

**„Widzę poprzez śpiew”. Odgłosy mitów
w powieści „Wniebogłos” Aleksandry Tarnowskiej**

***“I see through song”. The echoes of myths
in the novel “Wniebogłos” (Heavenbound Voice)
by Aleksandra Tarnowska***

Artur Żywiótek

UNIwersytet Jana Długosza w Częstochowie

Słowa kluczowe

Aleksandra Tarnowska, narracja, mit, poznanie, życie, śmierć, sztuka

Keywords

Aleksandra Tarnowska, narrative, myth, cognition, life, death, art

Abstrakt

Artykuł o debiutanckiej powieści Aleksandry Tarnowskiej stanowi próbę opisu kilku znaczeniowych warstw tekstu: literalnej jako opowieści o życiu i marzeniach dorastającego chłopca i metaforycznej jako ponadtekstowej płaszczyzny, która nadaje utworowi sens uniwersalny (mityczny). W artykule podjęta została również próba ujęcia twórczości literackiej, zakorzenionej w micie orfejskim, jako specyficznej formie poznania. Artykuł nie stawia znaku równości między analizowanym tekstem literackim a scenariuszem mitycznym. Chodzi o możliwy zespół odniesień wyznaczony przez niektóre składniki mitu orfejskiego.

Abstract

This article on the debut novel by Aleksandra Tarnowska attempts to describe several levels of meaning in the text: the literal, which is a story about the life and dreams of an adolescent boy, and the metaphorical, which constitutes a supra-textual plane that gives the work a universal (mythical) sense. The article also seeks to conceptualise literary creation, rooted in the Orphic myth, as a particular form of cognition. The article does not equate the literary work analysed with the mythical storyline. The idea is rather to arrive at a set of references determined by certain components of the Orphic myth.

Optima vox, optimae voces

Patrząc na tytuł debiutanckiej książki Aleksandry Tarnowskiej, nieuchronnie nasuwają się skojarzenia z arcydzielną powieścią Tadeusza Nowaka *Wniebogłosy*. Możliwe powinowactwa między obiema powieściami nie są jednak rezultatem zwykłego zapożyczenia tytułowej formuły. Urokliwy polski idiom („krzyczeć/drzeć się wniebogłosy”), niemający jednoznacznych odpowiedników w innych językach europejskich, pozwala dostrzec w przywołanym zroście semantyczne bogactwo obejmujące liczne sensory od literalnych, np. „głośno krzyczeć”, po metaforyczne: „kierować głos do nieba” (sakralna symbolika pionu/góry), „lamentować”, „rozpaczać”, „artykułować ból”, „cierpieć ponad zwykłą miarę”.

Bohater a zarazem pierwszoosobowy narrator *Wniebogłosów* Tadeusza Nowaka obdarzony jest pięknym i rzadko spotykanym głosem. Paweł, pochodzący z rodziny od zawsze zajmującej się żebractwem i przechowywaniem pieśni dziadowskich, miał jednak defekt w postaci „świdrowatego spojrzenia” (zez), z kolei jego młodszy brat Jędrus był niewidomy. Motyw oka (spojrzenia) określa charakterystyczną dla *Wniebogłosów* perspektywę narracyjną. Widzenie świata – na początku tego lokalnego, wiejskiego, potem zaś świata wielkiej historii (wojna, Golgota Polaków na Wschodzie) – dokonuje się poprzez głosy już to odpustowych śpiewaków – jak Marcinek czy wspomniany Paweł – już to wędrownych dziadów i proroków (Bojan). Zaczepnięta z wiersza Bolesława Leśmiana *Wieczorem* fraza „widzę poprzez śpiew” określa tę właśnie specyficzną cechę poznawania świata poprzez słowo, organicznie i historycznie przecież związane z muzyką (logos, melos, poeta jako śpiewak). Wszak ślepotą Jędrusia pozwoliła mu rozwinąć w sobie nadzwyczajny dar widzenia wewnętrznego, w tradycji romantycznej określanego mianem *geistige Auge* (oko duchowe), albo *mind's eyes* (oczy umysłu)². Poza tym focalizacja narracji, jako zabieg polegający na zastąpieniu wszechwiedzy narratora punktem widzenia (*point of view*) dziecka, potem młodzieńca, ewokuje świat, którego doświadczenie zapośredniczone jest w dziecięcym imaginarium.

Aleksandra Tarnowska dokonuje więc swoistej repetycji, podejmując twórczy dialog z Nowakowymi *Wniebogłosami*³. Modyfikacja ustabilizo-

¹ [Któż, gdybym krzyknął, usłyszałby mnie z zastępów anielskich?] R. M. Rilke, *Pierwsza elegia*, [w:] idem, *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1987, s. 185.

² Motto Mickiewiczowskiej ballady *Romantyczność* zawiera tę właśnie formułę, pochodzącą z *Hamleta*: „Methink's, I see... Where? In my mind's eyes”.

³ Dla zrozumienia *Wniebogłosu* nie ma większego znaczenia, czy zabieg ów był świadomym czy nieświadomym gestem artystycznym.

wanego w polszczyźnie zrostu dała intrygujący efekt w postaci neologizmu i zmiany liczby mnogiej na pojedynczą, podkreślając w ten sposób samotność głównego bohatera, który – podobnie jak postaci *Wniebogłosów* – obdarzony jest rzadko spotykanym „głosem jak dzwon”. Poza tym autorka *Wniebogłosu* prowadzi ascetyczną na ogół narrację, rezygnując z wszelkiej stylistycznej ornamentyki, długich, obfitych w powtórzenia fraz, czy rozbudowanych zdań pełnych poetyckich tropów. W przeciwieństwie do powieści Tadeusza Nowaka narracja jest trzecioosobowa, mimo to widać wyraźnie zabieg focalizacji, bowiem świat przedstawiony jest adekwatny do percepcji dwunastoletniego chłopca. Konsekwencją tego zabiegu jest między innymi przemilczenie trudnych do werbalizacji doświadczeń lęku, poczucia winy, bólu i udręki. Czytelnik, podążając za opowieścią, przyjmuje nieuchronnie postawę dziecka, które nie rozumie meandrów swojego losu. Śmierć dziadków, a zwłaszcza matki to wydarzenia, których sens nie jest łatwo uchwytny dla dwunastoletniego chłopca.

