



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Chlipawka i okolice : literackie eksploracje Macieja Wojtyszki

Author: Anna Gomóła

Citation style: Gomóła Anna. (2005). Chlipawka i okolice : literackie eksploracje Macieja Wojtyszki. W: K. Heska-Kwaśniewicz (red.), "Zapomniani pisarze, zapomniane książki dla małego i młodego czytelnika" (S. 194-214). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Anna Gomóła

CHLIPAWKA I OKOLICE LITERACKIE EKSPLOKACJE MACIEJA WOJTYSZKI

NIEZAPOMNIANY, ALE POMINIĘTY

Maciej Wojtyszko, znany reżyser, satyryk, prozaik i dramaturg, ma w swoim dorobku utwory dla dzieci (m.in. *Antycyponek*, *Bromba i inni*) i młodzieży (*Synteza*) oraz teksty przeznaczone równocześnie dla dziecięcego czy raczej młodzieżowego i dorosłego odbiorcy. Tak jest chociażby w odniesieniu do *Sekretu wróżki* oraz *Sagi rodu Klaptunów*.

*Sagi rodu Klaptunów*¹ nie można nazwać tekstem zapomnianym. Książka w 1980 roku została wyróżniona na konkursie „Naszej Księgarni”, wydano ją w 1985 roku (nakład 30 tys. egzemplarzy) oraz dwa lata później (wtedy nakład wyniósł ponad 60 tys.). Kolejny raz utwór – tym razem z ilustracjami Kazimierza Wiśniaka – ukazał się w 2000 roku. Do tej pory wielbiciele Wojtyszki chętnie tę książkę czytają, gdy pojawia się w antykwariatach, na aukcjach internetowych, to szybko znika. Niemniej jednak o tym utworze nie mówi się często, a jego autora raczej kojarzy się z Brombą (i innymi) niż z rodziną Klaptunów.

¹ M. Wojtyszko: *Saga rodu Klaptunów*. Warszawa 1987. W dalszej części pracy bezpośrednio po cytacie lub omówieniu podaję strony z tej edycji.

UTOPIEC NIEJEDNO MA IMIĘ

Przegląd licznych prac² poświęconych temu demonowi przekonuje, że utopiec (i jego inaczej nazywani pobratymcy) cieszy się sporą popularnością w folklorze Słowiańszczyzny, co więcej – na jego temat istnieje wiele, często sprzecznych informacji. W *Encyklopedii demonów* Barbary i Adama Podgórskich³ znajdziemy wiele nazw tej postaci: płynnik, pływnik, potopiciel, potopielec, potoplenyk, potopłennik, toneczka, topczyk (Lubelskie), topek, topich (Mazury), topiec, topielnik, toplec (okolice Przemyśla), topień, topnik (Tarnowskie, Rzeszowskie), topnik (Olsztyńskie), utopłok (Zagłębie Dąbrowskie), markun, martwiec, mumacz, wir, wirnik, wodnik, wywirus oraz bazyli-szek, coś lub diabeł wodny. Do demonów śląskich zaliczają się: utoppek, utopiec, utopielnik, utoplaszek, utoplec, utopluszek, utopłuszek, utopnik, ale i besterman, hasterman, Iwan, Iwon, rarek, rokita, Rokitka, wasermon, wasermon. Znane są również żeńskie postaci demoniczne związane z wodą: boginka, bogunka, dziwożona (Krakowskie i Sandomierskie), majka (Mazury), rusałka wodna⁴, panna wodna, topielica, topielnica, utopicielka, wodnica. Niektórzy z tego grona mają rodowód czysto demoniczny – zamieszkują mniejsze lub większe akwenty, a także rzeki, studnie itp. (śląski utopiec nie gardzi także kałużą czy przykopą tj. przydrożnym rowem); inni są wcieleniem duszy człowieka utopionego, często dziewczyny, która utopiła się ze zgrzyoty lub została przez kogoś utopiona⁵. W tym towarzystwie śląskie demony pozytywnie się wyróżniają. Przede wszystkim dlatego, że cechuje je pewna ambiwalencja – szkodzą ludziom (podobnie jak wszystkie wodne

² Bibliografia prac poświęconych temu demonowi jest tak obszerna, że trudno ją tu przytoczyć nawet w dużym skrócie.

³ Por. B. i A. Podgórcy: *Encyklopedia demonów. Diabły, diabełki, jędze, skrzaty boginki... i wiele innych*. Wrocław 2003, s. 169, 180, 329–336, 394–400, 412–414, 420 i in.

⁴ Rusałka wodna (panna wodna) to demon pochodzenia wschodniosłowiańskiego. Na Słowiańszczyźnie wyróżnia się następujące rusałki wodne: brzeżynie, wodiany, wodianoje, moriany, łobosty, łobasty, ondyny, undyny, gudełki, stichyje. Demonami wodnymi (ale i polnymi) są także: rusauka, rusawka, które występują na terenach wschodniej Polski i mają rodowód białoruski lub ukraiński. Por. ibidem, s. 334–336.

⁵ Taki wątek znajdziemy na przykład w balladzie *Rybka* Adama Mickiewicza. Utwór ten nawiązuje także do wierzeń, że utopiona matka niemowlęcia zamienia się w topielnicę, „pod wieczór, po zachodzie słońca, wypływa z rzeki i jeziora, i nakarmia swą pierśią zgłodniałą sierotę, bo zawsze ktoś z domowników donosi je nad wybrzeża wody”. K.W. Wójcicki: *Topielec*. W: *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda*. T. 25. Warszawa 1867, s. 372.

demony Słowiańszczyzny), ale także pomagają im w kłopotliwych sytuacjach⁶. Wynika to prawdopodobnie z ich pochodzenia – zgodnie z niektórymi przekazami wywodzą się bowiem od strąconych z nieba aniołów⁷.

Andrzej Szyjewski pisze, iż wedle wierzeń słowiańskich dusze utopionych (czasami w określone dni, np. 24 i 29 czerwca, 15 sierpnia lub 15 września), samobójców lub kobiet zmarłych przy porodzie, jako utopce, mawki lub majki przechodzą pod władzę wodnika lub inaczej nazwanego władcy wód, który mimo iż nie chce, musi topić ludzi. Inna wersja podaje, iż demony wodne powstają z piasku z dna jezior lub płodów utopionych brzemiennych kobiet. Ich postacią bywa wir wodny, dlatego często mieszkają obok młyna. Czasami także mają lokum w odmęcie (czyli głębi) w pałacach z kryształu, lodu lub szkła⁸. Według przekazów utopce mają rodziny (niekiedy liczne), choć częściej mówi się o ich córkach⁹.

Leonard J. Pełka przypuszcza, iż wielowątkowość przekazów o demonach wodnych ma swoje źródło w połączeniu różnych tradycji – na rodzime, przedchrześcijańskie wyobrażenia nałożyły się elementy religii chrześcijańskiej (postać diabła) oraz opisy postaci literackich funkcjonujących w kulturze europejskiej (odyny, nimfy, syreny, panny wodne)¹⁰. Postać topielca/utopca (także rodzaju żeńskiego) niejednokrotnie pojawiała się w polskim piśmiennictwie. Znajdziemy ją już w tekście *Skład abo skarbiec znakomitych sekretów ekonomiej ziemiańskiej* Jakuba Kazimierza Haura¹¹, ale na stałe związała się z literaturą romantyczną (w której znajdziemy takie bohaterki, jak: Goplana, Świtezianka, Krysia z ballady *Rybka*).

