

Wschodnie (?) pogranicze Polski jako miejsce przemiany bohatera-pisarza w prozie po roku 1945

The eastern (?) borderland of Poland as a place
of character-writer's transformation in prose after
the year 1945

Mikołaj Paczkowski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Abstract: The article interprets three prose works created after the year 1945: Wilhelm Mach's *Góry nad Czarnym Morzem*, Edward Stachura's *Siekierzada* and Ignacy Karpowicz's *Sońka*. At the beginning, the ways of perceiving the eastern borderland of Poland in the interwar period were indicated. Then the article describes how this space is shown in the mentioned novels. In all texts this borderland is presented as other, exotic, less developed place, but still fascinating and interesting. In all books, the main character is a writer who is in crisis. Traveling to the eastern borderland is to help overcome the crisis.

Key words: borderland, border, east, the character's transformation

Streszczenie: W artykule interpretacji poddane zostały trzy utwory prozatorskie powstałe po roku 1945: *Góry nad Czarnym Morzem* Wilhelma Macha, *Siekierzada* Edwarda Stachury oraz *Sońka* Ignacego Karpowicza. W pierwszej części wskazano sposoby prezentowania wschodniego pogranicza Polski w dwudziestoleciu międzywojennym. Następnie przedstawiono, jak przestrzeń ta jest ukazywana we wskazanych powieściach. Obszary przygraniczne opisywane są jako inne, egzotyczne, gorzej rozwinięte, ale jednocześnie fascynujące i przyciągające. Główni bohaterowie wymienionych utworów to pisarze będący w stanie kryzysu. Wyprawa na wschód Polski stanowi próbę jego przezwyciężenia.

Słowa kluczowe: pogranicze, granica, wschód, przemiana bohatera

Gdy w 1918 roku powróciła na mapy Europy niepodległa Polska, oczywistym było zainteresowanie jej na nowo wytyczonymi granicami. Wydaje się jednak, iż zarówno w dyskusjach społeczno-politycznych, jak i w kulturze artystycznej szczególną uwagę poświęcano pograniczu wschodniemu, które postrzegano w nieco inny, specyficzny sposób. To właśnie ta granica bowiem uległa istotnemu przekształceniu w stosunku do przedrozbiorowej I Rzeczypospolitej, dla Polaków żyjących na początku XX wieku nadal stanowiącej konkretną wizję terytorialną kraju. Była to również granica

najbardziej oddalona od centrum, a więc najmniej podatna na jego wpływy. Uwagę na wschód kierowała również trwająca do 1921 roku wojna polsko-sowiecka oraz wyobrażenia związane ze wzbudzającymi lęk bolszewikami, postrzeganymi jako dzicy, prymitywni barbarzyńcy, niczym niezwiązani z europejską cywilizacją (Pogonowska 2002).

Wszystko to wpływało na kształtowanie się specyficznego wyobrażenia o terenach leżących na wschodnim pograniczu Polski jako o egzotycznych, zacofanych, dzikich i niedostępnych, a jednocześnie pociągających oraz fascynujących, niemal mistycznych. Imaginarium to nie wiązało się z konkretną przestrzenią geograficzną, którą można by wyznaczyć na mapie. Dlatego też przetrwało ono gwałtowne przesunięcie „polskiego wschodu” na zachód po zakończeniu II wojny światowej. Chciałbym pokazać, jak tak postrzegane wschodnie pogranicze funkcjonuje w utworach Wilhelma Macha, Edwarda Stachury oraz Ignacego Karpowicza. *Góry nad Czarnym Morzem* (1961), *Siekierzadę* (1971) oraz *Sońkę* (2015) łączy bowiem kilka interesujących elementów, którym warto się przyjrzeć.

Perspektywa centrum

W odczytywanych tutaj powieściach główny bohater to człowiek, który na pogranicze wyrusza z centrum. Zarówno Aleksander z *Gór nad Czarnym Morzem*, jak i Igor z powieści Karpowicza, przybywają z Warszawy. W *Siekierzadzie* Edwarda Stachury miejsce, które dla Janka Pradery stanowi początek podróży, nie zostaje bezpośrednio nazwane. Jednak w otwierającej części utworu relacjonuje on rozmowy pasażerów pociągu o tragicznej śmierci aktora, w którym bez trudu rozpoznać można Zbigniewa Cybulskiego. Aktor zginął we Wrocławiu, prawdopodobnie więc to właśnie z tego miasta wyrusza bohater (choć ze względu na specyficzną kreację bohatera w utworze Stachury trudno ustalić, jak długo przebywał on w tym mieście).

Postaci te łączy także cel podróży, trafiają one bowiem na wieś bądź do małego miasteczka położonego gdzieś na „wschodzie” Polski. Akcja *Sońki* rozgrywa się na Polesiu (Królowe Stojło to miejscowość istniejąca realnie), *Gór nad Czarnym Morzem* natomiast w Bieszczadach. W powieści Stachury miejsce akcji (wieś Bobrowice, gromada Hople, nadleśnictwo Sława (Stachura 1971, 29)) położone jest w Polsce zachodniej, o czym świadczą zarówno wzmianki w fabule utworu, jak i kontekst biograficzny – pisarz przekształcił nazwy wsi Grochowice oraz Kotła (Buchowski 1992). Tomasz Szkudlarek, pisząc o translokacji przestrzeni, zaznacza jednak, iż „miejsca nie są nieruchome, wędrują w czasie, odsłaniając swe zapomniane historie, czasem w przestrzeni, przenosząc się wraz z migrującymi mieszkańcami” (Szkudlarek 1998). Właśnie z tak rozumianą translokacją mamy do czynienia w przypadku obszaru opisanego w *Siekierzadzie*. To bowiem ludzie masowo przybywający ze wschodu na tak zwane „ziemie odzyskane” wpływają na sposób postrzegania tego terytorium.