Życie jest opowieścią⁴

Wydawać by się mogło, że lektura *Wniebogłosu* Aleksandry Tarnowskiej nie przysparza jakichkolwiek trudności, jako że w tekście nie ma (pozornie?) znaczeniowych „głębi”, jest tylko „powierzchnia”, realistyczna opowieść⁵ o losie wiejskiego chłopca, który marzy o śpiewaniu i graniu na akordeonie. W nocy wydawniczej odnajdujemy informację o czasie akcji powieści, obejmującej lata siedemdziesiąte ubiegłego wieku. Ilość informacji na ten temat jest dość skąpa: oto w pewnym epizodzie przywołane zostają tytuły gazet, jakie wówczas się ukazywały („Trybuna Ludu” i „Przyjaciółka”)⁶, mowa jest także o braku elektryczności i jedynym dostępnym u sołtysa telefonii. Nadto odnaleźć można krótką wzmiankę o tym, że podczas rozpoczęcia roku szkolnego uczniowie słuchają radiowego przemówienia „mężczyzny, który wzywał

⁴ Mimo, że formuła „życia jako opowieści” należy do banalnych klisz pojęciowych, używam jej w znaczeniu jakim w jednym z rozdziałów swojej książki posłużył się Marc Augé, który rozważa relację między rzeczywistością a fikcją. Zob. idem, *Formy zapomnienia*, przeł. A. Turczyn, Kraków 2009.

⁵ Piotr Kofta określił *Wniebogłos* mianem „porządnej opowieści”, sytuując ją w ramach, jak to określił, neopozytywizmu. Krytyk zwrócił również uwagę na „skromność Autorki”, która nie epatuje czytelnika skomplikowaną narracją. Zob. „Czytelnia”, Polskie Radio Dwójka, audycja z 21 maja 2023 roku.

⁶ Warto jednak zauważyć, że wymienione czasopisma ukazywały się w latach 1948–2009 („Przyjaciółka”) oraz 1948–1990 („Trybuna Ludu”), więc traktowanie tego epizodu jako wskazówki pozwalającej konkretnie datować czas akcji powieści na lata siedemdziesiąte jest nieprzekonujące.

dzieci do wytężonej pracy dla dobra nauki, państwa i partii⁷, co – rzeczywiście – było stałą praktyką podczas inauguracji roku szkolnego w latach siedemdziesiątych. Ważniejsze wszelako jest to, że czas powieściowej akcji zawiera się między dwiema porami roku, to jest od wczesnej jesieni, aż do zimy. Tych kilka miesięcy ma swoje religijne kulminacje w postaci Zaduszek i Bożego Narodzenia.

Akcji powieści Aleksandry Tarnowskiej toczy się w Tuklęczy, wsi położonej w województwie świętokrzyskim, w powiecie staszowskim, a więc w rodzinnych stronach autorki.

Wieś jak wieś, ale brzydsza od innych. Sporo garbatych lepianek, kilka drewnianych chałup. Stodół, obór i kurników najwięcej. Domy murowane, kryte szarą blachą – na palcach można zliczyć. Tu i tam kilka drzewek, jazgotliwy burek, mendel drobiu, jakieś wiadra, widły, kupa obornika. Ani remizy, ani świetlicy, nic do zabawy dla młodych. Kościół z jednej strony, szkoła, cmentarz z drugiej. Tyle (W, 10).

Przedstawiony obraz wsi można uznać za wiarygodny. W latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia taki widok nie należał do rzadkości. Warto przy tym zwrócić uwagę na to, że granicę tego wiejskiego świata wyznacza figura Jana Nepomucena, jednego z najbardziej popularnych świętych, który wedle chłopskiej tradycji ochraniał pola i łąki przed suszą czy powodzią. Do dziś tak zwane „nepomuki” można spotkać w pobliżu mostów, rzek czy na skrzyżowaniach dróg („krzyżówkach”). Na kanoniczny wizerunek Nepomucena składają się oprócz uroczystego stroju kapłańskiego klucz, książka, przede wszystkim zaś trzymany w ręce krzyż. Na tym właśnie krzyżu dwunastoletni Rysiek Kowalik usiłował zawiesić różaniec jako wotum dziękczynne, a także błagalne (za dziadka i mamę). Ze względu na wielkość figury Ryškowi nie udało mu się samodzielnie zawiesić różańca, dopiero w finałowej scenie robi to z pomocą ojca. Stach Wrona (dziadek Ryśka) i Mietek Kowalik (ojciec) zajmowali się grabarstwem. Od pierwszych akapitów *Wniebogłosu* kopanie grobów (tak dla zmarłych jak i dla żyjących, by nie powiedzieć jeszcze „nie-umarłych”) konstytuuje zasadniczy profil opowieści Tarnowskiej. Od początku bowiem los Ryśka naznaczony został śmiercią najbliższych osób: najpierw dziadka ze strony matki „umierał długo, znojną, wlokącą się śmiercią” (W, 5), chwilę później matki, która nie przeżyła porodu drugiego dziecka. Na pozór lakonicznie, w istocie jednak wymownie autorka naznacza tuklęcki świat melancholią, pisząc znamienne:

⁷ A. Tarnowska, *Wniebogłos*, Warszawa 2023, s. 72. Kolejne cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście jako W z podaniem numeru strony.

Baby kiwały głowami i co rusz któraś mamrotała: „Jak się od czasu do czasu żółci na świat nie wyleje, to na starość od środka wyżrę”. W tych słowach jakaś racja musiała być (W, 5).

„Czarna żółć” (w języku starogreckim sygnowana jako μελαγχολία) oznaczała smutek lub cierpienie wywołane przykrymi wspomnieniami. Jeszcze za życia Stachem Wroną „targał gniew”, dlatego „ciężko przysiadł na stołku, łokcie opierał na kolanach i patrzył gdzieś przed siebie” (W, 5-6).