⁶ Por. H. Kapelusz: *Utopiec*. W: *Słownik folkloru polskiego*. Red. J. Krzyżanowski. Warszawa 1965, s. 416–417. Pozytywne kontakty utopców z ludźmi widać również wyraźnie w opowiastkach Gustawa Morcinka (*O tym, jak Zuzanka poszła w kumy do utopców* lub *O darkowskim przewoźniku i utopcu*). Por. np. zbiór *W skarbnikowym królestwie. Baśnie i podania śląskie*. Wybór J. Kwiecień. Katowice 1989. Wśród baśni Morcinka o utopcach znajdziemy także: *O tym, jak jeden utopiec chciał się ożenić*. Warszawa 1988.

⁷ Por. B. i A. Podgórcy: *Encyklopedia demonów...*, s. 412. Szerzej o tym M.G. Gerlich: *Strachy. W kręgu dawnych śląskich wierzeń*. Katowice 1989, s. 130–131.

⁸ Por. A. Szyjewski: *Religia Słowian*. Kraków 2003, s. 175–179.

⁹ Por. M.G. Gerlich: *Strachy...*, s. 144. Tekst Wojtyzki niejako potwierdza tę zasadę: Marcin Klaptun i jego żona Rzęsława dochowali się dwóch córek Gabrieli i Zyty, a ich jedyny syn, ponieważ umiał latać, został mężem boginki i zamieszkał w chmurach. W kolejnych pokoleniach też odrobinę przeważała liczba córek.

¹⁰ Por. L.J. Pełka: *Polska demonologia ludowa*. Warszawa 1987, s. 82.

¹¹ Por. S. Poniątkowski: *Etnografia Polski*. W: *Wiedza o Polsce*. T. 3. Warszawa 1936, s. 267.

Odnajdywały i utrwały ją jednocześnie prace wybitnych badaczy kultury ludowej: Oskara Kolberga i Jana Kupca, pojawiała się w pracach Kazimierza Moszyńskiego, ale i współcześnie to częsty temat tekstów folklorystycznych, podejmowane często na przykład w zbiorze Jana Brody *O czarownicach, utopcach i nocnicach*¹² lub w pracy *Zemsta utopca*¹³. Demony te występują również w zbiorach Alojzego Lyski *Duchy i duszki bojszowskie*¹⁴ i w *Klechdach pszczyńskich*¹⁵. Wiele miejsca utopcowi jako postaci w śląskiej kulturze poświęcili już Dorota Simonides, Józef Ligęza oraz Marian G. Gerlich¹⁶.

O motywach podwodnych krain¹⁷ oraz toposie zatopionego królestwa w literaturze dla dzieci pisze Joanna Papuzińska. Znalazł się tam również krótki fragment poświęcony omawianemu tekstowi:

W opowieści Macieja Wojtyszki *Saga rodu Klaptunów* (1981) w groteskowym i humorystycznym stylu, wzbogaconym jednak elementami opowiadki filozoficznej, przedstawione zostaną dzieje całej utopczańskiej społeczności¹⁸.

Mimo iż twórczość ludowa niejednokrotnie stanowiła źródło inspiracji dla pisarzy¹⁹, we współczesnej literaturze dla dzieci utopiec nie jest zbyt częstym gościem, choć czasami zjawia się jako bohater drugiego planu, na przykład w tekście Zbigniewa Żakiewicza *Latar-*

¹² J. Broda: *O czarownicach, utopcach i nocnicach*. Bielsko-Biała 1980, s. 13–24.

¹³ *Zemsta utopca. Gawędy, legendy, obrzędy*. Zebrał, opracował i posłowiem opatrzył A. Widera. Katowice 1988, s. 58–66.

¹⁴ A. Lysko: *Duchy i duszki bojszowskie. Opowieści ludowe z Górnego Śląska*. Bojszowy 1992. Demonom wodnym autor poświęcił 13 tekstów w części: *Utoplice, topielice*, s. 15–38. Należy także dodać, że Lysko podaje dodatkową nazwę utopca – ‘utopel’ – oraz topielicy – ‘utopcula’ – s. 15.

¹⁵ Idem: *Klechdy pszczyńskie*. Łaziska 1997, s. 81.

¹⁶ M.G. Gerlich: *Strachy...*, s. 127–172 (rozdz. 4: *Utopce – wodne demony*).

¹⁷ Ciekawy przykład obecności utopca w literaturze dla dzieci i młodzieży stanowi dydaktyczna jednoaktówka dla szkół: A. Stief: *Przyponca i utoplec*. Przeł. L. Grabinski. Gleiwitz 1920. Jest to edycja dwujęzyczna. Wersja niemiecka nosi tytuł: *Roggenmuhme und Wassermann*. *Przyponca (przyponca)* – nazwa południcy na Śląsku; por. B. i A. Podgórcy: *Encyklopedia demonów...*, s. 316. O tym demonie (pschiponza) także pisze R. Kühnau: *Schlesische Sagen*. Bd. 2: *Elben-Dämonen-und Teufelsagen*. Leipzig 1911, s. 213–214.

¹⁸ J. Papuzińska: *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*. Warszawa 1989, s. 16.

¹⁹ To zagadnienie omawiane jest m.in. w pracy J. Ługowskiej: *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*. Wrocław 1981.

nia dziadka Utopka²⁰. Poza tym utopce wraz z innymi słowiańskimi demonami przywoływane są również w paramitologiach (literackich symulacjach – rekonstrukcjach mitologii słowiańskiej, na przykład Czesława Białczyńskiego *Stworze i zdusze, czyli starostłowiańskie boginki i demony*)²¹.

Wróćmy jednak do śląskiego utopca. Pisząc o nim, Dorota Simonides zauważyła:

Najwięcej podań ludowych skupia się wokół demona wodnego, zwanego na Śląsku utopcem, ale przyjmującym też nazwy: utopek, utoplec, Jędra, hasterman, Rokita i inne²². W zasadzie zna go każda śląska wieś i znało go niegdyś każde śląskie dziecko. Choć podania związane z nim są pochodzenia europejskiego, to jednak ich oryginalność, intensywność występowania oraz bogactwo i plastyczność upoważniają do stwierdzenia, iż mamy do czynienia ze zjawiskiem niemal wyłącznie śląskim. Niektórzy są zdania, iż jest to demon pochodzenia słowiańskiego, co wyraża się w tym, iż znany jest na Śląsku głównie ludności polskiego pochodzenia²³.

Teza o polskim pochodzeniu tego demona oparta została między innymi na pracach Richarda Kühnaua, stwierdzającego, że zna go niemiecka ludność Śląska, ale za polskim pośrednictwem²⁴. Badacz ten

²⁰ Z. Żakiewicz: *Latarnia dziadka Utopka*. Warszawa 1987. Uwaga: Dziadek Utopek nie jest utopcem, ale w jednej z przygód poznaje utopca z Torfowego Jeziorka, s. 85–92.

²¹ Cz. Białczyński: *Stworze i zdusze, czyli starostłowiańskie boginki i demony. Leksykon*. Kraków 1993, s. 143–154 (rozdział 7: *Stworze wody*).

²² Takie stwierdzenia pojawiają się wielokrotnie nie tylko w literaturze naukowej i popularnonaukowej. Na przykład w *Śląskiej sadze* Wiesławy Korzeniowskiej – opowieści o dwóch rodach chłopskich z Opolszczyzny – pojawiają się takie zdania: „Wśród gadek starki związanej z wodą wyróżniały się opowieści o utopcach, które upodobały sobie koryto przepływającej obok Odry i tam mając swe królestwo, nękały okoliczną ludność”; i dalej: „Historyjek o utopcach była niezliczona liczba i starka potrafiła opowiadać o nich całymi godzinami, budząc trwogę słuchaczy, a zwłaszcza lęk przed wodami nieposkromionej Odry”. W. Korzeniowska: *Śląska saga*. Opole 1985, s. 20, 21. Por. także G. Magiera: *Vorwort*. In: Idem: *Von Berggeist und Wassermann. Sagen aus Oberschlesien gesammelt und weiter erzählt*. Augsburg 1963, s. 5. Należy także dodać, że w tym zbiorze druga część (zawierająca 7 tekstów) poświęcona jest utopcowi, s. 51–84.