Miejsca, do których docierają bohaterowie wskazanych utworów, opisywane są zgodnie z kulturowym, stereotypowym wyobrażeniem wschodniego pogranicza. Ekspozowana jest więc, przede wszystkim, ich odmienność, najsilniej objawiająca się w języku (w powieści Karpowicza znaleźć można słowniczek objaśniający trudniejsze wyrażenia). Często dochodzi wręcz do egzotyzacji tej przestrzeni. Gdy główny bohater powieści Macha, Aleksander, przybywa do Doliny, w następujący sposób opisuje dom zamieszkiwany przez spotkanych tam braci: „Znajome nazwiska na grzbietach książek, a także nazwiska znajomych, gdyż nie brakło tu literatury współczesnej, wraz z aparatem radiowym, potęgowały wrażenie egzotyczności, działały na wyobraźnię jak gazeta znaleziona w środku bezludnej puszczy” (Mach 1961, 212). Janek Pradera natomiast określa napotykaną mieszkanców Bobrowic mianem „tubylców”, co bardzo silnie eksponuje dystans między nimi a narratorem. Tym, co łączy przestrzeń opisywaną we wskazanych utworach, jest także podkreślanie jej zaniedbania, zniszczenia. Narrator Macha nazywa ją „puszczą i dżunglą, smutną, straszną i ciemną, pozbawioną słońca, całą podmytą grzęzawiskiem” (Mach 1961, 117-118). Jest to świat, w którym dominuje błoto, ruiny, dzika, niedająca się okiełznać przyroda. Trudno spotkać tutaj drugiego człowieka czy nawet się z nim skontaktować (Igor z *Sońki* nie może przecież złapać zasięgu w swoim telefonie). Mimo że w utworach tych mamy do czynienia z terenami odmiennymi z perspektywy geograficznej i kulturowej, przyglądając się opisom miejsc akcji, dostrzec można, iż odrębność ta nie jest szczególnie podkreślana, schodzi raczej na dalszy plan. Sprawia to, iż dany obszar postrzegamy jeszcze silniej przez pryzmat jego „wschodniości”.

W analizowanych powieściach mamy do czynienia z bohaterem-pisarzem, dlatego warto zwrócić także uwagę na sposób postrzegania wschodniego pogranicza Polski jako przestrzeni związanej z kulturą duchową. Rodzące się od początku XX wieku awangardowe nurty artystyczne w swoich poszukiwaniach próbowały wskazać także nowe źródła duchowości. Jak zauważa Paweł Moźdzynski, ówczesni artyści upatrywali je często w kulturze Dalekiego Wschodu, która pojmowana była przez nich jako mistyczna (Moźdzynski 2012, 112). Postrzeganie Wschodu jako przestrzeni metafizycznej utrzymywało się również – obok innych mitów związanych z Orientem – w dwudziestoleciu. Przejawiało się ono głównie w kulturze popularnej, propagowane było „w kalendarzach, sennikach czy też innych kuriozalnych i jarmarcznych wydawnictwach” (Kuźma 1980, 200). Dostrzegano jednak także „metafizyczne” znaczenie wschodnich obszarów Polski. Szczególnym zadaniem wyznaczanym na tym terenie przez ruch regionalistyczny miało być bowiem pielęgnowanie i rozwijanie kultury duchowej, która (w przeciwieństwie do zachodniej części kraju, związanej głównie z kulturą gospodarczą oraz terytorium centralnego, gdzie rozwijało się życie społeczne i naukowe) stanowiła swego rodzaju domenę tych ziem (Chudziński 2013,

67). Bez wątpienia na takie postrzeganie wschodniego pogranicza Polski miała również wpływ jego wielowyznaniowość.

Postrzeganie pogranicza wschodniego jako obszaru mistycznego, a także poszukiwanie ostatnich miejsc, w których zachowała się czysta, nieskażona cywilizacją kultura wiejska, wpływało na zainteresowanie artystów tym terytorium już po II wojnie światowej. Włodzimierz Pawluczuk informuje, iż po przeczytaniu jego książki działalnością sekty grzybowskiej zafascynował się Jerzy Grotowski, który wybrał się do Krynek, by stąd szukać drogi do Wierszalina (Pawluczuk 1999, 113). Legenda związana z działalnością proroka Ilji nie była bez znaczenia, gdy miejsca dla swojego teatru poszukiwał Włodzimierz Staniewski. Jak zaznacza Tadeusz Kornaś, pierwszy etap działalności „Gardzienic” opierał się na „wyprawach do społeczności tubylczych”, gdzie poszukiwano źródeł inspiracji (Kornaś 2004). Dzięki sporządzonej przez badacza liście owych podróży oraz mapie, na której zaznaczone zostały ich cele, z łatwością można stwierdzić, gdzie artyści spotykali takie społeczności. W zdecydowanej większości były to tereny dawnych województw: suwalskiego, bielskopodlaskiego, lubelskiego i zamojskiego, a więc obszar wschodniego pogranicza (Kornaś 2004, 313-315). Badacz zwraca również uwagę na istotę oddalenia teatru od centrum, co zmusza widzów do przebycia określonej drogi:

Przyjazd do Gardzienic ma zwykle dla widzów duże znaczenie, niezależnie od samego uczestnictwa w spektaklu. W ich relacjach wątek przyjazdu, przemierzania drogi, percepcji krajobrazu zajmuje bardzo wiele miejsca. (...) [Dawniej – przyp. M.P.] przyjazd do Gardzienic stawał się indywidualną wyprawą, trzeba było podjąć trud, niejednokrotnie maszerując pieszo z pobliskich Piask (Kornaś 2004, 117).

