



Uniwersytet
Wrocławski

NIDERLANDYSTYKA INTERDYSCYPLINARNIE

VOL. 3 (1) 2018

NIDERLANDYSTYKA
INTERDYSCYPLINARNIE

VOL. 3 (1) 2018

Uniwersytet Wrocławski

Katedra Filologii Niderlandzkiej
im. Erazma z Rotterdamu

NIDERLANDYSTYKA
INTERDYSCYPLINARNIE

VOL. 3 (1) 2018

Wrocław 2018

UDOSTĘPNIONO W SPOSÓB OTWARTY: 31 GRUDNIA 2020

NIDERLANDYSTYKA INTERDYSCYPLINARNIE

Redaktor naczelny
Agnieszka Kucfir

Zastępca redaktora naczelnego
Magda Serwaczak

Redaktor naukowy
dr hab. Bożena Czarnecka

Skład i łamanie
Rafał Bielawa

Kontakt
redakcja.ni@uwr.edu.pl

Adres korespondencyjny
Redakcja Niderlandystyki Interdyscyplinarnie
ul. Kuźnicza 21-22, 50-138 Wrocław

ISSN 2543-7836

Copyright ©
Uniwersytet Wrocławski, Katedra Filologii Niderlandzkiej im. Erazma z Rotterdamu

SPIS TREŚCI

WOKÓŁ ADAPTACJI I NIE TYLKO

BOŻENA CZARNECKA

O adaptacjach i badaniach nad adaptacjami 8

MARCIN POLKOWSKI

Moja cela oraz Porządek dnia więźnia bł. Tytusa Brandsmy w przekładzie na język polski . . 1 5

TYTUS BRANDSMA

Moja cela (tłum. Angelika Bezak, Sara Górską, Angelika Gutyj, Dominika Litwin, Damian Olszewski, Marcin Polkowski, Adrianna Zaręba; red. Marcin Polkowski) 2 3

JOANNA SKUBISZ

Farsa o młynarzu na tle twórczości G.A. Bredero i jego międzynarodowej recepcji 3 5

G.A. BREDERO

Farsa o młynarzu (adapt. i tłum. Krzysztof Grabowski; współpraca: Bożena Czarnecka, Małgorzata Dowłaszewicz, Joanna Skubisz) 4 6

NET GELEZEN

STEFAN KIEDROŃ

Zapomniany Gillis Hooftman i rozwój nowożytnej kartografii w Niderlandach. Albo: jak Thomas Reinertsen Berg widzi „Teatr świata” 5 3

JACEK KARPIŃSKI

Adaptacja podręcznika do współczesnych realiów na przykładzie podręcznika do nauki języka niderlandzkiego Vanzelfsprekend 5 7

WOKÓŁ ADAPTACJI I NIE TYLKO

Niederlandystyka Interdyscyplinarnie zaprasza tym razem do wspólnych rozważań nad adaptacją i różnymi aspektami tego popularnego zjawiska. Za punkt wyjścia może posłużyć tekst przypominający elementarne wiadomości na temat adaptacji i współczesnej „adaptologii” („O adaptacjach i badaniach nad adaptacjami”, Bożena Czarnecka), a przede wszystkim dwa utwory, *Moja cela* Tytusa Brandsmy i *Farsa o młynarzu* G.A. Bredero, które są ciekawymi przykładami adaptacji i wybornie ilustrują rozmaite procesy i zabiegi adaptatorskie. O pierwszym z zaadaptowanych tekstów można powiedzieć, że chciał być i rzeczywiście jest wierny oryginałowi, a o drugim, że wiernie oddaje tzw. ducha oryginalnego utworu. Ponieważ adaptacja w ich przypadku jest przejściem tekstu z mniej lub bardziej nieznannej rzeczywistości kulturowo-literackiej, w numerze znalazły się również dwa interesujące artykuły, które pozwalają czytelnikowi na umieszczenie obu tekstów, *Mojej celi* i *Farsy o młynarzu*, w ich pierwotnych kontekstach.