²³ D. Simonides: *Śląski horror: o diablach, skarbnikach, utopcach i innych strachach*. Katowice 1984, s. 75.

²⁴ Por. ibidem, s. 75. Autorka pisze o tym także w innych tekstach np.: Eadem: *Wierzenia i zachowania przesądne*. W: *Folklor Górnego Śląska*. Red. Eadem. Katowice 1989, s. 241. Wspomniany przez badaczkę Richard Kühnau zebrał bardzo sze-

zauważa, że „utoplić” powszechnie występuje w okolicach Pszczyzny – w powiecie najbardziej zasobnym w wodę²⁵. Wielokrotnie zwraca na to uwagę również Krzysztof Kwaśniewski w *Podaniach dolnośląskich*:

Lud śląski [...] musiał być bardzo silnie związany z wodą, skoro właśnie tu powstało bez porównania więcej niż na innych obszarach wierzeń i opowieści o wodnikach [...], topielcach (górnoszląski „utoplić”) i innych zaczarowanych postaciach mieszkających w wodzie²⁶.

Często również występuje ten demon w Małopolsce²⁷.

Trudno przedstawić jego wygląd lub cechy szczególne, bywa bowiem wyjątkowo licznie reprezentowany w opowieściach²⁸. Utoplić miał możliwość pojawiania się w różnych postaciach, w zależności od tego, kogo chciał zwabić (stanowiąc projekcję myśli i życzeń) – kobietom pokazywał się jako dziecko, wstążki lub pończochy, mężczyznom jako fajka, koń lub ciele, dzieciom – jako zabawka²⁹, jednakże egzystował również w swej postaci zasadniczej. Leonard J. Pełka klasyfikuje przedstawienia demonów wodnych na: postaci ludzkie, teratologiczne, zwierzęce, bliżej nieokreślone oraz bezpostaciowe lub niewidzialne³⁰. Wśród nich bywały takie, w których postać utopca nawiązywała do przedstawień zaby³¹. W tę tradycję wpisał się Maciej Wojtyśzko, tworząc rodzinę Klaptunów. Antenat rodu – Maciej:

Trzeba jednak przyznać, że był on zębą dość dużą. W dawnych czasach zdarzały się zaby wielkości krowy, a zaba tak duża jak pies wcale nie należała do rzadkości. Stąd też zapewne rodziły się legendy o topieniu samotnych podróżnych i tym podobne androny.

s. 6

roki materiał dotyczący demonów wodnych na Śląsku. Na uwagę zasługuje następujący obszerny fragment pracy: R. Kühnau: *Schlesische Sagen...*, s. 214–360.

²⁵ Por. R. Kühnau: *Schlesische Sagen...*, s. 294 (przypis 1).

²⁶ K. Kwaśniewski: *Podania dolnośląskie*. Wrocław 1999, s. 55–56.

²⁷ Por. H. Kapełus: *Utoplić...*, s. 416–417.

²⁸ Pojawia się także w sztukach plastycznych, np. w obrazie Pawła Wróbla *Utoplić* (1981), lub w pracach Romana Nygi: zob.: R. Nyga, E. Zaczek: *Stworoki śląskie*. Bieruń 1994, s. 64–76 (tam również jest pisana gwarą charakterystyka tego demona, s. 66), a także na okładce i w ilustracjach autorstwa R. Nygi do zbioru A. Lyski: *Duchy i duszki...*

²⁹ D. Simonides: *Śląski horror...*, s. 76.

³⁰ Por. L.J. Pełka: *Polska demonologia...*, s. 86–87.

³¹ Por. np. analizę obrazu Pawła Wróbla *Utoplić* (1981) w pracy M.G. Gerlicha: *Strachy...*, s. 147–148; baśń G. Morcinka: *O tym, jak Zuzanka poszła w kumy do utopców*. W: *W skarbnikowym królestwie...*, s. 103–110 lub R. Nyga, E. Zaczek: *Stworoki śląskie...*, s. 66.

Pierwszy rozdział *Sagi...* opowiada o początkach rodu utopców. Przejdźmy zatem do kolejnego problemu – sagi jako gatunku literackiego.

O SADZE – CZYLI OD KOŃCA DO POCZĄTKU

Termin „saga” (pochodzący od czasownika *saga* – ‘mówić’, ‘opowiadać’ lub mający znaczenie: ‘to, co zostało opowiedziane’) w języku staroislandzkim był używany na określenie każdego utworu prozatorskiego³². Teraz oddalił się nieco od swego historycznego znaczenia. Przenośnie nazywamy tak powieść rzekę³³, przede wszystkim poświęconą losom rodziny³⁴. Ten sposób rozumienia znajdziemy w wielu utworach mających w tytule lub podtytule słowo „saga”³⁵.

Współcześnie „rodzinnosc” tego gatunku to być może wyznacznik najbardziej oczywisty, sędzę jednak, że do zrozumienia utworu Macieja Wojtyszki niewystarczający, zwłaszcza w świetle ostatnich refleksji nad relacjami pomiędzy rodziną (jako zjawiskiem kulturowym) i literaturą. Zofia Mitosek w tekście o znaczącym tytule *Rodzina w opowiadaniu, opowiadanie w rodzinie* nie tylko pokazuje, że problematyka rodzinna w literaturze bywa bardzo szeroko rozumiana, ale twierdzi, iż jedynie rodzina jako „względnie stały podmiot społeczny” jest obszarem, „w którym krzyżują się działania postaci”,

³² A. Marciniak: *Sagi islandzkie*. Warszawa 1983, s. 5.

³³ Por. W. Kopaliński: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1991, s. 1023.

³⁴ Zamiennie z sagą używane jest także pojęcie „powieść rodzinna”. Zdaniem Zofii Brzuchowskiej, to odmiana gatunkowa, w której rodzinę postrzega się jako głównego bohatera, a czas stanowi podstawowy element struktury: „Przedstawione na szerokim tle obyczajowym i historycznym dzieje rodziny obejmują przemianę co najmniej dwóch pokoleń”. Z. Brzuchowska: *Powieść rodzinna*. W: *Słownik literatury popularnej*. Red. T. Żabski. Wrocław 1997, s. 332–334.

³⁵ Por. np. S.R. Dobrowolski: *Saga rodu. Na Powiślu i na Woli*. Warszawa 1987; M. Stępkowska-Szwed: *Manusia, Marynia, Maria. Saga rodzinna*. Warszawa 1995; J. Bronisławski: *Mazurska saga*. Warszawa 1980; J. Baranowicz: *Kurtokowie. Saga śląska*. Warszawa 1963. Na początku ostatniego z wymienionych utworów pojawia się następująca notatka autora: „Wydarzenia opisane w tej książce miały miejsce w rzeczywistości. Ornamentyka tła i stylu nie powinna zaciemniać prawdy. Względny natury osobistej zaleciły ukrycie imion i nazwisk głównych bohaterów. Mimo odchyień w szczegółach powieść ta w najistotniejszym swym nurcie jest historią śląskiej rodziny” (s. 5).

i stanowi „zarazem warunek pragmatycznej interakcji”³⁶. Badaczka stawia także istotną dla naszych rozważań tezę:

[...] każda fabuła jest generowana przez rodzinę. Nie jest tak, że rodzina w opowiadaniu³⁷ pojawia się przypadkowo, jako jeden z wątków – obok miłości, zbrodni, sztuki, nauki. Można powiedzieć, że jest na odwrót: to rodzina rodzi opowiadanie, to ona jest siłą napędową aktywności naracyjnej, jej strukturą głęboką, bez której praktyka opowiadania stanowiłaby układ klocków bez znaczenia³⁸.