Sama wyprawa staje się tutaj elementem budującym przeżycie artystyczne, jest w pewien sposób nieodłącznie związana ze spektaklem. Warto zaznaczyć, iż w Supraślu od 1991 roku działa Teatr Wierszalin założony przez Piotra Tomaszuka. Instytucja ta jako źródło inspiracji także wskazuje „dziedzictwo kulturowe pogranicza europejskiej cywilizacji”¹. Wątek sekty oraz proroka pojawia się zresztą bezpośrednio w *Senniku współczesnym* Tadeusza Konwickiego, którego akcja również rozgrywa się na wschodnich obszarach powojennej Polski (Konwicki 1973). Przestrzeń pogranicza wschodniego, ze względu na przypisywany jej szczególny związek z kulturą duchową, metafizyczną, stanowiła i nadal stanowi obszar przyciągający artystów, będący dla nich źródłem inspiracji twórczych.

Pisarz w stanie kryzysu

Jak zaznaczono na początku, we wszystkich trzech utworach mamy do czynienia z bohaterem-pisarzem. W *Górach nad Czarnym Morzem* wskazują na to zarówno elementy fabularne, jak i wprowadzenie Xandra, stanowiącego alter ego bohatera, który snuje refleksje dotyczące teorii i praktyki

¹ Zob.: *O teatrze Wierszalin*, <http://www.wierszalin.pl/index.php?stronaOTeatrze>, [dostęp: 13.04.2018].

tworzenia powieści. Również Igor Grycowski z utworu Karpowicza jest „najgłośniejszym i najzdolniejszym (tak chcieli jedni), ewentualnie najbardziej pretensjonalnym i pozbawionym wyczucia sceny (tak chcieli drudzy) reżyserem teatralnym młodszego niż starsze pokolenia, a także literatem od powieści bez uchwytnej fabuły” (Karpowicz 2015, 15). W przypadku Janka Pradery z *Siekierzady* brak na gruncie fabularnym bezpośrednich wskazówek pozwalających określić, czym – poza aktualnymi działaniami – zajmuje się młody mężczyzna. Jednak – jak podkreśla Mirosław Wójcik – biorąc pod uwagę kontekst całej twórczości prozatorskiej Edwarda Stachury, mamy do czynienia (mimo zróżnicowania imion, nazwisk czy pseudonimów) z tożsamą postacią jednego narratora (Wójcik 1998, 34-35). Badacz wskazuje również na panującą w pisarstwie tego autora zasadę

ścisłej zależności łączącej dzieje bohatera z własną biografią pisarza. Każdy kolejny narrator dzieli ze wszystkimi swoimi wcieleniami nie tylko biografię, lecz również cechy fizyczne, charakter, przeświadczenia, swoiste właściwości intelektualne, zajęcia, upodobania, pragnienia, gusty kulinarne i *last but not least* język z jego słownikiem, frazeologią i wewnętrznymi prawami systemowymi (Wójcik 1998, 37).

W takim ujęciu na myślenie o Janku Praderze jako pisarzu pozwala zarówno kontekst biografii autora, jak i odwołanie do jego innych utworów, w których niejednokrotnie bohater zajmuje się twórczością literacką. Oczywiście, zaprezentowana perspektywa badawcza, choć rozpowszechniona w pracach naukowych i krytycznych (wystarczy wspomnieć choćby „życiopisanie” Henryka Berezy (Bereza 1987) – jedno z najpopularniejszych określeń związanych z dorobkiem artystycznym Edwarda Stachury) spotkała się również ze stanowiskami krytycznymi (Pachocki 2007, 9-16). Pokazały one możliwość innego spojrzenia na pisarstwo autora *Całej jaskrawości*, nie stanowią jednak powodu do ostatecznego przekreślenia wyżej zaprezentowanej postawy, dlatego też została ona tutaj przyjęta.

Wszystkie wskazane postaci znajdują się w stanie kryzysu, należy więc zastanowić się nad jego przyczynami. Wspólnym problemem, dręczącym Aleksandra oraz Igora, są, bez wątpienia, kłopoty twórcze, wyrażone w partiach autotematycznych. Mach eksponuje je przez wprowadzenie wspomnianego już Xandra, dotyczą one przede wszystkim poetyki powieści, a także stosunku fikcji literackiej do rzeczywistości:

[Xander – przyp. M. P] Jest mieszkańcem fikcji literackiej, ale jest również syntetycznym tworem elementów rzeczywistych. Jest po części tym ja, który te słowa pisze, ale jest również (rozzuchwalony) tym drugim ja – umownym, quasi-autentycznym osobnikiem, wpisanym w powieść, w tekst, i to nie tylko w tekst bohatera centralnego, lecz i innych postaci, jest także sobą samym, Xandrem (Mach 1961, 54-55; wyróżnienia – W. M.).

Jak zauważa Jerzy Poradecki, konflikt, jaki wywiązuje się pomiędzy zobowiązaniami twórczości literackiej (głoszenie prawdy o rzeczywistości), a wewnętrznymi prawami języka utworu (fikcjonalność świata), jest

głównym problemem stawianym przez Xandra (Poradecki 1984, 161). Konflikt ten wydaje się bohaterowi niemożliwy do przezwyciężenia, dlatego narrator (trzecia postać bohatera fikcji, jak określa go Stefan Żółkiewski (Żółkiewski 1963, 62)) stwierdza: „Nigdy nie napiszę tej książki. Ona jest nie do napisania. Ona byłaby do napisania pod warunkiem, że się zgodzę i umówię z sobą, że jej nie napiszę” (Mach 1961, 51). W przytoczonym fragmencie podkreśla on samą czynność pisania, czym uwydatnia fikcjonalność świata przedstawionego. Już sam gest wielości imion jest zewnętrznym wyeksponowaniem dezintegracji osobowości, rozbicia jej między różne role (Poradecki 1984, 170). Aleksander mierzy się jednak z jeszcze innym problemem. Chodzi o traumatyczne zdarzenia z przeszłości, takie jak dziecięca, po części mityczna, historia z grzybem, stanowiącym symbol brutalnie odrzuconych i wyśmianych wartości, a także postać Moniki – pochodzącej z pogranicza ukochanej bohatera, która została zamordowana przez ich wspólnego znajomego, Borysa/Bazylego, podczas polsko-ukraińskich walk. Jest to strata, której mężczyzna nie przepracował, dlatego wyprawa do tajemniczej Doliny stanowi dla niego możliwość ponownego zmierzenia się z tym problemem. Janusz Termer podkreśla, iż *Góry nad Czarnym Morzem* mają w istocie „formę powieści refleksyjno-wspomnieniowej, gdzie ciąg wydarzeń z przeszłości przecina się z terażniejszością, która stanowi dla bohatera ów punkt zwrotny wywołujący potrzebę rozrachunku, rekapitulacji, zrozumienia czynników determinujących sens dotychczasowego życia, przebytej drogi” (Termer 1978, 148).