Pierwszy z tych utworów, *Moja cela* autorstwa Tytusa Brandsmy, jest tłumaczeniem przygotowanym przez studentów lubelskiej niderlandystyki, członków Koła Naukowego, którzy pracowali pod opieką dra hab. Marcina Polkowskiego. Dzięki zespołowi w składzie Angelika Bezak, Sara Górską, Angelika Gutyj, Dominika Litwin, Damian Olszewski, Marcin Polkowski i Adrianna Zaręba polski czytelnik może zapoznać się z notatkami holenderskiego karmelity, błogosławionego Tytusa Brandsmy, powstałymi w szczególnych okolicznościach i mającymi dziś wyjątkową, nie tylko dokumentalną wartość. Postać Brandsmy i jego zapiski zostały przybliżone przez Marcina Polkowskiego w artykule pod tytułem „*Moja cela* oraz *Porządek dnia więźnia* bł. Tytusa Brandsmy w przekładzie na język polski”.

Drugi z zaadaptowanych tekstów, *Farsa o młynarzu*, jest utworem dramaturgicznym i właściwie adaptacją podwójną: powstał on na podstawie wolnego przekładu krotochwili G.A. Bredero na język polski. Krzysztof Grabowski, wspomagany na różnych etapach pracy nad tekstem przez dr Joannę Skubisz, dr Małgorzatę Dowłaszewicz i dr hab. Bożenę Czarnecką, napisał dla potrzeb tworzonej przez studentów wrocławskiej niderlandystyki grupy teatralnej Tulpjes adaptację w duchu zgoła postmodernistycznym, łącząc podniosłe z trywialnym, a współczesne z archaicznym. A towarzyszący artykuł dr Joanny Skubisz pt. „*Farsa o młynarzu* na tle twórczości G.A. Bredero i jego międzynarodowej recepcji” pozwala nie tylko wzbogacić wiedzę o Bredero jako przedstawicielu holenderskiego Złotego Wieku, ale i uzmysłowić sobie uniwersalny charakter jego dzieła.

W tym numerze NI inicjujemy także dział recenzyjny pod tytułem NET GELEZEN. Będziemy w nim zamieszczać artykuły na temat książek o szeroko rozumianej problematyce niderlandystycznej. Na dobry początek swoimi czytelniczymi przemyśleniami podzielię się z czytelnikami NI prof. dr hab. Stefan Kiedroń („Zapomniany Gillis Hooftman i rozwój nowożytnej kartografii w Niderlandach. Albo: jak Thomas Reinertsen Berg widzi „Teatr świata”) oraz dr Jacek Karpiński („Adaptacja podręcznika do współczesnych realiów na przykładzie podręcznika do nauki języka niderlandzkiego *Vanzelfsprekend*”).

Inspirującej lektury!

Bożena Czarnecka

Bożena Czarnecka
Uniwersytet Wrocławski,
Wydział Filologiczny

O adaptacjach i badaniach nad adaptacjami

Abstract: This article focuses on adaptation as a cultural practice and provides a subjective introduction to some key research issues in the field of adaptation studies, including selected definitions and strategies of adaptation.

Keywords: adaptation, adaptation studies, definitions of adaptation, strategies of adaptation

Adaptacja jest zjawiskiem tak dobrze zdomowionym w naszej codziennej kulturze, że niekiedy – właśnie ze względu na tę swoją oczywistość – zdaje się być niemalże niewidoczna. W konsekwencji wielu utworów w ogóle nie rozpatruje się przy użyciu kategorii adaptacji, chociaż one *de facto* nimi są; za pierwszy z brzegu przykład mogą posłużyć tłumaczenia literatury (i nie tylko) z języków obcych. Można też odnieść wrażenie, że pojęcie zostało „zawłaszczone” przez badaczy i wielbicieli kina i teatru, bo współcześnie w tych kontekstach jest ono najczęściej używane. Jednakże to właśnie dzięki inspirującym badaniom nad adaptacjami filmowymi czy (w mniejszym stopniu) teatralnymi przyspieszenia nabrały badania nad adaptacjami w ogóle, przyczyniając się do stopniowego nadawania im większej samodzielności, a tym samym do ich autonomizacji.