Jeśli zatem przyjmiemy przytoczone założenie, pojęcie „saga” może się rozmyć lub niejako wrócić w obszar sensów narzucanych przez etymologię, a trzeba stwierdzić, że i takie zastosowania są nierzadkie³⁹. Obecnie często zapomina się, że ograniczenie do „rodzinnosci” jako podstawowego wyznacznika sagi zawdzięczamy ironii Johna Galsworthy’ego, który szukając uzasadnienia tytułu cyklu swych powieści, w przedmowie do *Posiadacza* – pierwszej części *Sagi rodu Forsytów*, zauważył:

Przeciw nazwie „saga” mogłoby przemawiać łączenie z tym pojęciem pierwiastka bohaterskiego, gdyż na kartach niniejszych niewiele znaleźć można bohaterstwa. Wyras ten wszakże użyty jest z rozmyślną ironią; poza tym w długiej tej opowieści, mimo że mamy w niej do czynienia

³⁶ Z. Mitosek: *Rodzina w opowiadaniu, opowiadanie w rodzinie*. W: *Praktyki opowiadania*. Red. B. Owczarek i in. Kraków 2001, s. 176–177.

³⁷ Autorka rozumie opowiadanie nie w znaczeniu genologicznym, ale jako aktywność „wykraczającą poza formy epickie”, s. 181.

³⁸ Ibidem, s. 181–182. Autorka zwraca również uwagę na fakt, że rodzina nie jest tylko tematem i generatorem fabuł, ale terminologia rodzinna konstruuje obszar sensów symbolicznych, przywołując takie pojęcia, jak: braterstwo, macierzyństwo, ojcostwo, rozumiane ponadbiologicznie. Widać to także w innych typach dyskursów (np. „operujących kategoriami państwa, obywateli, sprawiedliwości, bezpieczeństwa”), które również wywodzą się ze schematów rodzinnych, s. 185–193.

³⁹ Saga zaczyna oznaczać znów ‘mówienie’, ‘opowiadanie’, często o kimś lub o czymś (np. *Saga o niedźwiedziu* T. Karpowicza). Jako najbardziej specyficzny przykład może służyć praca B. Barana: *Saga Heideggera*. Kraków 1990. Autor na początku tekstu zaznacza: „Niniejsza książka stanowi zwięzłą prezentację głównych momentów »drogi myślowej« [...] Martina Heideggera”, s. 9. Saga w tym ujęciu jest czymś ‘mówieniem’, ‘opowiadaniem’. Zdarza się, że zarówno w tytułach tekstów rodzimych, jak i anglojęzycznych (i w ich tłumaczeniach na język polski) saga oznacza historię (często bardzo interesującą lub zawiłą), por.: A. Liedtke: *Saga pelplińskiej Biblii Gutenberga*. Pelplin [1982]; C. L. Locke: *Klondike Saga. The Chronicle of a Minnesota Gold Mining Company*. Minneapolis 1965; J. Maysztowicz: *Saga Brygady Podhalańskiej*. Warszawa 1987.

z osobistościami w tuzurkach i sukniach z falbanami oraz z okresem złoceń, nie brak prawdziwego żaru konfliktów.

Autor uważa jednak, że Forsytowie przypominają bohaterów sag instynktem posiadania i podobnie jak oni poddają się wpływowi miłości i piękna; dalej stwierdza, iż w odniesieniu do czasów legendarnych:

[...] przyjąć możemy za pewnik, że instynkt rodowy był nawet wówczas czynnikiem dominującym i że „rodzina”, poczucie ogniska domowego i własności tak samo wówczas, jak dziś, odgrywały doniosłą rolę, pomimo czynionych ostatnio wysiłków „wyperswadowania” tych uczuć⁴⁰.

Oczywiście, uznanie *Sagi rodu Kłaptunów* – opowieści o zaczarowanych żabach – za tytuł niejako podwójnie ironiczny nie byłoby błędem (zwłaszcza że tytuły rozdziałów podkreślają tutaj następstwo pokoleń, np.: *Maciej – początek rodu*, *Zenobi – syn zbuntowany* aż do wielce znaczącego: *Zofia – powrót do źródeł*), sędzę jednak, że ważne i głębokie sensy tego tytułu można znaleźć, gdy sięgnie się do źródła – sagi staroislandzkiej. Na wstępie trzeba jednak poczynić następujące zastrzeżenie: literatura dotycząca tego zagadnienia jest dość obszerna, często jednakże podawane informacje lub stawiane tezy są sprzeczne lub traktują ten gatunek aspektowo⁴¹.

Saga w mitologii islandzkiej była boginią mieszkającą w pałacu Sekwabek (Sokvabek), kochanką Odyna (wynalazcy pisma i sztuki poetyckiej)⁴², ale także z czasem stała się uosobieniem pojęcia „saga”, czyli sztuki opowiadania. Zdaniem Józefa Grajnerta, saga jest tym, czym była nasza klechda:

[...] opiewającą dzieje bogów i ludzi, będąc zarazem dla narodu żywym kodexem opartym na obyczajowości i wyobrażeniach o świecie i człowieku. Dziś nasze mytologiczne klechdy zatary już prawie swój rodowód tak jak skandynawskie sagi krążące między ludem; lecz te sztuka pisarska zachowała w pierwotnych cechach, gdy nasze klechdy zapóźno już

⁴⁰ J. Galsworthy: *Saga rodu Forsytów. Posiadacz*. Przeł. R. Centnerszwerowa. Warszawa 1998, s. 7.

⁴¹ Także ludową twórczość estońską nazywa się sagami. Zdaniem Kazimierzy Zawistowicz, pierwsze wydanie sag estońskich, zatytułowane *Kalevipoegsagen*, ukazało się dzięki działaniom pastora Schüdlöffela w 1836 roku. Treść sag estońskich ma charakter mitologiczny.

⁴² Por. J. Grajnert: *Przedmowa tłumacza*. W: *Frytjof. Saga skandynawska*. Przeł. J. Grajnert. Warszawa 1859, s. I–II. Por. także: J. Grant: *An Introduction to Viking Mythology*. New York 1996, s. 14.

prawie a przynajmniej bardzo trudno oczyścić z narostów przez czas i inne wyobrażenia narzuconych⁴³.

Sagi staroislandzkie w szerszym ujęciu to opowieści dotyczące wybitnego rodu lub znanego bohatera. Aż do XII wieku istniały jedynie w formie oralnej, później, od wieku XIII, rozpoczął się proces ich zapisu, ale i ponownego komponowania. W obrębie tego gatunku rozróżnia się kilka grup: sagi królewskie (o władcach norweskich od IX do XIII wieku), rodzinne (o wielkich rodach islandzkich z X–XI wieku), bohaterskie (związane z wątkami mitologicznymi) i o rycarzach (stanowiące tłumaczenia, przeróbki i adaptacje znanych utworów, na przykład z cyklu arturiańskiego)⁴⁴. Margaret Schlauch rozszerza tę grupę:

Istniały różne rodzaje sag: pomniejsze, oparte na folklorze, lokalnej plotce czy hagiografii, jak również okazałe objętościowo, przypominające największe współczesne powieści. Te drugie zawierają w sobie kroniki roczne najważniejszych rodzin, genealogie, nawiązania do wydarzeń historycznych, a przede wszystkim intrygę, akcję, dialogi i opisy, a wszystko to podane w wypracowanym stylu literackim⁴⁵.