Również w przypadku głównego bohatera *Sońki* mówić możemy o co najmniej dwóch przyczynach kryzysu, których źródła są podobne do tych wskazanych w powieści Macha. Pierwszą stanowi twórczość artystyczna. Igor pragnie w swojej działalności „opowiedzieć jakąś prawdę, zawalczyć o coś” (Karpowicz 2015, 59). Chce również odnieść sukces artystyczny, co dotychczas mu się nie udało. Opowieść *Sońki* daje szansę zrealizowania tych zamiarów, dlatego już w trakcie narracji kobiety, bohater spogląda na nią jak na spektakl, szukając odpowiednich środków artystycznych dla jak najpełniejszego wyrażenia owej „prawdy”, dostrzeżonej w tej historii. Mierzy się on jednak także z własną przeszłością. Przypadkowy postój w miejscu znajdującym się na wschodnim pograniczu przywołuje w mężczyźnie wspomnienia o czasach, które chciałby wymazać ze swojego życiorysu:

Igor bowiem skrzętnie ukrywał swoje dzieciństwo, zamalował je, konsekwentnie się go wstydził, skrupulatnie zapominał, wyparł i pogrzebał. Dzieciństwo, które przepędził z dziadkami na nieodległej wsi. Nazywano ją i po dziś dzień nazywają Wysranka, bo tam, gdzie pradziadkowie i dziadkowie mieszkali, kończył się świat (Karpowicz 2015, 24).

Mężczyzna, opuszczając rodzinne strony i wyjeżdżając do Warszawy, zmienia imię i nazwisko na Igor Grycewski (wcześniej nazywał się Ignacy Gryka), aby wymazać wszelkie ślady kojarzące mu się z dzieciństwem.

Z innego typu kryzysem mierzy się z kolei Jan Pradera. Prezentowany jest on za pomocą metafory wszechogarniającej bohatera mgły, która paraliżuje i wywołuje niemal fizyczny ból. Pojawia się ona w różnych okolicznościach, często gdy mężczyzna przebywa w zbiorowości, w tłumie, jest więc otoczony ludźmi, co jeszcze silniej podkreśla jego osamotnienie. Pradera sam zresztą buduje dystans między sobą a poznanymi na zrębie osobami (na przykład, przez określanie ich jako „tubylców”). Mirosław Wójcik twierdzi, iż mgła stanowi w *Siekierzadzie* „pokusę porzucenia własnej odrębności, nieokreślony żywioł rozrywający ramy ego, synonim śmierci” (Wójcik 1998, 205). Właśnie śmierć zdaje się tematem niemal obsesyjnym, z którym bohater zmagają się w utworze:

z jednej strony, jak mówiłem, poniechałem obłądnych, obłądowskich spekulacji o tym: jak zginę? gdzie? kiedy? z czyjej ręki? z czyjej poręki? jaki połknie mnie wir? jaka planeta zmiążdży mi płowy łeb? jaka kometa? jaki i czym podkuty but? i tak dalej i tak dalej. Więc to z jednej strony. Z drugiej strony jednak dobrze wiem, doskonale wręcz się orientuję, że śmierć ani na moment mnie nie opuszcza, na głowie wiecznie mi siedzi, na czole mam ją wypisaną, przy nodze mojej zawsze wiernie jest (Stachura 1971, 21).

Obecność śmierci odczuwana jest więc wszechobecnie, chociaż początkowo tytułowa „siekierzada”, czyli fizyczna praca przy zrębie, staje się dla Janka sposobem na uwolnienie od gnębiących go myśli. Podejmuje on tym samym próbę buntu, co – zdaniem Michała Januszkiewicza – jest charakterystyczne dla egzystencjalnego okresu twórczości Stachury (do którego badacz zalicza również analizowany tutaj tekst) (Januszkiewicz 1998, 187). Dlatego wydaje się, iż w przypadku Pradera mówić możemy o kryzysie przede wszystkim egzystencjalnym.

Pragnienie autentyczności

Autentyczność stanowi jedno z tych pojęć, które – ze względu na interdyscyplinarny charakter – tak bardzo poszerzają swój zakres semantyczny, że nie sposób używać ich bez wcześniejszego doprecyzowania. Problematykę związaną ze wskazanym tutaj terminem szczegółowo omawia Michał Warchała w książce *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda* (Warchała 2006). Badacz, wychodząc od założenia, iż autentyczność stanowi dla nowoczesności rodzaj obsesji, stwierdza, że po zwrocie semiotycznym oraz doświadczeniach poststrukturalizmu i dekonstrukcjonizmu „autentyczność taka, jak ją rozumieci wczesny Heidegger czy Sartre, operujący bardzo tradycyjnym mimo wszystko filozoficznym idiomem, z pewnością należy do przeszłości” (Warchała 2006, 11). Refleksja dotycząca autentyczności rozumianej jako „bycie sobą” musiała uwzględnić metaforyczny charakter kondycji człowieka (egzystencja ludzka zawsze pozostaje bowiem prowizoryczna oraz uwikłana w fikcyjność metafor i tropów – należy więc zrezygnować z filozoficznej pewności).

W takim wypadku do refleksji nad autentycznością powinniśmy włączyć wszystko to, co wypracowane zostało w badaniach fikcjonalności.