Po chwilowej stagnacji na początku XXI wieku obecnie można obserwować imponujący rozkwit interdyscyplinarnych badań naukowych nad adaptacją (*Adaptation Studies*), sytuujących się gdzieś pomiędzy literaturoznawstwem, filmoznawstwem, medioznawstwem czy badaniami kulturowymi. Ta nowa dyscyplina, „adaptologia”, umożliwiła znacznie szersze spojrzenie – zarówno synchronicznie, jak i diachronicznie – na komunikację artystyczną w ogóle, a zarazem jej eksplorowanie poniekąd „w poprzek” istniejących gatunków i mediów oraz kanałów dystrybucji. Tym samym sprawdza się jako praktyczne narzędzie, przydatne do analizowania i opisywania rozmaitych transferów w kulturze, teraźniejszych i przeszłych.

Koordinowaniem przedsięwzięć naukowych skupionych wokół zjawiska adaptacji zajmuje się na międzynarodowym poziomie założone w 2008 roku Association of Adaptation Studies (www.adaptation.uk.com), z siedzibą w The Centre for Adaptations działającym przy De Montfort University (Leicester, Wielka Brytania). Stowarzyszenie organizuje między innymi coroczne konferencje naukowe oraz wydaje własne czasopismo *Adaptation* i serię Screen Adaptations. Znaczącymi zasługami w propagowaniu problematyki adaptologicznej może się również poszczycić powstałe w 2007 roku czasopismo *Journal of Adaptation in Film and*

Performance,¹ na łamach którego pojawiają artykuły praktycznie o wszystkim, co dotyczy adaptacji (powstałych w różnych kulturach, współcześnie i w przeszłości) oraz systemowej pozycji adaptacji w kulturze).

Jednocześnie coraz dłuższa staje się lista z literaturą przedmiotu, a w artykule szkicującym rudymen-tarną problematykę adaptacyjną, nie sposób przedstawić wszystkie ważne i wartościowe dla rozwoju dyscypli-ny publikacje. Publikacją, od której jednak warto zacząć własną przygodę z badaniami adaptologicznymi, wy-daje się na chwilę obecną kompendium *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, które ukazało się w 2017 roku pod redakcją Thomasa Leitcha, jednego z czołowych przedstawicieli badań nad specyfiką adaptacji. Jest to bowiem najwszechstronniejsza z wydanych dotychczas publikacji adaptologicznych, mająca na celu nie tyl-ko podsumowanie dorobku badań nad adaptacjami, ale i zarazem wskazanie pól badawczych, wykraczających poza dociekanie związków między literaturą a filmem czy teatrem i obejmujących tak odmienne materiały adaptacyjne jak choćby gry komputerowe, gry internetowe, komiksy, anime, fotografie, dzieła plastyczne czy muzyczne (np. pop, rock obok cieszących się już od dawna zainteresowaniem adaptologów dzieł operowych).

1. Termin

Pojęcie *adaptacja* (czy też *adaptowanie*) oznacza wykorzystanie istniejącego już dzieła do stworzenia nowe-go artystycznego tworu i wywodzi się z łacińskiego *adaptatio*, oznaczającego właśnie tyle, co dostosowanie, przystosowanie, przerobienie do nowych potrzeb czy użytku.² Istniejące definicje adaptacji można zasadniczo podzielić na trzy pojemne znaczeniowo kategorie, w zależności od tego, w jaki sposób traktują one samo zja-wisko: jako finalny produkt, proces czy też jako akt recepcji (odbioru, odczytania).