Anna Marciniak podaje inną klasyfikację – sagi dzielono na: mitologiczne (oparte niekiedy na pieśniach skaldów, dotyczące czasów przed IX wiekiem n.e. i opowiadające o herosach żyjących przed zasiedleniem Islandii) oraz historyczne (o których sądzono, że oparte są na wydarzeniach historycznych), tj. królewskie, biskupie, rodowe⁴⁶. Często te ostatnie traktuje się jako sagi właściwe. Margaret Schlauch nazywa je klasycznymi. Wydaje się, że większość uwag dotyczących tego gatunku odnosi się właśnie do tej odmiany. Na przykład autor hasła encyklopedycznego poświęconego sadze zauważa:

Jest to artystycznie wydoskonalona kronika rodowa. Występują w niej realistyczne obrazy obyczajów i życia miejscowego, sięgającego czasów odległych, od wędrówek z Norwegii [...]. Jako dzieło sztuki odznacza się artyzmem zwięzłych i dosadnych charakterystyk, budową poszczególnych scen oraz ich powiązaniem przy dramatycznie wzrastającym

⁴³ J. Grajner: *Przedmowa...*, s. II. Pisownia zgodna z oryginałem.

⁴⁴ Por. J. Sławiński: *Saga*. W: M. Głowiński i in.: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław i in. 1976, s. 393–394.

⁴⁵ M. Schlauch: *Stare sagi islandzkie*. Warszawa 1976, s. 28.

⁴⁶ A. Marciniak: *Sagi islandzkie...*, s. 5.

napięciu, oraz podporządkowaniem zdarzeń wyższej idei i zasadom: honoru, wierności, zemsty⁴⁷.

Władysław Kopaliński zwraca także uwagę na jeszcze jeden aspekt tej literatury:

Styl sag jest obiektywny; rozpoczynają się kroniką rodu od czasów najdawniejszych, po czym następuje gęsta narracja dramatyczna, ewokująca atmosferę miejsca i czasu, obyczajów, kreująca charaktery postaci [...]⁴⁸.

Michaił Stieblin-Kamiński, wybitny badacz sag islandzkich, napisał:

Sagi rodowe zakładają brak przedziału pomiędzy czasem w życiu, realnym, historycznym⁴⁹, a czasem w literaturze, nierealnym, wymyślnym. Wszystko, co zostało opisane w tych sagach, stanowiło prawdę synkretyczną, tj. było przyjmowane za coś, co rzeczywiście działo się w przeszłości i tym samym miało odniesienie do realnego czasu historycznego. Solidność odniesień do realnego czasu historycznego była zagwarantowana w sagach rodowych przez wiele okoliczności: ludzie występujący w sa-

⁴⁷ *Encyklopedia powszechna Wydawnictwa Gutenberga*. T. 15: *Rewir – Serbia*. Kraków – reprint Poznań 1998, s. 190–191.

⁴⁸ W. Kopaliński: *Słownik mitów...*, s. 1023.

⁴⁹ W pracach poświęconych sagom pojawia się kwestia ich historycznej wiarygodności. Nie jest to głównym problemem tego tekstu, ale warto zwrócić na to uwagę. Artur Górski w *Słowie o sagach* napisał: „Sagi są literaturą, która prawie nie wie jeszcze o swoim prawie do zmyśleń. Trzymają się one rzeczywistości, i ten ich surowy klimat, bez fantastyczności i cudowności, nadawał im powagę i siłę działania [...]. Ten głód rzeczywistości zwrócił układaczy sag do dochodzenia przyczyn ludzkich zdarzeń. Z tych pobudek weszli oni na drogę przyczynowości psychologicznej i dotarli instynktownie do pojęcia charakteru, jako pierwszego źródła ludzkich działań”. A. Górski: *Słowo o sagach*. W: *Saga o Gislím wyjętym z pod [!] prawa i inne sagi islandzkie*. Oprac. I d e m. Warszawa 1931, s. 355. Natomiast Gerard Labuda w różnych pracach zwracał uwagę na kwestię wiarygodności historycznej sag, przywołując opinie E. Jessena. Labuda napisał, że „jeżeli sagom królewskim przyznaje się znaczny stopień przybliżenia do historycznej rzeczywistości, zwłaszcza jeśli chodzi o osoby i zdarzenia z XII i XIII wieku, to sagi rodowe traktuje się jako rodzaj powieści historycznych, w których nawiązuje się do osób i zdarzeń historycznych, ale których wystrój narracyjny nierzadko uważa się za wytwór wyobraźni i poetyckiej fantazji”. G. Labuda: *Postłowie do Sagi o Egilu, synu Grima Lysego*. W: *Saga o Egilu*. Przeł. A. Załuska-Strömberg. Poznań 1974, s. 214–215. Z punktu widzenia historyka odmiennie postrzega się kwestię „wiarygodności” tekstu literackiego, niż patrząc z perspektywy badacza kultury. Między innymi ciekawy opis sag islandzkich oraz analizę kulturologiczną znajdziemy w pracy Arona Guriewicza, por.: A. Gurevič: *„Edda” i saga*. Moskwa 1979, s. 91–96 (rozd. *Saga jak fenomen islandzkiej kultury*).

gach stanowili ogniwa w łańcuchach genealogicznych, prowadzących w ostatecznym rachunku do realnego czasu teraźniejszego, wszystkie wydarzenia w sagach związane były z konkretnymi miejscowościami w Islandii, przyjęciem chrześcijaństwa, rządami tego czy innego króla; rzecz można – wydarzenia i osoby wymieniane w sagach powiązane były ze sobą krzyżowymi odsyłaczami. Poza tym w dawnych sagach islandzkich w ogóle ani razu nie opowiada się o wydarzeniach wyniesionych poza łożysko wspólnego historycznego strumienia czasu⁵⁰.

Myszę, że to spostrzeżenie, choć na pierwszy rzut oka nijak nie przystające do tekstu Wojtyszki, jest dla *Sagi rodu Klaptunów* pierwszym tropem interpretacyjnym. I tu dochodzimy do pewnego paradoksu, bo czemu ma służyć saga postaci nieistniejących, nie tylko fikcyjnych, ale zupełnie fantastycznych, mimo iż dobrze już zżytych ze światem naszej tradycji? Wydaje mi się, że to właśnie podstawowy powód – Wojtyszko, sięgając do fragmentu polskiej tradycji (tutaj – wątków demologicznych), pokazuje, skąd jesteśmy, co nas kształtowało i ukształtowało. *Saga rodu Klaptunów* przewrotnie staje się sagą Polaków – narodu powstałego na podstawie pewnej wspólnej tradycji. Sądzę, że to stwierdzenie można także poprzeć innymi argumentami. Wojtyszko podejmuje nie tylko grę z ludową tradycją, z wierzeniami i potoczną wizją świata, ale także z tradycją literacką – elitarną. Te wątki pojawiają się w kilku miejscach, lecz najbardziej widoczne będą w antologii.

William Paton Ker, pisząc o prozie islandzkiej, zauważa, że pierwsze rękopisy islandzkie i norweskie nie zawierają ani historii rodowych, ani tekstów o dziejach Odyna, są to bowiem homilie i utwory hagiograficzne. A zatem sagi nie są czystym wytworem kultury skandynawskiej. W tym zakątku Europy znana była „cała średniowieczna topika”⁵¹.

Sagi nie zawładnęły całkowicie umysłami Islandii. Islandia była częścią świata chrześcijańskiego, dzieliła gusty z Francją, z Niemcami. Jednakże sagi nie tracą z tego powodu nic ze swej wspaniałości, a islandzka proza, ze względu na swój związek z powszechną kulturą łańską – swego znaczenia⁵².

William P. Ker (a za nim Robert Stiller⁵³) pokazuje, że bodźcem do powstania sag paradoksalnie stała się średniowieczna literatura ła-

⁵⁰ M. Stieblin-Kamiński: *Ze świata sag*. Przeł. J. Litwiniuk. Warszawa 1982, s. 159.