Zastanawiając się nad znaczeniem analizowanego tutaj pojęcia, Warchała wskazuje na trzy główne sposoby jego rozumienia: jako natury (naturalności), szczerości oraz niepowtarzalności (jedyności). Wydaje się, iż do każdego z nich przyporządkować można określone źródło poszukiwania autentyczności. Z naturą łączy się mit człowieka naturalnego, inaczej określanego „szlachetnym dzikusiem”. Źródłem autentyzmu jest tu więc pierwotność, przeciwstawiana nieautentycznej cywilizacji. Z kolei za swego rodzaju poszukiwanie szczerości uznać można autobiograficzność. Oba te elementy pojawiają się już u Rousseau, który uznawany jest za ojca nowoczesnie rozumianego autentyzmu (Warchała 2006, 35-77). O niepowtarzalności pisze Warchała w kontekście literatury romantycznej. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę wskazane wcześniej podobieństwa pomiędzy autentycznością a fikcjonalnością, to wszelką refleksję autotematyczną uznać można za przejaw poszukiwania tej wartości (związki pomiędzy tymi kategoriami podkreśla również Artur Sandauer; Sandauer 1969a, 70). W analizowanych tutaj utworach wskazać można próby poszukiwania autentyczności we wszystkich trzech źródłach: naturze, autobiografizmie oraz autotematyzmie.

Jeśli chodzi o autotematyzm, to – jak pokazała w swoim artykule Joanna Grądział-Wójcik – doczekał się on w polskim literaturoznawstwie znacznej liczby omówień i rozwiązań teoretycznych (Grądział-Wójcik 2015). W tym kontekście warto przywołać pracę Artura Sandauera, który jako pierwszy podjął próbę teoretycznego opracowania tego terminu. W artykule *Samobójstwo Mitrydatesa* badacz wskazuje, iż pewien zarodek autotematyzmu istniał w literaturze (oraz w innych sztukach) od zawsze – określa go jako „samosłowo”, czyli sytuację, w której słowo, oprócz znaczenia heterotematycznego, wskazuje również na siebie. Novum w XX wieku, zdaniem Sandauera, stanowi natomiast „samotreść”, czyli „słowo wskazujące swym znaczeniem na własne znaczenie” (Sandauer 1969b, 376). Osiągnięcie pełni tak rozumianej „samotreści” w dziele jest jednak swego rodzaju utopią niemożliwą do osiągnięcia, dlatego opis samego aktu twórczego autor wzbogaca o treści postronne. Szerzej autotematyzm rozumie natomiast Bogusław Bakula. W pracy *Oblicza autotematyzmu*, traktując tę kategorię jako specyficzną estetykę literacką, stwierdza:

Autotematyzm zatem jest nie tylko zespołem operacji twórczych, ale jednocześnie komentarzem do tych operacji, jest odsłonięciem stematyzowanego procesu tworzenia wraz z całą literacką psychologią i filozofią lub metafizyką, albo i historiozofią, ukazującym zarazem migotliwe relacje intertekstualne na różnych poziomach tekstu. Ujawnień motywacji i sposobu tworzenia nie można odłączyć od przekonań światopoglądowych, przeżyć, wartościowania (Bakula 1991, 33).

Następuje tu więc widoczne przejście od poetyki (w projekcie Sandauera) do estetyki, którą wykorzystuje w swojej koncepcji Bakula. Poznański badacz wyraźnie eksponuje funkcję wprowadzenia wątków

autotematycznych w obręb dzieła: chodzi o prezentację wyznawanych wartości i przekonań różnego typu (nie tylko artystycznych).

O autotematycznym charakterze *Gór nad Czarnym Morzem* napisano już co najmniej kilka wyczerpujących opracowań krytycznych (Bakuła 1991, Termer 1978, Żółkiewski 1963) – powieść w tym kontekście uznawana jest przez wielu badaczy jako przełomowa dla polskiej literatury – dlatego nie ma sensu na nowo rozpatrywać wskazanej problematyki w tym utworze. Warto natomiast przyjrzeć się pod tym kątem *Sońce* Ignacego Karpowicza. Autor *Ości* nie wprowadza bowiem w swojej powieści partii jednoznacznie autotematycznych, to znaczy takich, w których bohater/narrator-pisarz wypowiada się w formie pierwszoosobowej (jak ma to miejsce u Macha) na temat pisania powieści. W warstwie fabularnej poznajemy historię Ignacego/Igora, który wysłuchując opowieści Sońki, tworzy na jej podstawie spektakl teatralny. Opowiada o tym narrator. Jednak w książce funkcjonują również elementy, które zdają się nie należeć do narratora. Chodzi o stwierdzenia takie jak: „?/od nowej strony?/” (Karpowicz 2015, 25) czy „/Teraz dajemy dokumenty o zagładzie góreckich Żydów. W spektaklu filmik z ocalałymi zdjęciami, nie dłuższy niż 3-4 minuty. W wydaniu papierowym z 10 zdjęć, w tym KONIECZNIE! przynajmniej jedno z dzieckiem./” (Karpowicz 2015, 63). Stanowią one swego rodzaju didaskalia i odnoszą się do powstającego spektaklu teatralnego bądź jego scenariusza. Jego autorem jest natomiast, jak wynika z fabuły, główny bohater powieści, a więc Igor/Ignacy.

Teatralność jest w *Sońce* eksponowana bardzo silnie. Zostało to osiągnięte przez kilka zabiegów. Pierwszym jest szkatułkowa konstrukcja powieści, polegająca na prezentowaniu losów tytułowej bohaterki za pomocą jej monologów wypowiedzianych. Drugi chwyt opiera się natomiast na specyficznych przejściach od rzeczywistego (na gruncie utworu) spotkania Igora z kobietą do analogicznej sytuacji odgrywanej już jednak na scenie:

... noc jasna jak dzień, ostre światło zalewa scenę. pod okno domu podchodzi kilka wychudzonych biało-szarych zwierząt. to wilki (mogą być studenci szkół teatralnych). Zadzierają pyski do sufitu i wyją (wycie może dobiegać z offu) (...)