As a process, adaptation often describes how one or more entities are reconfigured or adjusted through their engagement with or relationship to one or more other texts or objects. As a pro-duct, an adaptation can designate the entity that results from that engagement or the synthesized result of a relationship between two or more activities. With the first, an adaptation might refer to the omissions and additions made in representing, for instance, a particular historical event in a novel, or the adjustments necessary for an individual to move from one culture to another. With the second, an adaptation would describe the product produced by that process, such as the compositional blend of historical and fictional elements in a novel, or the modified habits or personal traits and identity resulting from an individual's changed environment. More recent de-finitions have offered a third perspective: adaptation as an act of reception in which the reading or viewing of that work is actively adapted as a specific form of enjoyment and understanding. (Corrigan 2017, s. 24)

Inaczej będzie brzmiała definicja adaptacji, która bierze pod uwagę przede wszystkim perspektywę medium, definiowanego przez *Słownik języka polskiego PWN* jako «to, za pośrednictwem czego są przekazy-wane lub wyrażane jakieś treści» (www1). Adaptowanie będzie wówczas przekształcaniem określonego tekstu z języka jednej sztuki na język innej. W ten sposób opisana adaptacja występuje w kilku wariantach. I tak ekranizacje mogą posłużyć jako przykład przekładu z sztuki werbalnej (tekst literacki) na audiowizualną, na-tomiast coraz częściej towarzyszące filmowym przebojom „upowieściowienia” (nazywane też nowelizacjami albo beletryzacjami), oznaczają przekład odwrotny, a mianowicie dzieła sztuki audiowizualnej na werbalną. Tzw. ekfrazy (malarskie, muzyczne) stanowią wyjątkową odmianę komunikacji intersemiotycznej, próbującą jak najpełniej wykorzystać możliwości wizualizacyjne języka. Definiuje się je jako przetwarzanie sztuki wizu-alnej na werbalną. Innym – odwrotnym - wariantem będzie przekład z sztuki werbalnej na muzyczną albo

¹ Za prekursora badań nad adaptacjami należy jednak uznać powstałe na początku lat 70. XX wieku czasopismo *Literature/ Film Quarterly*, które wprawdzie skupiało się głównie na badaniach nad związkami między literaturą a filmem, ale upowszechniało również badania nad adaptacją jako taką.

² Termin używany jest również przez inne nauki; znaczenia pokrewne, bazujące na znaczeniu łacińskiego *adaptatio*: w biologii jest to najogólniej przystosowanie się organizmu do zmiany warunków bytowych, w psychologii zmiana zachowania do warunków sytuacji i środowiska, a w socjologii przystosowanie się jednostki bądź grupy społecznej do nowych warunków. Ciekawe rozważania o użyciu pojęcia „adaptacja” w różnych dyskursach prezentują w swoim artykule Ostaszewska i Sławkowa (2013).

wizualną.

Rodzajem adaptacji, z którym spotykamy się chyba najczęściej, jest wspomniany już wcześniej przekład dzieła literackiego z jednego języka na drugi, choć w powszechnym odbiorze najczęściej nie funkcjonuje on jako adaptacja, a po prostu przekład, przedmiot badań przekładoznawczych. Przekład można opisać jako proces konfrontacji (czy też jej rezultat) dwóch różnych systemów językowych i zarazem mniej lub bardziej podobnych kultur czy światopoglądów. Do ingerencji w tekście wyjściowym dochodzi w zasadzie na każdym jego poziomie, a tekst ostateczny staje się wynikiem przemyślanych lub nieuświadomianych decyzji tłumacza, stając się nową wartością, wzbogaconą o elementy, które odnoszą się i apelują już do świata/ kultury tłumaczącego, umożliwiając w ten sposób odbiór tego tekstu. Zawsze jest jakimś kompromisem, wynikającym ze spotkania dwóch języków i ich rzeczywistości, niekiedy pełnym znaczących różnic czy drobiazgow, które zagubiły się lub zostały „zagubione w tłumaczeniu”.

