamil Polak. The object of interpretation are references to the Romantic sensual and imagination discovered in the mentioned creativity. The analysis was carried out by simultaneous reading these Romantic works, the context of whose seemed close to the modern ones. The authors attempt to settle the problem of the mode the Romantic heritage is present in contemporary cultural texts and analyse the judgements formulated on the subject in the last few dozens of years.

The paper is a record of a discussion held at one of a cycle of seminars within the research project carried out by professor Marta Piwińska at the Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences.

²³ Nawiązując do słów Błońskiego (*op. cit.*, s. 2), który pisał o Stasiuku tak: „Ucieka [...] jednoznaczному zaszeregowaniu i prezentuje się co rok, co dwa jako ktoś inny, może nie zawsze oryginalny, ale z reguły niespodziewany. Jakby prowadził go – trochę lunatycznie – talent, którego możliwości, co zrozumiałe, nie można od razu ogarnąć i spożytkować [...]”.