...głód wysysał żołądek. pomyślała, że niedługo koniec. znalazła pod śniegiem trochę jagód, a potem borbus się rozszczękał: jama z ziemniakami, ukryta w lesie. właściciel pewnie już gryzł ziemię... (Karpowicz 2015, 102).

Trudno właściwie stwierdzić, w którym miejscu kończy się opis spektaklu i powracamy do spotkania bohaterów. Wreszcie w tekście odnaleźć możemy dwa rozdziały, które zapisane zostały w formie dramaturgicznej, z opisem urządzenia sceny i podziałem tekstu na kwestie postaci (Karpowicz 2015, 111-113, 141-147).

Wskazana teatralizacja pełni w utworze kilka istotnych funkcji. Stanowi formę koncepcji artystycznej, specyficzną poetykę dzieła, która dzięki sugestii, iż bohater jest również autorem tekstu, zostaje w pewnym stopniu stematyzowana. Sygnalizuje ona fikcjonalność świata przedstawionego. Możemy ją również odczytywać za pomocą topiki *theatrum mundi* – w tym

kontekście wymowa przesuwana się w kierunku egzystencjalnym. Widać więc, że wyznaczniki autotematyzmu opisane przez Bogusława Bakulę (odsłonięcie stematyzowanego procesu tworzenia oraz ujawnienie motywacji) zostają spełnione.

Joanna Grądziel-Wójcik, powołując się na artykuły Małgorzaty Czerwińskiej oraz Ryszarda Nycza, wskazała na związki zachodzące między autotematyzmem i autobiografizmem, podkreślając, iż

w powieści autotematyzm łączy się z popularnymi po roku 1956 tendencjami do autobiografizmu, stając się nieodłączną konsekwencją interakcji między dyskursem fikcyjnym a dokumentalnym, autobiograficznym i eseistycznym. To, co autotematyczne, jest zatem zawsze w jakiejś mierze autobiograficzne, dotyczy kategorii autora i związanych z nim zagadnień (Grądziel-Wójcik 2015, 115).

Z opinią tą trudno się nie zgodzić w odniesieniu do analizowanych tutaj utworów autotematycznych. Ewa Wiegandt, pisząc o doświadczeniu PRL-u w powieści Macha, podkreślała „fingowaną autobiograficzność” *Gór nad Czarnym Morzem* (Wiegandt 2010, 158). Ślady autobiografizmu (na przykład jedno z imion głównego bohatera, miejsce, w którym tenże spędził dzieciństwo itp.) wskazać możemy także w *Sońce*. Biorąc pod uwagę również wątki autobiograficzne w utworze Stachury, stwierdzić należy, iż we wszystkich omawianych powieściach autobiografizm stanowi jeden ze sposobów fingowania autentyczności.

Trzecim istotnym źródłem, w którym poszukiwać można autentyzmu, jest – jak już wcześniej zaznaczono – natura, rozumiana jako przeciwstawienie cywilizacji. Z poszukiwaniem tego rodzaju świata, zamieszkiwanego przez człowieka z natury dobrego, szlachetnego dzikusa, mamy do czynienia we wszystkich trzech tekstach. Takie miejsce bohaterowie starają się odnaleźć właśnie na wschodnim pograniczu Polski, które – jak wskazałem już wcześniej – postrzegane było jako najdalej oddalone od centrum, a także egzotyczne i pierwotne.

Aleksander z *Gór nad Czarnym Morzem* wyrusza do Doliny, aby zmierzyć się z własną przeszłością. Znaczenie ma tutaj już sam opis podróży: aby dostać się do celu wyprawy, bohater musi pokonać długą i trudną trasę. Świat, który tam odnajduje, nie jest jednak autentyczny. Jak mówi jeden z braci:

Pomyśli Pan, że pana czaruję atrakcyjnością prymitywu, że się robimy z Borysem na takie zupełne „dzieci natury” – będzie Pan miał dużo racji tak myśląc, ale mamy swoje powody, żeby stać się takimi właśnie, z pełną premedytacją (Mach 1961, 196).

Borys oraz Olgierd mają więc świadomość, że ich postawa jest jedynie pozą. Swoistą stylizację mieszkających w Dolinie mężczyzn jeszcze silniej eksponuje opowieść o indiańskim rytuale braterstwa, którego dokonali. To właśnie spotkanie z braćmi zamieszkującymi Dolinę i wieczór spędzony przy ognisku stają się szczególnie istotnymi wydarzeniami dla głównego bohatera. Jak zaznacza Maciej Szybist, rozmowa Aleksandra z Olgierdem powraca w powieści jak echo, rodzaj powtarzającego się motywu w różnych

zakresach rzeczywistości przedstawionej (Szybist 1968, 178). Wyprawa wpływa na zmianę postaci. Przede wszystkim Dolina (a więc jej cel) przestaje być dla Aleksandra uporczywą i powracającą myślą:

Lecz mimo wszystko, mimo że Dolina już we mnie umarła, chciałem teraz z ich powodu i dla nich wskrzesić w sobie i ożywić zgasłe moce, które rządziły mną w czasie, gdy z nierozumną nadzieją rwałem się ku Dolinie, gdy dla Doliny cierpiełem miłość i rozpacz, i gdy uciekałem od niej z bólem, zdawało mi się wtedy, nie do przeżycia (Mach 1961, 232).