Jedna z bodaj najważniejszych (i najpopularniejszych) w ostatnich latach definicji adaptacji została sformułowana przez Lindę Hutcheon. W *A Theory of Adaptation* badaczka opisuje adaptację jako „an extended, deliberate, announced revisit of a particular work of art” (2006, p. 170),³ a w innym jeszcze miejscu wprowadza do opisu pojęcie apropriacji, czyli twórczego przywłaszczenia.⁴ Zgłębianie niejednoznacznych relacji pomiędzy adaptacją i apropriacją jest zresztą jednym z obecnie „modniejszych” tematów we współczesnych badaniach adaptologicznych. Przy objaśnianiu apropriacji podkreśla się większe oddalenie, a tym samym większą niezależność tekstu końcowego od tekstu wyjściowego, który często w ogóle nie jest wzmiankowany czy sugerowany, a istniejące nawiązania i gry intertekstualne mają charakter implicytny i są po prostu osadzone w tekście końcowym, przy okazji stając się niewidoczne dla jakiejś części odbiorców. Nieuchronne skojarzenia z podkradaniem (przywłaszczeniem) cudzego dorobku intelektualnego sprawiają, że apropriacja, uznawana niekiedy za tożsamą z plagiatem, wciąż bywa stygmatyzowana.⁵

W badaniach nad adaptacjami Hutcheon wiele uwagi poświęca znaczeniu relacji istniejącej między tekstem wyjściowym a końcowym, ponieważ uznaje, iż bagaż tego, co kiedyś zostało zobaczone, usłyszane lub przeczytane, później zabarwia „jakoś” proces adaptowania czy odbioru. W takim podejściu do adaptacji pobrzmiewają wyraźnie propozycje teoretyczne Barthesa i Genette’a: Barthes określał tekst jako „wielowymiarową przestrzeń” i „tkankę cytatów, pochodzących z nieskończonej liczby zakątków kultury” (1995, p. 250), a Genette wprowadził do dyskursu palimpsesty, czyli hiperteksty, które powstały przez przekształcenie lub naśladowanie jakiegoś innego, wcześniejszego utworu, w odniesieniu zarówno do jego formy, jak i obecnych w nim treści, idei.⁶ Nawiązując do jego konceptu literatury drugiej Hutcheon uważa adaptacje za pewną formę intertekstualności, nazywając je palimpsestami: “We experience adaptations (as adaptations) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation” (2006, p. 8).

Znaczenie adaptacji w kulturze jest nie do przecenienia, ponieważ stała się ona ważnym sposobem

³ Reakcją na propozycje teoretyczne Hutcheon był m.in. obszerny artykuł Thomasa Leitcha pt. “Adaptation and Intertextuality, Or, What Isn’t an Adaptation, and What Does It Matter?” (2012), zarzucający badaczce pewne niekonsekwencje oraz niejasności definicyjne i stawiający wprost pytanie, na które nie znalazł w publikacji Hutcheon odpowiedzi, czyli gdzie właściwie przebiega granica między adaptacją właściwą/ prawdziwą a tą nieprawdziwą, dobrą a złą. Ten i inne głosy polemiczne doprowadziły do nowego, przejrzanego wydania książki (Hutcheon & O’Flynn 2013).

⁴ “In short, adaptation can be described as the following: - An acknowledged transposition of a recognizable other work or works; - A creative and an interpretive act of appropriation/ salvaging; - An extended intertextual engagement with the adapted work” (Hutcheon 2006, p. 8; Hutcheon & O’Flynn 2013, p. 8).