Melancholijny świat Ryśka z Tuklęczy wydaje się łatwo wypowiadalny. Oto dwunastoletni chłopiec, półsierota, żyje w poczuciu lęku przed ojcem rzucającym cień na życie syna (co samo w sobie należy do wielkich narracji literackich, by przywołać choćby figurę ojca w prozie Franza Kafki). Rysiek zмага się nadto z poczuciem winy, łączy bowiem w jakiś irracjonalny związek swój śpiew ze śmiercią matki, a także ze śmiercią innych osób (śpiew przy umierającym Zdzisławie Pokorze) „Odczarowania” winy podejmuje się dopiero pozostająca w bliskich relacjach z ojcem Ryśka Celina, która demitologizuje pozorny wpływ śpiewu na śmierć, prowadząc swoistą *talking cure*:

Pierwszy krzyk przebił się przez splątane myśli. Znalazły się słowa. – Ja tutaj... Nie wiem! Przynoszę tu coś strasznego, nie wiem jak. Tata mówił, że ja mamę zabiłem śpiewaniem. Pani ojciec też umarł przeze mnie. I babcia.

Celina westchnęła i ruszyła przed siebie. Rysiek nie poszedł za nią od razu, potem musiał gonić ją i jej zdania wypowiedane cichym głosem.

– To wszystko zbieg okoliczności. Nieszczęśliwy, dziwny, ale tylko zbieg okoliczności (W, 204).

Przywołany fragment rozmowy ma swój rytm oparty na antynomii krzyku i ciszy: najpierw pojawia się „pierwszy krzyk”, słowne uzewnętrznienie winy, nadanie jej językowego kształtu, potem „westchnienie” i „cichy głos” Celiny, która unieważnia (znosi, unieczynnia, by przywołać Hegłowską *Aufhebung*⁸) winę Ryśka, wskazując na przypadkową koincydencję losowych zdarzeń, to jest związku muzyki i śmierci.

Tym, co nadaje życiu chłopca kierunek, jest pragnienie śpiewu, zdające się przekraczać parametry tuklęckiej wsi, zwłaszcza zaś umysłowy horyzont ojca, który z racji grabarskiej profesji, ciąży ku ziemi (literalnie i metaforycznie). Celina implementuje Ryśkowi (a także jego ojcu) myśl o wyjeździe do miasta, do liceum i urzeczywistnienia marzenia o graniu i śpiewaniu. W ten oto sposób Rysiek żyje niejako na granicy dwóch światów: faktycznego, teraźniejszego, naznaczonego melancholią, stratą matki, próbami jej spotkania

⁸ Pojęcie *Aufhebung* nie pojawia się tu przypadkowo. Hegel nadawał temu terminowi podwójne znaczenie, podkreślając zarówno „wznoszenie się ku górze (zbawienie?, wyzwolenie?) jak i „upadek w dół”, unicestwienie, zniesienie. Uroda tego wieloznacznego pojęcia pozwala ująć w jednym słowie takie aspekty *Wniebogłosu* jak ciążenie ku ziemi, do grobu oraz transcendowanie „ku górze”, w stronę lepszego świata.

w Dzień Zaduszny oraz świata przyszłego, zawierającego nieograniczone możliwości lepszego życia. Używając nieco na wyrost mesjańskiej metaforyki Wyjścia, można by zaproponować formułę, wedle której Rysiek, żyjąc w niewoli mitycznych potęg, doświadcza równocześnie pragnienia Wyjścia z ziemi niewoli do ziemi obiecanej.

Opowieść jest poznaniem

Efekt rzeczywistości, z jakim mamy do czynienia na kartach *Wniebogłosu*, nie oznacza wszelako, że pod (lub nad) warstwą przedstawionych zdarzeń fabularnych, a mówiąc za Rolandem Barthesem nad tradycyjną „estetyką przedstawienia”⁹, nie istnieje ukryty (zakładany?) porządek symboliczno-mityczny. Wszelkie marginesowe uwagi, sposób kreacji postaci, czasu i przestrzeni, dyskretne odniesienia do tradycji kulturowych, konwencji stylistycznych, przemilczane (?) alegorie, detaliczne, pozornie nic niewnoszące do struktury powieści, „zbyteczne” tropy – wszystko to każe zapytać o „wartość funkcjonalną” owej skrywanej figuratywności i jej wpływ na ostateczne (choć niekonkluzywne) wyjaśnienie i rozumienie tekstu. Uzasadniając taką metodę odczytywania tekstowych znaczeń, Barthes pisze:

Wydaje się jednak, że jeśli analiza chce być wyczerpująca (cóż warta byłaby jakakolwiek metoda, gdyby nie zdawała sprawy z całości swego przedmiotu, to znaczy, w tym przypadku, z całej powierzchni narracyjnej tkaniny?), poszukując absolutnego szczegółu, niepodzielnej całości, ulotnego przejścia, by przyporządkować im miejsce w strukturze, powinna ona, nieuchronnie, zdać sprawę z zapisów, których nie uzasadnia żadna (nawet najbardziej niebezpośrednia) funkcja: tego rodzaju zapisy są skandaliczne (z punktu widzenia struktury), lub też, co jest jeszcze bardziej niepokojące, zdają się odpowiadać swego rodzaju narracyjnemu zbytkowi, tak dalece obfitemu, że koszt narracyjnej informacji wzrasta z ilością „niepotrzebnych” szczegółów¹⁰.

Problem polega jednak na tym, że w przypadku *Wniebogłosu* „narracyjne zbytki” funkcjonują bardziej w sferze domniemanych możliwości, niż na poziomie faktycznych wskaźników interpretacyjnych, lub „zbędnych opisów”. Mimo że pamięć Autorki przechowuje prawdę o wiejskim życiu, to jednak mamy tu do czynienia bardziej z pozorem realności niż z konkretnym chłopskim światem¹¹. Przedstawiona w powieści Aleksandry Tarnowskiej

⁹ R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 125.

¹⁰ Ibidem, s. 120.