Wyjazd spełnił więc w pewnym stopniu funkcję terapeutyczną: pozwolił mężczyźnie zmierzyć się z własną przeszłością, która wcześniej stanowiła dla niego nieprzepracowaną traumę. Oczywiście, nie rozwiązuje to wszelkich problemów bohatera, co objawia się choćby kolejną podróżą, tym razem nad morze (o zmaganiu się bohatera *Gór...* z innymi problemami szerzej zob.: Fiut 1973, 113-150). Dolina odgrywa istotną rolę także w kontekście pracy artystycznej mężczyzny. Powieść, o której sam mówi na początku, iż jest „nie do napisania”, w końcu jednak powstaje, a jej główną osią fabularną jest wskazana wyprawa oraz związane z tym miejscem wspomnienia z przeszłości. W zakończeniu, które stanowi swego rodzaju odautorski komentarz, wyjaśniający konkretne składowe utworu, znaleźć można następujący fragment:

Zapytasz może, dlaczego – jako temat główny – wybrałem Dolinę. Ona się sama wybrała. Fabularny pretekst „powieści do napisania” powierzyłem spontanicznemu odruchowi. Spodziewając się zarazem, że taki czy inny punkt wyjścia stanie się biegunem magnetycznym, przyciągającym te właśnie sprawy, które chciałem w sobie roztrząsać, pytania, które chciałem sformułować (Mach 1961, 316-317).

Podróż była więc tylko „fabularnym pretekstem”, jednak bez niego powieść w ogóle by nie powstała. Dlatego też dzięki podróży Aleksander jest w stanie zrealizować swoje plany artystyczne, stworzyć dzieło, o którym marzył. Ma on jednocześnie świadomość, że jego wyprawa nie była w gruncie rzeczy autentyczna, składała się bowiem z gotowych elementów, odwoływała się do określonych kulturowo wyobrażeń i schematów (potwierdza to choćby cytowana wypowiedź jednego ze spotkanych w Dolinie braci).

Pobyt na wschodnim pograniczu wpływa również na bohatera *Sońki* Ignacego Karpowicza. Opowieść, którą pisarz poznaje z ust przypadkowo spotkanej kobiety, staje się dla niego inspiracją do stworzenia spektaklu teatralnego. Celem artystycznym Ignacego/Igora jest chęć powiedzenia „jakiejś prawdy”, poszukuje on więc autentyczności. Sądzi, iż odnajduje ją w historii tytułowej bohaterki, dzięki czemu powstaje dzieło wprawdzie krytykowane przez wszelkich specjalistów, jednak zyskujące uznanie w oczach publiczności. Pobyt w Królowym Stojle stanowi dla mężczyzny także pretekst do zmierzenia się z własną, wypieraną dotąd przeszłością:

– *Ni pamrecie* – powiedział, choć w to nie wierzył. Powiedział tak Ignacy, wyskrobany już ze wstydu, z wyparcia, z gorszości.

Po raz pierwszy zwrócił się do Soni nie po polsku, lecz *pa prostu* – tak nazywano ten język. *Pa naszamu*. Sam nie wiedział, czy to białoruski, czy jakiś dialekt rosyjskiego, a może polskiego? Jakaś *trasianka*? (...) Tak mówili jego dziadowie, jego rodzice i on sam, dopóki nie zapomniał, po to żeby przeżyć życie bez podstawowych upokorzeń językowych (Karpowicz 2015, 71-72)

Przybycie na pogranicze i rozmowa z Sońką stają się impulsem do przypomnienia o własnej przeszłości. Bohater uświadomił sobie, jak ogromne znaczenie dla jego tożsamości odegrało dzieciństwo spędzone w tej przestrzeni. Ignacy/Igor odnajduje więc autentyzm nie tylko w opowieści napotkanej kobiety, lecz również w samym sobie. Przemiana, jaka w nim zachodzi, uwidoczniła zostaje za pomocą zamiany imienia oraz języka, jakimi się on posługuje. Pogranicze również w tym przypadku stanowi miejsce metamorfozy.

Inaczej natomiast przebiegają losy Janka Pradery z *Siekierzady*. Podobnie jak wcześniej opisywani bohaterowie, mierzy się on z kryzysem, który w jego przypadku ma wymiar głównie egzystencjalny. Cel wyprawy stanowi tutaj, przede wszystkim, poszukiwanie własnej tożsamości. Jak podkreśla Michał Warchała, przewodnim motywem tego typu poszukiwań jest w nowoczesności właśnie autentyczność (Warchała 2006, 30). Odnaleźć ją mężczyzna pragnie w świecie nieskażonym cywilizacją. Waldemar Szyngwelski zwraca uwagę, iż bohaterowie prozy Stachury, odczuwając brak sympatii dla własnej osoby, wyrażają niechęć także do zbiorowości. Przychylnością darzą jedynie dzieci, starców, ludzi prostych oraz obłąkanych. Badacz podkreśla, iż dzieci, starcy oraz szaleńcy to w istocie postaci mediacyjne, egzystujące na granicy sacrum i profanum, życia i śmierci (Szyngwelski 2003, 115-116). Potwierdzenie tej tezy znaleźć możemy na kartach *Siekierzady* – Pradera przyjaźni się z prostym Peresadą, przychylnością darzy córkę leśnika, Grażynkę oraz babcię Oleńkę.

Wydaje się jednak, że mężczyzna poszukuje nie tylko postaci, lecz również miejsc granicznych. Warto zwrócić uwagę, iż w opisie przestrzeni, do której dociera bohater powieści Stachury, odnaleźć możemy wszystkie elementy wskazywane jako charakterystyczne dla prezentacji wschodniego pogranicza Polski. Nie dziwi więc fakt, iż film na podstawie książki nakręcony został w Cisnej, w Bieszczadach. Mimo osiągniętego podobieństwa, obszar odwiedzony przez Janka Praderę nie leży na wschodzie (bliżej mu raczej do granicy zachodniej). Dokonała się tutaj, wspomniana już, translokacja przestrzeni, osiągnięta przez przesiedlenie ludności. W takich warunkach jednak przemiana bohatera nie jest możliwa i nie zachodzi, czego dowiadujemy się w zakończeniu utworu:

nie wiedział, co to jest za mgła, nie przypominał sobie, że to jest ta mgła ta mgła, nie przypominał sobie, kim jest, gdzie jest i dokąd szedł, w ogóle go to nie obchodziło, (...) absolutnie bezbronny już był, już się nie widział jako atakowany kłębek człowieczy, już się nawet nie widział jako kłębek człowieczy, kto wie, czy się widział nawet jako kłębek, chyba już się w ogóle nie widział, klęczał we mgle z uniesioną

we mgle głową i patrzył na mgłę, nic nie wiedząc, nie wiedząc nawet tego, że jest skazany na zagładę, na pożarcie przez mgłę, na rozmycie, na rozplątanie, na rozwanie się we mgle we mgle (Stachura 1971, 243-244).