⁵¹ W.P. Ker: *Wczesne średniowiecze. (Zarys historii literatury)*. Przeł. T. Rybowski. Wrocław i in. 1977, s. 239.

⁵² Ibidem, s. 239–240.

⁵³ R. Stiller: *Posłowie*. W: M. Stieblin-Kamiński: *Ze świata sag...*, s. 226.

cińska, znana w islandzkich klasztorach. Paradoks polegał na tym, że podobne wpływy w innych krajach doprowadziły do upadku miejscowych tradycji literackich. Robert Stiller zauważa także, iż w klasztorach spisywano sagi królewskie i o biskupach, natomiast sagi rodowe powstawały spontanicznie na podstawie wypracowanej właśnie formy:

Mamy tu więc do czynienia z syntezą ludowej tradycji ustnej i literackich bodźców obcych, tak przetworzonych, że udział ich został w znacznej mierze zatarty⁵⁴.

A zatem twórcy sag nie tylko brali pod uwagę istniejące w ich kulturze przekazy ustne, ale również w swej pracy wykorzystali dorobek kulturowy Europy chrześcijańskiej, zbudowany na tradycjach śródziemnomorskich.

Na tym stwierdzeniu chciałabym się przez chwilę skupić, albowiem dla *Sagi rodu Klaptunów* wydaje się ono dobrym kontekstem interpretacyjnym. To również główna teza mojego artykułu: **Wojtyszko, podobnie jak dawni autorzy, mając świadomość dwóch odrębnych wpływów: ludowego i elitarnego, w swojej baśni?/powieście filozoficznej?**⁵⁵ **dokonuje symbolicznego połączenia obydwu.** A zatem dokonuje niejako syntezy dwóch tradycji: ludowej (reprezentowanej przez utopce, planetników, rusałki, chochliki i skrzaty i inne postaci demoniczne) oraz literackiej, elitarnej – uzyskanej nie tylko dzięki postaci mistrza Twardowskiego, ale przede wszystkim dzięki grom intertekstualnym różnego typu. Sam zresztą Twardowski nie ujawnia się bezpośrednio, ale właśnie przez nawiązanie do literatury. Narrator bowiem tłumaczy, że nie może podać nazwiska Wielkiego Czarownika, który sprawił, że powstał ród Klaptunów, ale może podać „kilka szczegółów z jego życiorysu” i między innymi stwierdza:

Dodam też, że według innego wybitnego autorytetu magicznego bardzo lubił, gdy wokół niego w trakcie zabawy towarzyskiej rozbrzmiewały okrzyki: Cha, cha, chi, chi, hejże hoła!

s. 5–6

Temu ważnemu zagadnieniu należy poświęcić cały rozdział.

⁵⁴ Ibidem, s. 228.

⁵⁵ Tekst ten, podobnie jak *Sekret wróżki*, może sprawiać problemy genologiczne. Sądzę zatem, że adekwatne w stosunku do niego mogą być rozważania poczynione w: A. Gomóła: *Inicjacje i falstarty. O „Sekrecie wróżki” Macieja Wojtyszki*. W: *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*. Red. W. Gutowski, E. Owczarz. Toruń 2003, s. 501–503.

NAWIĄZANIA LITERACKIE

W *Sadze...* znajdziemy liczne nawiązania do literatury. Takie zabiegi można by nazwać – posługując się terminologią Gérarda Genette'a – „literaturą drugiego stopnia”. Badając związki pomiędzy poszczególnymi tekstami, warto odwołać się do przedstawionej przez badacza teorii transtekstualności, czyli tego, co wiąże jeden tekst „w sposób widoczny bądź ukryty z innymi tekstami”⁵⁶. Autor wyróżnia pięć typów transtekstualności. Pierwszym z nich jest opisana przez Julię Kristevą intertekstualność. Genette typ ten definiuje „jako relację współobecności zachodzącą między dwoma bądź wieloma tekstami, to znaczy eidetycznie, i najczęściej jako rzeczywistą obecność jednego tekstu w drugim”⁵⁷. Jej formami są: cytat („w cudzysłowie, z podaniem lub nie dokładnej lokalizacji”⁵⁸), plagiat, czyli zapożyczenie ukryte, i aluzja. Ten rodzaj relacji zauważamy właśnie w przytoczonym wcześniej fragmencie nawiązującym do *Pani Twardowskiej* Adama Mickiewicza. Znajdziemy go także np. w *Piosence dla Juniora* (z *Małej Antologii...*), której fragment drugiej zwrotki, nawiązujący do Szekspirowskiego *Hamleta*, brzmi:

Byś nie zazdrościł głazom tępym
siły, spokoju i goryczy,
brzydził się jodlującym sępem,
współczuł, gdy z bólu łoś zaryczy.

Drugi typ transcendencji tekstualnej to paratekstualność. Parateksty są to tytuły, przedmowy, wstępy i posłowania, komentarze, ilustracje, notki reklamowe pomieszczone przez autora lub inne osoby. Pozostają one z tekstem właściwym w specyficznej relacji⁵⁹. Ten typ transcendencji tekstualnej występuje przede wszystkim w wydaniu z 2000 roku (tam bowiem jest bardzo oczywisty), albowiem pomiędzy stroną 96 i 97 pojawia się nienumerowana „strona z autografem”, na której autor (czyli Maciej Wojtyszko)⁶⁰ wychodzi niejako poza tekst

⁵⁶ G. Genette: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. Markiewicz. T. 4, cz. 2. Kraków 1992, s. 317.

⁵⁷ Ibidem, s. 318.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem, s. 319–320.

⁶⁰ Trzeba pamiętać, że w tekście Eryk Kłaptun (czyli narrator) nazywa siebie Autorem.

Sagi..., przypominając o Gźdaczu i Brombie. Podobnie jest we fragmencie poprzedzającym, który również pojawia się po raz pierwszy w tym wydaniu, czyli w *Posłowie*, które można także uznać za wstęp. Tam jednakże mieszają się dwa plany – zewnętrzny, realny, wtedy gdy Wojtyszko pisze:

Książka ta powstała dwadzieścia lat temu. Oznacza to, że ten, kto ją napisał – niezależnie od tego, kim był – bardzo się zestarzał.

I wewnątrz tekstowy – w zdaniu następnym:

Pytanie, czy jest nadal tym samym utopcem, wydaje się o tyle uzasadnione, że jeżeli coś się zmienia i zmienia, to w końcu może zmienić się zupełnie⁶¹.

Pierwsze zdanie wychodzi niejako poza tekst z powodu odkrycia kawałka czasu-życia realnego, drugie, ukrywając autora pod postacią utopca-narratora, wraca niejako do tekstu. Co więcej, autor?/narrator?, przedstawiając swoją koncepcję nie-zmiany (o czym szerzej w kolejnych fragmentach) i odpowiedzialności (tzn. życia prawdziwego, podporządkowanego odpowiedzialnym wyborom), odnosi się do wiedzy pozatekstowej – podsumowując rozważania w następujący sposób:

Z pozdrowieniami od utopców, które nie wierzą w matryksa [tu przypis: Matryks – zleksykalizowana wersja słowa Matrix, powszechnie przyjęta w niezaśmieconych obszarach Dolnej Chlipawki] tylko w odpowiedzialność⁶².

Trzeci rodzaj – metatekstualność – to relacja określana jako komentarz. Komentowany tekst nie musi być ani zacytowany, ani przywołany, czasem nawet nie wymienia się go z nazwy⁶³. W tym typie transcendencji tekstualnej, jak sądzę, drzemie największa (bo istniejąca niejako poza świadomością, nieobjawiona wprost) siła tego utworu: stanowi on bowiem komentarz do polskiej tradycji jako takiej, ze szczególnym uwzględnieniem oratury⁶⁴ (zwłaszcza wątków

⁶¹ M. Wojtyszko: *Saga rodu Klaptunów*. Warszawa 2000, s. 95.