¹¹ W rozmowie z Dominikiem Kasickim autorka *Wniebogłosu* twierdzi, że jej książka nie jest powieścią wiejską. Zob. „Dziecko to człowiek z marzeniami”: <https://www.youtube.com/watch?v=DDrFsUb1M6U> (dostęp: 24 VII 2023).

rzeczywistość „ukazuje się jako swoisty opór wobec sensu [*une résistance au sens*]; opór ten potwierdza wielką mityczną opozycję przeżytego (do żywego) i poznawalnego [*l'intelligible*]”¹². Realizm *Wniebogłosu* jest, rzecz jasna, przekonujący, „ale jest to realizm pokawałkowany, rozbity, ograniczony do szczegółów”¹³, jest to bowiem realizm determinowany dziecięcą percepcją. O ile w fikcyjnych opowieściach taki opór nie występuje ze szczególną mocą, o tyle w utworach realistycznych, a przynajmniej zachowujących taką konwencję, złudzenie realności może być natarczywe. A przecież czysta relacja znak-dezynat nie istnieje, tożsamość znaczącego i oznaczonego jest konsekwencją arbitralnej umowy, co wszelako nie przekreśla referencyjności języka i możliwości uobecnienia nieobecnej *hic et nunc* rzeczywistości¹⁴. „Nieistotne szczegóły przekonują czytelnika, że ma do czynienia z nieuporządkowanym światem, podczas gdy naprawdę jest to świat uporządkowany przez styl” pisze Zofia Mitosek¹⁵. Styl ten – powiada dalej Zofia Mitosek, powołując się na artykuł Wiktora Weintrauba *Wyznaczniki stylu artystycznego* – osiąga autor dzięki zastosowaniu kilku strategii narracyjnych obejmujących stylizację na język mówiony, nieartystyczny, wykorzystywanie prozaizmów i kolokwializmów, ograniczenie ekspresywizmów, o ile nie są one elementem wypowiedzi bohaterów¹⁶.

„Nieistotnych” szczegółów jest w powieści Aleksandry Tarnowskiej bezlik: szczyapy drewna płonące w piecu, obieranie ziemniaków, klawisze akordeonu naciskane przez ojcowskie brudne palce z obwódkami czarnego brudu, ręce babci upačkane ciastem, bańki z kompotem ustawione podczas wykopek pod topolą, kotek-zabawka itd. Można wyliczać bez końca. Pozornie zbędne szczegóły (niekiedy o znaczącej frekwencji, na przykład motyw spojrzenia) tworzą ważne tło dla nadbudowanych struktur metaforycznych. Uważna (by nie powiedzieć hermeneutyczna) lektura *Wniebogłosu* pozwala jednak wątpić w „kanoniczny” dylemat literaturoznawców („która ze sfer utworu literackiego: fabuła czy styl, jest stroną silniejszą w osiągnięciu efektów realistycznych?”¹⁷), z uwagi na to, że Aleksandra Tarnowska minimalizuje opisy rzeczy i zdarzeń, sugerując obecność *innych* wymiarów rzeczywistości przedstawionej, to jest nadbudowanego nad warstwą fabularną porządku alegorycznego.

¹² R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, s. 123.

¹³ Ibidem, s. 124.

¹⁴ Choć nie sposób odnieść się w tym miejscu do *neverending story* na temat relacji słowo-rzeczywistość, to warto przyjąć tezę o otwartości znaków tekstowych na złożoną semiosferę i podatności *signifiantes* na nieustanne semantyczne migracje pomiędzy różnymi kontekstami kulturowymi.

¹⁵ Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 87.

¹⁶ Ibidem, s. 88.

¹⁷ Ibidem, s. 89.

W przypadku *Wniebogłosu* „mityczna opozycja przeżytego i poznawalnego” przybiera postać nakładania się możliwych znaczeń alegorycznych (mitycznych) na czas zdarzeń fabularnych, miejsca i postaci opisane w powieści, a efekt rzeczywistości zapewnia naśladowanie języka potocznego mieszkańców Tuklęczy oraz prowadzenie pozornie wszechwiedzącej narracji, adekwatnej jednak do możliwości percepcyjnych dwunastoletniego chłopca. Droga do poznania dzieła wiedzie zazwyczaj przez próbę włączenia jednostkowych (idiomatycznych?) znaczeń w ramy większych całości: kontekst tradycji, konwencji estetycznych, zbiór możliwych odniesień do przeszłości kulturowej, w jakiej dzieło jest zakorzenione. Trzeba zaznaczyć, że może to niejednokrotnie prowadzić do fałszywych uogólnień i zniszczenia niepowtarzalności pojedynczego tekstu. Koło hermeneutyczne może bowiem okazać się kołem błędnym. Warto jednak mieć na uwadze to, że wspomniana uprzednio mityczna opozycja przeżytego i poznawalnego określa również pewien specyficzny akt – być może wbrew intencjom Barthesa – zmediatyzowania realności (świata przedstawionego) w *innym* porządku semiotycznym (symbolicznym, alegorycznym, metafizycznym).

Życie jest snem

Literalne odczytanie *Wniebogłosu* pozostawia wrażenie jakiegoś niedopowiedzenia, braku ogólniejszego sensu. Pozostawienie konstytutywnych motywów i tematycznych dominant powieści (życie, śmierć, miłość, sztuka) w ich dosłowności prowadzić może do przeoczenia mitycznej matrycy, w której zakorzeniona jest opowieść o chłopcu z Tuklęczy; chłopcu obdarowanym „głosem jak dzwon”. Jeśli zatem postawimy – banalne bądź co bądź – pytanie o sposób kreacji czasu, miejsca i postaci, to okaże się, że *Wniebogłos* realizuje scenariusz powieści mitologicznej¹⁸. Nie chodzi w tym przypadku o ustalenie prostych „równań kulturowych”¹⁹, czy poszukiwanie analogii między mitem lub składnikami mitu a badanym tekstem literackim, lecz o wskazanie pierwotnego (prymarnego wobec tekstu) źródła, z którego pochodzi (lub może pochodzić) treściowo-fabularna inspiracja.

Kalendarz zdarzeń fabularnych *Wniebogłosu* datowany jest – jak to zostało już powiedziane – na lata 70-te ubiegłego wieku. Ścisłej rzecz ujmując, jest to okres między wczesną jesienią a zimą, czyli zaledwie kilka miesięcy.

¹⁸ Zdaniem Johna J. White’a gatunek *mythological novel* występuje w literaturze XX wieku i obejmuje teksty ewokujące w całości, bądź w części, archetypiczne fabuły pochodzące z mitologii. Zob. J. J. White, *Mythology in the Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques*, Princeton 1971. Cyt. za: M. Jaworski, *Nowoczesny Orfeusz. Interpretacje mitu w literaturze polskie XX-XXI wieku*, Warszawa 2017, s. 43.