Mgła, z którą Pradera mierzył się przez całą powieść i którą starał się pokonać, ostatecznie odnosi nad nim zwycięstwo. Istotna jest tutaj również zmiana perspektywy narracyjnej: z pierwszo- na trzecioosobową. Poszukiwanie własnej tożsamości zakończyło się fiaskiem, gdyż przestrzeń, w której przebywał mężczyzna, nie była autentyczna, tylko naśladowała pogranicze. Autentyzm natomiast miał w tych poszukiwaniach stanowić składnik niezbędny, umożliwiający zrozumienie i poznanie siebie.

We wszystkich analizowanych tutaj utworach prozatorskich wschodnie pogranicze Polski prezentowane jest, zgodnie z istniejącym w świadomości wyobrażeniem na jego temat, jako przestrzeń odległa, odmienna, egzotyczna, ale dzięki temu pociągająca, niemal metafizyczna. Stanowi ona dla bohaterów-pisarzy szansę na przezwycięzenie dręczących ich kryzysów (twórczych bądź egzystencjalnych). Kierują się oni pragnieniem autentyczności, rozumianej na różne sposoby: od świata natury, przez autotematyzm aż do autobiografizmu. Jednak warunkiem, który umożliwia przejście przez bohatera przemiany, jest autentyczność samego pogranicza, obecność granicy. To dlatego wyprawa Janka Pradery kończy się niepowodzeniem.

Bibliografia:

- Bakuła Bogusław, 1991, *Oblicza autotematyzmu (autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956)*, Poznań.
- Bereza Henryk, 1987, *Życiopisanie*, w: Stachura E., *Poezja i proza*, t. 5, Warszawa.
- Buchowski Marian, 1992, *Edward Stachura. Biografia i legenda*, Opole.
- Chudziński Edward, 2013, *Regionalizm w Polsce. Genealogia - fazy rozwoju - perspektywy*, „Zespoły Senackie”, z. 13.
- Fiut Aleksander, 1973, *Świat powieściowy Wilhelma Macha*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4.
- Grądziel-Wójcik Joanna, 2015, „*Perpetuum mobile*”, czyli kilka uwag o autotematyzmie, „Forum Poetyki”, nr 2.
- Januszkiewicz Michał, 1998, *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku*, Poznań.
- Karpowicz Ignacy, 2015, *Sońka*, Warszawa.
- Konwicki Tadeusz, 1973, *Sennik współczesny*, wyd. 5, Warszawa.
- Kornaś Tadeusz, 2004, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*, Kraków.
- Kuźma Erazm, 1980, *Mit orientu i kultury zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin.
- Mach Wilhelm, 1961, *Góry nad Czarnym Morzem*, Warszawa.

- Możdżyński Paweł, 2012, *Mistycy, jogini, szamani. O poszukiwaniach 'sacrum' w polu sztuki XX i XXI wieku*, „Przegląd Religioznawczy”, nr 4.
- Pachocki Dariusz, 2007, *Stachura totalny*, Lublin.
- Pawluczuk Włodzimierz, 1999, *Wierszalin. Reportaż o końcu świata 30 lat później*, Białystok.
- Pogonowska Ewa, 2002, *Dzikię biesy. Wizja Rosji sowieckiej w antybolszewickiej poezji polskiej lat 1917-1932*, Lublin.
- Poradecki Jerzy, 1984, *Pisarstwo Wilhelma Macha*, Łódź.
- Sandauer Artur, 1969a, *O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku*, w: *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa.
- Sandauer Artur, 1969b, *Samobójstwo Mitrydatesa*, w: *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa.
- Stachura Edward, 1971, *Siekierzada albo zima leśnych ludzi*, Warszawa.
- Szkudlarek Tomasz, 1998, *Miejsce, przemieszczenie, tożsamość*, „Magazyn Sztuki”, nr 19.
- Szybist Maciej, 1968, „*Góry nad Czarnym Morzem*” czyli o możliwości epiki lirycznej, w: *Wilhelm Mach. Człowiek i pisarz*, Frycie S. (red.), Rzeszów.
- Szyngwelski Waldemar, 2003, *Sobowtór w labiryncie. Proza artystyczna Edwarda Stachury*, Warszawa.
- Termer Janusz, 1978, *Wilhelm Mach*, Warszawa.
- Warchała Michał, 2006, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Kraków.
- Wiegandt Ewa, 2010, *Doświadczenie PRL-u jako eksperyment artystyczny („Góry nad czarnym morzem” Wilhelma Macha)*, w: *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*, Poznań.
- Wójcik Mirosław, 1998, *Człowiek-nikt. Prozatorska twórczość Edwarda Stachury w kontekście buddyźmu zen*, Kielce.
- Żółkiewski Stefan, 1963, *Powieść polska w 1961 roku*, w: *Przepowiednie i wspomnienia*, Warszawa.

O Autorze:

Mikołaj Paczkowski – absolwent filologii polskiej i kulturoznawstwa, obecnie doktorant na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół historii literatury i kultury artystycznej XX wieku (ze szczególnym uwzględnieniem dwudziestolecia międzywojennego), komparatystyki literackiej i kulturowej oraz kontekstów antropologicznych w literaturoznawstwie.