⁶² Ibidem, s. 96.

⁶³ G. Genette: *Palimpsesty...*, s. 321.

⁶⁴ Termin ten utworzyła Ewa Kosowska w odniesieniu do twórczości ustnej – a zatem etymologicznie – nieliterackiej. Por. E. Kosowska: *Folklorystyka wobec kultur typu oralnego i cyrograficznego. Konteksty metodologiczne*. W: *Folklorystyka na przełomie wieków*. Red. K.D. Kadłubiec. Cieszyn 1999, s. 27–30.

demonologicznych) i literatury (przede wszystkim twórczości Adama Mickiewicza). Wojtyszko nawiązuje, przekształca, parodiuje, cytuje – to jest, jak sądzę, sposób na refleksję nad polską tożsamością. W tym utworze łączy się to, co indywidualne (twórczość poetycka), z tym, co grupowe, kulturowe w szerokim znaczeniu, ludowe. To przewrotna i dowcipna recepta na polskość i nie tylko (bo nawiązania są tu ogólnoeuropejskie), pokazuje bowiem, z czego my wszyscy się składamy, co nas konstituuje. A zatem utwór ten jest „arką (o tak!) przymierza między...”.

Przedostatnia z relacji – hipertekstualność – zakłada istnienie tekstu wcześniejszego (hipotekstu) i późniejszego (hipertekstu), do którego tekst pierwszy „zostaje przeszczepiony w sposób nie mający nic wspólnego z komentarzem”⁶⁵. Tekst drugiego stopnia może „mówić” o tekście stopnia pierwszego, może także w ogóle o nim nie wspominać, ale nie mógłby bez niego istnieć. Tekst drugiego stopnia jest transformacją tekstu stopnia pierwszego. Genette wyróżnia dwa rodzaje transformacji – prostą lub bezpośrednią (którą określa po prostu jako transformację) i pośrednią, czyli naśladowanie. Do praktyk hipertekstualnych naśladowczych zalicza: pastisz, szarżę, falsyfikat; do transformacyjnych: parodię, trawestację, transpozycję. Parodia i pastisz występują w trybie ludycznym, trawestacja i szarża – satyrycznym, a falsyfikat i transpozycję zaliczyć można do trybu poważnego⁶⁶. Tego typu działań literackich w *Sadze...* jest wyjątkowo dużo.

Piąty – ostatni z typów wymienionych przez Genette’a – architekstualność – to relacja związana z tytułami i podtytułami nawiązującymi do określeń gatunkowych. Ten rodzaj transtekstualności widać przede wszystkim w terminie „saga” funkcjonującym w tytule. Przywoływanymi określeniami są również: „pieśń”, „piosenka”, „przyśpiewka”, „kołysanka” w tytułach utworów zamieszczonych w *Małej Antologii*.

W wielu fragmentach różne typy transtekstualne łączą się ze sobą. Widać to wyraźnie w *Improwizacji średniej z poematu „Rusalkowa wieszczba”* Macieja Klaptuna (z *Małej Antologii*). Tytuł poematu przywoływać może na przykład tytuł pieśni z *Eddy poetyckiej* (np. *Wieszczba Wólwy*). Mamy tu także w podtytule nawiązanie do *Wielkiej improwizacji z Dziadów* Adama Mickiewicza, które wzmocnione jest dwoma końcowymi wersami:

Całą mą wielkość te rymy wyrażcie –
a imię moje: trzy razy piętnaście.

s. 75

⁶⁵ Ibidem, s. 323.

⁶⁶ Ibidem, s. 353.

Po tym tekście następuje parodia krytyki literackiej – niejako nawiązanie do długoletnich sporów badaczy, co oznacza liczba „czterdzieści i cztery”.

Tradycja ludowa, ale i elitarna (często romantyczna, utożsamiana z twórczością Mickiewicza) jest nie tylko źródłem inspiracji, lecz także znakiem przeszłości i kontinuum kulturowego. Parodie i nie bardzo poważne nawiązania sprawiają, że przywoływane teksty nie kosztują – Wojtyzsko obiecuje: jeśli będziesz znał literaturę, to będziemy się razem bawić. Ciągłość nie jest bowiem możliwa bez edukacji, a trwałość to podstawa tożsamości. Apolonia Załuska-Strömberg we *Wstępie do Sagi o Gunnlaugu Wężowym Języku* napisała:

Znamienną i charakterystyczną cechą mieszkańców Islandii jest to, że tę wspaniałą literaturę, którą stworzyli w latach rozkwitu i dobrobytu, pielęgnowali z pietyzmem i zachowali w całości przez stulecia, kiedy żyli pogrążeni w ostatecznej nędzy, dziesiątkowani przez głód i zarazę. Jest to zjawisko wyjątkowe w całej kulturze ludzkiej [...]. Do zachowania zabytków literatury w pierwotnym ich brzmieniu przyczynił się wyjątkowo silny konserwatyzm językowy; równego nie spotykamy nigdzie poza Islandią⁶⁷.

DLACZEGO POWRÓT?

Krótką refleksja, ale jednocześnie bardzo znacząca pojawi się już na początku tekstu we *Wstępie*. Eryk Kłaptun, przedstawiając cel swej pracy – ocalenie od zapomnienia czynów przodków, stwierdza:

Pragnę podziękować mojej Babce Zofii i mojemu Dziadkowi Patrykowi czwartemu za to, że służyli mi radą i pomocą.

Pragnę podziękować wszystkim moim Przodkom za to, że dzięki nim mogłem napisać tę sagę.

Oni by mi też mogli podziękować za to, że ją napisałem, lecz jako przodkowie – raczej nie mają tej możliwości.

Zatem dziękuję w ich imieniu sobie i po tym ogólnym podziękowaniu zaczynam.

s. 4

⁶⁷ A. Załuska-Strömberg: *Wstęp*. W: *Saga o Gunnlaugu Wężowym Języku*. Przeł. i oprac. Eadem. Wrocław i in. 1968, s. X–XI.

Narrator w tym fragmencie pokazuje związek międzypokoleniowy, zależność przyszłości od przeszłości, ale i na odwrót. Zauważa także niesymetryczną relację pomiędzy przodkami i potomkami.

Ostatni rozdział tekstu (przed *Antologią*) nosi tytuł: *Zofia – powrót do źródeł*. Z niego dowiadujemy się, co było bezpośrednią przyczyną napisania tekstu *Sagi*...:

Ród nasz, ongiś tak okazały, skurczył się ponownie do jednej rodziny: małżeństwa Zofii i Patryka, a winę za ten stan rzeczy ponosiła Wielka Emigracja Kanalizacyjna.

Na wieść o powstających w wielkich miastach rurach, studzienkach i wodociągach mieszkańcy Chlipawki, skuszeni wielkomięjskim szykiem oraz luksusem tamtejszych siedzib, gromadnie przenosili się do miast, zaś Chlipawka opustoszała jak nigdy.

s. 63

Zofia i Patryk byli samotni, w związku z tym wymyślili sobie grę w nieistniejących znajomych. Któregoś razu, gdy Zofii przyśniła⁶⁸ się założycielka rodu – Rzęsysława – i zażądała ratowania wiedzy o przeszłości Kłaptunów, Zofia wymyśliła wnuka Eryka – potomka i historyka rodu. Ostatni rozdział, jak sądzę, potwierdza moją tezę: ukrytym nurtem opowieści Wojtyszki jest ocalenie pamięci. Przytoczone cytaty, mimo iż utrzymane w baśniowym klimacie, zwracają uwagę na bardzo ważną kwestię – zmiana świata realnego powoduje zacieranie pamięci, są to efekty nieuniknione. Mogą im zapobiec jedynie celowe działania konserwujące pamięć o przeszłości. Temu ma służyć saga. Pean na cześć trwałości mieści się właśnie w dodanym po latach *Postowiu*:

Są również tacy, którzy uważają, że niektóre rzeczy opierają się próbie czasu i zachowują swoją trwałą i nie ulegającą żadnym przemianom Istotę.