¹⁹ Por. M. Głowiński, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchołt, Labirynt*, Kraków 1990, s. 8.

Ważniejszy wszelako jest kalendarz liturgiczny, z jego dwiema kulminacjami: uroczystością Wszystkich Świętych (zwłaszcza zaś Dniem Zadusznym) i Bożym Narodzeniem. Między tymi dwoma okresami roku liturgicznego dzieją się wszystkie wydarzenia opowiedziane w powieści Tarnowskiej. Tukłęczkie Zaduszki noszą znamiona ludowego obrzędu dziadów, najpiękniejszego z wszystkich świąt, święta wspólnoty, jak czytamy w Mickiewiczowskich *Dziadach części czwartej*. Rysiek, niczym mityczny Orfeusz, albo słowiański guślarz²⁰, doświadcza swoistej katabazy, choć jest to nieudana próba zstąpienia do otchłani i wyprowadzenia stamtąd ukochanej osoby. Rysiek udaje się na cmentarz, aby spotkać umarłą matkę, ofiarując jej jabłko, ciasto i być może także swój śpiew.

W taki właśnie czas, choć zimno pchało się przez uchylone na palec drzwi, dziadzius nie pozwalał domu zamykać. „W Zaduszki trzeba wpuścić zagubioną duszę”, mówił. „Poje sobie, przy piecu się zagrzeje i polecą. Pod kościół, bo tam duszyczki odpowiadają swoją mszę. Moja mamusia to jeszcze chlebka napiekła duchom, fasolki nałuskała w miskę” (W, 134).

Rysiek dowiedział się także, że „po ciemnicy” lepiej nie chodzić, bo dusze sznureczkiem idą z cmentarza po dróżce” i można im zawadzać. (W, 134). Kiedy zatem ów dzień nadszedł, chłopiec „wiedział, że zbliża się duchowy czas, i nie mógł, naprawdę nie mógł się doczekać. Bo kiedy zobaczy mamę, wiele rzeczy będzie mógł opowiedzieć i o jeszcze więcej zapytać” (W, 134). Trudno w przywołanych fragmentach doszukać się jednoznacznych śladów wskazujących na mityczne źródło. O ile nawiązania do obrzędu dziadów nie budzą wątpliwości, o tyle w przypadku mitu orfejskiego można, co najwyżej mówić o resztkach, by nie powiedzieć, szczątkach, rudymencjach archaicznej wyobraźni. Motyw nieudanej katabazy można dostrzec w tym choćby fragmencie, kiedy Rysiek „przyszedł do mamy z pytaniem, ale nie potrafił go zadać, patrząc w dół na ziemię, która ją okryła jak czarna pierzyna” (W, 135). Inną analogię wyznaczają te fragmenty *Wniebogłosu*, w których łączą się dwa istotne motywy orfejskie: spojrzenie²¹ i pamięć. W zakończeniu rozdziału, w którym czytamy o nieudanych (?) Ryśkowych dziadach natrafiamy na dłuższy opis zawierający takie oto symptomatyczne pytania i wyznania:

²⁰ Guślarz jest formą białoruską, polskim odpowiednikiem jest gęślarz, albo koźlarz, który wedle tradycji ludowej wyposażony był w instrument (gęśle). Według Mickiewicza guślarz utożsamiał sobą proroka, poetę i przewodnika obrzędu dziadów.

²¹ Piotr Śniedziewski pisze o dwóch spojrzeniach Orfeusza: powszechnie znane pierwsze – to spojrzenie niecierpliwego kochanka, któremu udało się zejść do otchłani. Drugie – pojawia się wówczas, gdy Orfeusz, nie mogąc uporać się z pragnieniem ujżenia Eurydyki, wbrew zakazowi ogląda się za siebie i traci bezpowrotnie ukochaną. W tym drugim spojrzeniu krzyżują się pełne rozpaczycy oczy Orfeusza i Eurydyki. Zob. P. Śniedziewski, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011, s. 8-9.

Czy duchy przychodziły na ziemię takie, jakie z niej uleciały? Miały tę samą twarz, z którą odeszły w zaświaty? Czy znowu nakładały tę pierwszą, z którą się urodziły? A może każdemu pokazywały inną, taką, jaką żywym udało się zachować w pamięci?

Rysiek pamiętał mamę, bardzo dobrze ją pamiętał. Szorstkość stwardniałych od pracy palców. Lekkość jasnych, długich włosów. Ciepło miękkiego brzucha i piersi, do których mocno go tuliła. Zdania, powtarzane cichym, twardym od znudzenia głosem. Słuchaj się ojca. Jadłeś ty dzisiaj co? Do grobu chcecie mnie wszyscy wpędzić!

Ale twarzy nie widział.

Kiedy próbował ją sobie wyobrazić, zawsze coś było rozmazane jak odbicie w falującej wodzie. Widział oczy, z początku zbyt duże, ale myślał o nich tak długo, aż wróciły takie, jakie powinny były być: niebieskie, okrągłe; wtedy zostawały tylko te oczy, reszta wciąż płynęła.

A włosy, a usta? Pojawiały się tak samo wyraźnie jak oczy, kiedy przywoływał je osobno, i przez chwilę były dokładnie takie, jak pamiętał. Po kolei wpatrywał się w wybrane elementy układanki, których za nic nie mógł ustawić w całość taką jak na zdjęciu powieszonym wysoko na ścianie obok krzyża, naprzeciwko pieca [...]. Jeszcze raz odwrócił się w stronę cmentarnej ścieżki, zanim skręcił. Nikogo na niej nie zobaczył (W, 137–138).

Mistyczna wizja Ryśka nie ma charakteru spirytualistycznego, przeciwnie, naznaczona jest intensywną pracą somatycznych wrażeń, wysiłkiem powtórnej kreacji (re-representacji), której celem miało być wydobywanie z otchłani (grobu jako zapomnienia). W archaicznej tradycji mitycznej „kanonicznymi” motywami łączącymi doświadczenie pamięci i spojrzenia są, jak wiadomo, biblijny motyw żony Lota oraz grecki mit o Orfeuszu. Z kolei w licznych współczesnych nurtach filozoficznych reminiscencja jest „normalnym aktem ontologii”²², uwarunkowanym wszelako przez rozmaite kody artystyczne:

Przeszłość jako pamięć jest pogrzebana i zrujnowana, jest studnią, w której spoczywają fragmenty niezdolne ukazać się światłu pamięci bez skomplikowanej maszinerii konstrukcji językowych i przedstawień (*representations*). Ponadto natura elementów pogrzebanych w przeszłości pamięci różni się od natury wywoływanych przez nie późniejszych przedstawień²³.

Bez intensywnej pracy literackiej reprezentacji nie ma możliwości wydobywania z otchłani pamięci nieobecnego świata, choć w dzisiejszych czasach piekielna (a może tylko czyścowa) maszyna dekonstrukcji podważa samą naturę prymarności owych reprezentacji. Pisał o tym Jacques Derrida, kwestionując prymarny status „przedmiotu zmysłowego”:

²² Zob. E. Levinas, *O Bogu, który nawiedza myśl*, Kraków 1994, s. 187.

²³ E. Donato, *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, przeł. D. Gostyńska, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 321.

Twierdząc, że *spozstrzeżenie nie istnieje*, lub, że to, co nazywamy spostrzeżeniem, nie jest źródłowe, i że niejako wszystko „zaczyna się” od „reprezentacji” (twierdzenie, które może być oczywiście utrzymane tylko przy przekreśleniu tych dwu ostatnich pojęć: oznacza ono, że nie ma „początku”, a „re-reprezentacja”, o której mówimy, nie jest modyfikacją owego „re-”, które przydarzyło się źródłowej prezentacji), wprowadzając różnicę „znak” w centrum „tego, co źródłowe”, nie chcemy powrócić przed fenomenologią transcendentálną, czy to ku „empiryzmowi”, czy ku „kantowskiej” krytyce pretenzji do źródłowej naoczności²⁴.

Dla autora *Głosu i fenomenu* percepcja stanowi, co najwyżej, początek a nie źródło poznania, skoro wszystko zaczyna się od powtórnego przedstawienia.

Wbrew tym ponowoczesnym tendencjom Aleksandra Tarnowska przywraca w swojej powieści przekonanie o sensualizmie widzącej pamięci, która stanowiła przecież istotną cechę wiejskiej religijności. Chłopskie przeżycia mistyczne „są – jak pisał Stefan Czarnowski – w wysokim stopniu sensualistyczne i dotyczą praktycznego życia codziennego, tego samego życia rolniczego i gromadzkiego czy rodzinnego, z którym chłop nasz zespała całe swoje życie religijne. Postacie święte pojawiają się oczom wizjonera jako cielesne, dotykalne”²⁵. Cieleśność i dotykalność tego świata wzmacnia, jak to zostało już powiedziane, ograniczenie narracji do *point of view* dwunastoletniego chłopca.

Naznaczenie powieściowych zdarzeń rytmem kalendarza liturgicznego²⁶ wiąże się z najważniejszym bodaj motywem *Wniebogłosu*: implozją, to jest zapadaniem się tuklęckiego świata do grobu. „Miejsca też umierają, tak jak ludzie”, mówi Celina. Oto obraz świata, który stopniowo, acz nieubłagalnie, schodzi do grobu, zamazują się jego kontury. Rysiek doświadczył takiej „epifanii”, kiedy „po lekcjach albo po szwendaniu się nad wodą” siadał w ciemności przy piecu, „żeby starych posłuchać”:

Wraz z gasnącym słońcem na Grywułową, z początku jeszcze zabawną, tryskającą ciętym humorem, zachodził cień. Padał jeszcze na twarz i zamazywał rysy, cała babka robiła się miękka, niewyraźna. Coraz mniej się odzywała, tylko aby-aby, słuchała opowieści babci Kazi, którym ta próbowała przykryć jej milczenie (W, 17-128).

Przywołany fragment obrazuje pewien gasnący rytm *Wniebogłosu*: powolne zamazywanie się konturów świata, śmierć znanych lub bliskich

²⁴ J. Derrida, *Głos i fenomen*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1997, s. 76-77.

²⁵ S. Czarnowski, *Kultura religijna wiejskiego ludu polskiego*, [w:] idem, *Kultura*, Kraków 2019, s. 153.

²⁶ Etymologicznie liturgia (*λειτουργία*) oznacza działanie (pracę) na rzecz ludu. Można w ten sposób określić istotę narracji *Wniebogłosu*, jako działanie na rzecz pamięci o chłopskiej wspólnoty, która przestała istnieć.

ukochanych osób (matki, dziadków, jednego z tych „zasłuchanych” chłopców grających na harmonii). Nie sposób pominąć przy tym przestrzennej waloryzacji czasu. Powieściową przestrzeń wyznacza kilka zasadniczych punktów: dom, grób, droga. Trudno, rzecz jasna, poprzestać na ustaleniu fizycznych właściwości tych miejsc, skoro mają one walor swoistych archetypów przestrzennych. W chłopskim imaginariu grób to „też dom, tylko że na tamto życie”²⁷. Droga zaś to przestrzenny ekwiwalent życiowej wędrówki. Chronotopy *Wniebogłosu* wraz z powieściowymi postaciami tworzą więc nierozrwalny spłot, których motywacją jest pamięć w jej wymiarze jednostkowym i społecznym (zbiorowym).

Zdaniem Paula Connertona fundamentalnymi nośnikami pamięci są oprócz kalendarza i przestrzeni (topiki) także praktyki wcielania (*incorporating practices*). Nośniki te pełnią ważną funkcję, ponieważ integrują świeckie zdarzenia z czasoprzestrzenią sakralną (metafizyczną). Praktyki wcielania sytuują się na przeciwnym biegunie „praktyk zapisu”, (*inscribing practices*)²⁸. W powieści, jako wypowiedzi fikcjonalnej trudno odseparować od siebie praktyki wcielania (sposób poruszania się, zachowania, gesty) od praktyk zapisu. Niemniej, idąc tropem Paula Connertona, można wyznaczyć taki interpretacyjny metatekst, dzięki któremu proste, zdawałoby się zdarzenie (trzykrotna próba zawieszenia różańca na figurze św. Nepomucena) nabiera mitycznego sensu.