Oczywiście byłoby miło dowiedzieć się, kto ma rację i co to za Istota. Chciałoby się (choćby we śnie) natrafić na konkretne wyjaśnienia.

Niestety, okazuje się, że także sny – zarówno przyśnione jak i nie przyśnione – zatrzymują się na granicy pytań o czas i wieczność, skończone i nieskończone [...].

Stoimy sobie naprzeciwko tych problemów i będziemy stać jeszcze bardzo długo, nawet gdybyśmy usiedli czy się położyli, to i tak niewiele się zmieni.

⁶⁸ Ponieważ inną zabawą Zofii były opowieści o nieprzyśnionych snach, Rzęsysława wcale nie musiała się Zofii przyśnić, ważne jednak, że ten sen (przyśniony lub nie) został opowiedziany, ponieważ zainicjował powstanie *Sagi*...

Z ostatniego zdania wynika jednak, że skoro „niewiele się zmieni” to pozostanie niezmiennie. Czyli jednak słuszność wydaje się być po stronie uparciuchów, którzy mają nadzieję na trwanie takich dziwnych urządzeń jak wieczne pióra albo tak dziwnych uczuć jak wieczna miłość⁶⁹.

ZAMIAST PODSUMOWANIA – TERAZ O WNUKU

Smaczki i aluzje w tekstach Wojtyszki są bardzo częste, znajdziemy je już na samym początku, gdy narrator występujący w roli autora sagi przedstawia się: „Nazywam się Eryk Klaptun”, co od razu pozwala skojarzyć go z postacią sławnego przede wszystkim gitarzysty, ale i wokalisty i kompozytora Erica Claptona. Skojarzenie oparte jedynie na jednorazowym podobieństwie brzmienia utrwała się dwie strony dalej, gdy Eryk (wnuk Zofii i Patryka) relacjonuje pierwsze spotkanie swego przodka z Twardowskim:

– Klap, klap, klap – rozległo się za Czarodziejem. To Marcin ociekając wodą ruszył naprzeciw swemu losowi.

– Ej, któż to tak klapie!?! – krzyknął Czarodziej. – Ach, to ten Klaptun [...].

s. 7

W tym cytacie zbieżność wydaje się jeszcze bardziej widoczna – Eric Clapton naprawdę nazywa się Eric Patrick Clapp⁷⁰. Oprócz tej zabawnej gry brzmieniami nazwisk między Ericem i Erykiem jest pewne podobieństwo – Erica Claptona wychowali dziadkowie, od nich dostał pierwszą gitarę, a zatem możliwość artystycznej wypowiedzi. Eryka dziadkowie wymyślili, dając mu nie tylko indywidualność, ale przede wszystkim cel – utwalenie historii minionego czasu. Relacja wnuki – dziadkowie jest inna niż rodzice – dzieci, bardziej niż ta druga nastawiona na pamięć o przeszłości niż na bieżące wydarzenia.

Taka genealogia nie wyczerpuje możliwości eksploracji nadanych i naddanych sensów *Sagi rodu Klaptunów*. Prawdę mówiąc, zaledwie ją otwiera.

⁶⁹ M. Wojtyszko: *Saga rodu Klaptunów*. Warszawa 2000, s. 95–96.

⁷⁰ Por. np. R. Gloger, W. Skrzydlewski: *Ilustrowany leksykon muzyki popularnej*. Poznań 2002, s. 104.

Anna Gomóła

CHLIPAWKA AND ITS SURROUNDINGS
LITERARY EXPLORATIONS OF MACIEJ WOJTYSZKO

Summary

Maciej Wojtyszko is a well-known author (writing not only for children), and although his novel *Saga rodu Klaptunów* (*The Klaptun Saga*) cannot be considered a forgotten text, still, it is not discussed frequently. Referring to the Polish tradition (e.g. its demonological parts), the author shows where we come from and what has shaped us. Similarly to other authors of sagas, Wojtyszko uses both the oral tradition present in his culture and the achievements of the culture of Christian Europe, which is based on the Mediterranean tradition. In his writings, he refers to two separate spheres: folk and elitist, which he symbolically unites. We deal with a synthesis of two traditions: folk tradition – represented by such creatures as *utopce*, *planetnicy*, *rusalki*, *chochliki*, *skrzaty* (drowned ones, elves, water sprites, imps, brownies) and other demonic creatures – and elitist literary tradition – represented not only by the character of Master Twardowski, but also by all kinds of intertextual games. Wojtyszko refers to, transforms, parodies, quotes – it is his way of reflecting on the Polish identity. In this work, he unites what is individual (poetic activity) with what is collective, cultural (in its broad understanding) and folk. It is a witty and humorous recipe for Polishness and not only for it (there are some European references), as he presents the components of which we all consist. The folk tradition, as well as the elitist one (often romantic and identified with the works of Adam Mickiewicz), are not just a source of inspiration, but also a sign of the past and cultural continuum. Parodies and lack of seriousness prevent the texts from ossification – Wojtyszko promises: if you know literature, we will be having fun together. It is so, because continuity cannot exist without education, and durability is the underlying basis of identity.

Anna Gomóła

CHLIPAWKA ET LES ALENTOURS
LES EXPLORATIONS LITTÉRAIRES DE MACIEJ WOJTYSZKO

Résumé

Maciej Wojtyszko est un auteur connu (il n'écrit pas uniquement pour enfants) et le roman *Saga rodu Klaptunów* ne pourrait pas être nommé un texte oublié bien qu'on ne le mentionne pas souvent. Cependant c'est une oeuvre qui vaut être étudiée. L'auteur, en se référant à la tradition polonaise (entre autres aux motifs démonologiques) montre d'où nous sommes, ce qui nous a formé. Pareillement comme les auteurs des sagas, qui utilisaient non uniquement des propos oraux existant dans leurs cultures mais également l'acquis culturel de l'Europe chrétienne fondé sur des traditions méditerranéennes. Wojtyszko fait rappel aux influences différentes: folklorique et élitaire, en reliant symboliquement les deux. Nous y avons une synthèse de deux traditions:

folklorique (représentée par des nymphes, des esprits follets, des lutins et autres personnages démoniaques) et littéraire – élitare, évoquée non uniquement par le personnage du maître Twardowski, mais avant tout grâce aux jeux intertextuels du différent type. Wojtyszko évoque, transforme, parodie, cite – c'est un moyen de réfléchir sur l'identité polonaise. Dans cette oeuvre ce qui est individuel (création poétique) rejoint ce qui est collectif, culturel dans un large sens, folklorique. C'est une recette facétieuse et plaisante pour le caractère polonais et non seulement (puisque les évocations sont européennes), car il démontre de quoi nous sommes tous composés, ce qui nous constitue. La tradition folklorique, mais aussi élitare (souvent romantique, identifiée à l'oeuvre de Mickiewicz) est non uniquement la source de l'inspiration mais aussi un signe du passé et du continuum culturel. Grâce au manque de sérieux et des parodies les textes mentionnés ne deviennent pas rigides – Wojtyszko promet: si tu connaissais la littérature, on jouerait ensemble. La continuité n'est pas possible sans éducation, et la durée est la base de l'identité.