Connerton pisze:

Nasze rozumienie przeciwstawiania „góry” i „dołu”, służy jej zachowaniu lub przynajmniej w jakiś sposób ją uwzględnia. Kierunek w górę, przeciw grawitacji, wyznacza cielesną podstawę naszego doświadczenia przeżywanej przestrzeni, budując dychotomiczny sens, do którego przypisujemy wartości wyrażane przez przeciwstawienia: góry i dołu, wzlotu i upadku, wspinania się i spadania, wyższego i niższego, spoglądania z dołu i patrzenia z góry. To właśnie poprzez dogłębnie ucieleśnioną naturę naszej społecznej egzystencji i poprzez wcielone praktyki opierające się na tych ucieleśnieniach te przeciwstawne terminy dostarczają nam metafor, za pomocą których myślimy i żyjemy. Właściwe danej kulturze działania związane z postawą zapewniają nam zatem mnemonikę ciała²⁹.

W dziele literackim „praktyki wcielania” i „praktyki zapisu” nie są radykalnie przeciwstawne. Pisanie również „posiada element cielesny, którego nie bierzemy pod rozwagę”³⁰. Pamięć o autentycznych lub fikcyjnych

²⁷ W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*, Kraków 2008, s. 7.

²⁸ P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, przeł. M. Napiórkowski, Warszawa 2012, s. 145-195.

²⁹ Ibidem, s. 152-153.

³⁰ Ibidem, s. 153.

działaniach staje się integralną częścią zapisu, który – w przypadku tekstu literackiego – nie odnosi się jedynie do cielesnej dynamiki podmiotu czy autora. Rozszerzając nieco formułę Connertona, warto spojrzeć na sytuację, kiedy Rysiek podejmuje trzykrotną próbę zawieszenia różańca na figurze tuklęckiego patrona: samodzielnie, z Jaśkiem Grywułem i w finałowej scenie – trzecią, udaną, z pomocą ojca. Ów końcowy epizod wieńczy opowieść. Najpierw Rysiek znajduje porzucony w śniegu różaniec, potem stara się go zawiesić.

Przystawił stopę do postumentu. Złapał dłonią za wystający obok figury kamień. Czuł, że różaniec był wysoko, ale wciąż nie na tyle, żeby go zawiesić.

Wtedy złapały go ojcowskie ręce. Ścisnęły mocno żebra, uniosły do góry. Wysoko, tak wysoko, że nawet nie musiał wyciągać dłoni. Palcami wyczuł drewniany krzyż. Różaniec ułożył się na swoim miejscu z cichym grzechotem (W, 218).

Ten finałowy epizod skupia w sobie przesłanie powieści. Znika lęk przed ojcem, poczucie winy za śmierć mamy, nade wszystko zaś spełnia się największe pragnienie Ryśka, może zaśpiewać:

To już nie był ojcowski śmiech, lecz serce, które biło z całej siły, jakby chciało wyrwać się z żeber i ponieść gdzieś wysoko, nad krzyż, nad różaniec, nad Nepomucena i tam wreszcie zaśpiewa pieśń prosto w niebo. Dla babci, dla mamy, dla dziadziusia. I dla siebie.

Rysiek spojrzalby jeszcze na ojca, żeby upewnić się, że nie wydawało mu się i to nie wiatr zmienacka podszeptął mu własne pragnienia, tylko ojciec, ten sam, któremu pierwsza nawet najczystsza wyśpiewana nuta, kwasiała twarz i humor. W otaczającej och czerni Rysiek mógł się zdać jedynie na własne uszy. Zrobił to, czego tak pragnął.

Zaśpiewał (W, 218).

Końcowy epizod *Wniebogłosu* spaja powieściową czasoprzestrzeń, nadając jej uniwersalny charakter. Topika spacjalna wyznaczona metaforami „niskości” (grób), błędzenia po tuklęckich ścieżkach, pozostawienie akordeonu ma błotnistej drodze, zostaje teraz dopełniona przez metafory „górności”. Spełnione pragnienie śpiewu może oznaczać transcendentny ruch życiowej energii „prosto w niebo”. Jeśli „dziecko to człowiek z marzeniami”, to w tej finałowej scenie kryje się usprawiedliwienie (może nawet zapowiedź zbawienia) losu, cierpienia, winy, śmierci. „Życie jest snem” powiada Calderon, który w ostatnich słowach swego arcydramatu daje taką oto wykładnię:

Mistrzem mi – senne marzenie.
Trwoga, by w marzeń przemianach
W czarnych nie ujrzeć się ścianach,
Czucie zdobyte boleśnie,

Że szczęście mija jak we śnie,
Wnętrzna potrzeba, by w wieczną
Droge, gdzie niebios wyżyny,
Sen dał nam prawdę stateczną
Ku trwałej życia nauce:
By darowano nam winy,
Jak błędy przebaczą w tej sztuce³¹.

Rzeczywista obecność mitu

Retoryczność powieści Aleksandry Tarnowskiej staje się pięknem, choć jest ono równocześnie „początkiem przerażenia”, jak czytamy w *Drugiej elegii* Rilkego. Okrutne piękno *Wniebogłosu* obejmuje swym zasięgiem wiejski świat, który po implozji (zapadnięciu się do grobu) i zapomnieniu, otwiera swoje mityczne i metafizyczne podwoje.

O realności mitu napisano już wiele. *Obecność mitu* Leszka Kołakowskiego, *Praca nad mitem* Hansa Blumenberga, *Potęga mitu* Josepha Campbella, *Rzeczywiste obecności* Georga Steinera, traktaty Eliadego i bezlik innych – wszystkie te dzieła mówią o micie jako jednostkowym i zbiorowym śnie, który nie tylko integruje naszą pamięć, lecz – przede wszystkim – stanowi równoprawne narzędzie poznania i rozumienia świata. Marc Augé pisze o snach, które dla amerykańskich Indian były źródłem wiedzy, stając się „przedłużeniem jawy” i „obiektem tej samej opowieści”³². Etnocentryczne stereotypy, których jesteśmy niewolnikami, nie pozwalają nam uznać, że nasze życie jest mityczne. „Dla starożytnego człowieka mity i rytuały są doświadczeniem uchwytnym, realnym, należącym do jego cielesnej, codziennej egzystencji [...]. Bo realne jest tylko to, co mityczne. I na odwrót. Tak jest, jak nam oznajmia nasz boski rozum”³³.

Aleksandra Tarnowska oszczędnie, by nie powiedzieć minimalistycznie, skonstruowała opowieść o wiejskim Orfeuszu. Nie daje czytelnikowi bezpośrednich sygnałów dotyczących obecności mitycznej płaszczyzny w tekście swojej książki. Z drugiej wszakże strony jaka interpretacyjna wykładnia umożliwi precyzyjne odczytanie takich figur jak: życie, śmierć, sztuka, opozycja „niskości” (grób) i „wysokości” (wniebogłos), spacjalne archetypy drogi, domu, świątyni, jeśli nie mit, który jest źródłem i kresem literatury? Poza tym przyjęcie narracyjnego *point of view* umieszczonego w świadomości dorastającego chłopca wymusza na czytelniku zasadniczą zmianę percepcji: rezygnację z nawyku scjentystycznego widzenia rzeczywistości na rzecz innej logiki. „Widzieć poprzez śpiew” to „celebracja tajemnicy przeczuć

³¹ <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/zycie-snem.pdf> (dostęp: 24 VII 2023).

³² M. Augé, *Formy zapomnienia*, s. 19.

³³ W. Juszcak, *Słowo o micie*, [w:] D. Czaja, W. Juszcak, *Ruiny czasu. Rozmowy o twórczości*, Wołowiec 2017, s. 251.

transcendencji, począwszy od pieśni Orfeusza, kontrkreatywnych wobec śmierci, do *Missa Solemnis*, od późnych sonat fortepianowych Schuberta do *Mojżesza i Aarona* Schönberga i *Kwartetu na koniec czasu* Messiaena³⁴. Nawiązania do tych dzieł nie występują w powieści Aleksandry Tarnowskiej, niemniej mamy tu do czynienia z podobnym zjawiskiem: przekraczania scjentystycznych ograniczeń i percepcyjnych nawyków.

W Ósmej elegii Rainer Maria Rilke pisze:

Stworzenie widzi wszystkim oczami
Przestwór. Jedynie nasze oczy są
jak odwrócone, zastawione gęsto
jak sidła w krąg jego wolnego wyjścia.
O tym, co *jest* na zewnątrz, wiemy tylko
Z twarzy zwierzęcia; gdyż już małe dziecko
zmuszamy, by widziało odwróconym wzrokiem
świat form, nie Przestwór, co jest głęboki
w oczach zwierzęcia. I wolny od śmierci.
Widzimy tylko *ją*; swobodne zwierzę
ma zawsze poza sobą własny zgon,
przed sobą Boga, a gdy idzie, idzie
w całej wieczności, tak jak źródła idą³⁵.

Arcydzielnym pomysłem Aleksandry Tarnowskiej jest próba nadania spojrzeniu dziecka waloru spojrzenia Orfeusza. Niewykluczone jest również to, że autorka *Wniebogłosu* połączyła to „spojrzenie poprzez śpiew” z natchnieniem i pragnieniem, o czym pisał Maurice Blanchot:

Natchnienie, dzięki spojrzeniu Orfeusza, wiąże się z *pragnieniem*. Pragnienie wiąże się z bez troską, dzięki *niecierpliwości*. Kto nie jest niecierpliwy, nigdy nie osiągnie bez troski, chwili, w której troska łączy się z własną przejrzystością; kto jednak ucieka się wyłącznie do niecierpliwości, nigdy nie będzie zdolny od bez troskiego, pełnego lekkości spojrzenia Orfeusza. Oto dlatego niecierpliwość powinna tkwić w samym sercu głębokiej cierpliwości, tworzyć czysty błysk, dobywający się z łona bezkresnego oczekiwania, milczenia i zasobów cierpliwości nie tylko jako iskra, którą roznieca skrajne napięcie, lecz również jako lśniący punkt, któremu udało się wymknąć temu oczekiwaniu, szczęśliwy traf bez troski³⁶.

Debiutancka powieść Aleksandry Tarnowskiej nosi liczne znamiona natchnienia jako „szczęśliwego trafu bez troski”.

³⁴ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. o. Kubińska, Gdańsk 2023, s. 159.

³⁵ R.M. Rilke, *Ósma elegia...*, s. 225.

³⁶ M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*, przeł. T. Falkowski, Warszawa 2016, s. 209.

Bibliografia

- Augé M., *Formy zapomnienia*, przeł. A. Turczyn, Kraków 2009.
- Barthes R., *Efekt rzeczywistości*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 119-126.
- Blanchot M., *Przestrzeń literacka*, przeł. T. Falkowski, Warszawa 2016.
- Connerton P., *Jak społeczeństwa pamiętają*, przeł. M. Napiórkowski, Warszawa 2012.
- Czarnowski S., *Kultura religijna wiejskiego ludu polskiego*, [w:] idem, *Kultura*, Kraków 2019, s. 135-169.
- Derrida J., *Głos i fenomen*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1997.
- Donato E., *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, przeł. D. Gostyńska, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 319-339.
- Głowiński M., *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchoń, Labirynt*, Kraków 1990.
- Jaworski M., *Nowoczesny Orfeusz. Interpretacje mitu w literaturze polskie XX-XXI wieku*, Warszawa 2017.
- Juszczak W., *Słowo o micie*, [w:] D. Czaja, W. Juszczak, *Ruiny czasu. Rozmowy o twórczości*, Wołowiec 2017, s. 245-251.
- Levinas E., *O Bogu, który nawiedza myśl*, Kraków 1994.
- Mitosek Z., *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997.
- Rilke R. M., *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1987.
- Steiner G., *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 2023.
- Śniedziewski P., *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011.
- Tarnowska A., *Wniebogłos*, Warszawa 2023.
- White J. J., *Mythology in the Modern Novel. A Study of Prefigurative Techniques*, Princeton 1971.

Strona internetowa

<https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/zycie-snem.pdf> (dostęp: 24 VII 2023).