⁵ Z prawniczej perspektywy niekiedy trudno określić, czy mamy do czynienia z adaptacją jakiegoś utworu czy też z przywłaszczeniem autorstwa, a może jedynie z luźną inspiracją. Z niejednoznacznym zjawiskiem problem mają również kulturo- i literaturoznawcy. Na przykład dla Margherity Laery, specjalizującej się w adaptacjach teatralnych, różnica między adaptacją a apropriacją nie ma większego znaczenia. Traktuje te pojęcia jako synonimy, ponieważ: „... it is too problematic to draw the line between a ‘faithful adaptation’ and an ‘unfaithful appropriation’ (faithful or unfaithful to what, anyway?). If any difference can be elaborated between the two terms, appropriation emphasizes the idea of ‘taking for one’s own use’ and therefore of conscious manipulation, and is thus often preferable in contexts in which there is little or no concern, and productively so, with ‘staying true’ to the source. It is clear, though, that the multiple modalities of adaptation, stretching from accurate interlingual versions to radical reuses of a stimulus and intra- or intermedial renditions, make categorizations complex but necessary” (Laera 2014, p. 5).

⁶ Genette w książce *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia* (1982; pol. wyd. 2014) wyróżnia pięć form transtekstualności, ale nie zajmuje się adaptacją jako taką.

jej utrwalania, ale i zarazem kwestionowania. Hutcheon zwraca uwagę, że to właśnie adaptacje dają tekstom kolejną szansę i odzyskują je dla kultury poprzez ponownie wprowadzenie ich do obiegu: „giv[e] it an after-life it would never have had otherwise” (Hutcheon 2006, p. 176). Ten pogląd jest podzielany między innymi Lindę Costanzo Cahir, która w *Literature into Film: Theory and Practical Applications* (2006) przyjmuje założenie, że istotą adaptacji, polegającą jej zdaniem na zmianie struktury lub funkcji określonego tekstu, można sprowadzić do umożliwienia mu „przetrwania” i rozpowszechniania się w nowym środowisku i na nowych warunkach.

Margherita Laera, zajmując się adaptacją w teatrze, koncentruje się nie tyle na adaptacji jako produkcie końcowym, co na poprzedzającym czy prowadzącym do jego powstania wielopoziomym i wielofazowym procesie adaptatorskim. Interesuje ją głównie wykorzystywanie i przeobrażanie arsenału różnorodnych zabiegów, konwencji i kontekstów teatralnych, dzięki którym dochodzi(ło) do transformacji w obrębie określonego materiału wyjściowego. Laera (2014) definiuje adaptację szeroko; bliskie jest jej podejście, że właściwie wszystko w kulturze można uznać za adaptację czegoś, co już w jakiejś formie zaistniało wcześniej. Próbuje to wykazać, posiłkując się między innymi spiralną teorią czasu: „In adaptation’s logic, time is no linear progression, but a spiral that keeps turning on itself, causing cyclical reoccurrences while ensuring evolution” (2014, p. 3).

Przykład zawężającego ujęcia adaptacji można znaleźć w *Słowniku terminów literackich*, gdzie jest ona opisana jako “przeróbka utworu literackiego, mająca na celu dostosowanie go do potrzeb nowych odbiorców bądź do innych niż pierwotnie środków rozpowszechniania” (Głowiński i in. 1998, s.14). Natomiast w niderlandzkim leksykonie terminologii literackiej (Van Gorp i in. 1998, s.21) adaptacja jest rozpatrywana znacznie szerzej, w ramach kategorii „bewerking”, oznaczającej opracowanie (opracowywanie), przetwarzanie (przetworzenie) jakiegoś istniejącego tekstu (niekoniecznie utworu literackiego). Adaptacją zostaje tam nazwane przetworzenie istniejącego już tekstu dla potrzeb konkretnego użytkownika lub grupy użytkowników, przy czym najczęściej chodzi o przełożenie na język innego medium czy innego gatunku, ale też dostosowanie ze względu na nieco inaczej zdefiniowaną publiczność (czyli może to być na przykład dostosowanie tekstu dla potrzeb młodszego odbiorcy).

Definicja w *Słowniku terminów medialnych* nie kładzie nacisku wyłącznie na wynik procesu adaptacji, ale zauważa, podając dwa znaczenia pojęcia, że istniejące rodzaje adaptacji (np. filmowa, radiowa, teatralna, telewizyjna) to także rezultat pewnego procesu, podczas którego sięga się po określone środki adaptatorskie: ”całokształt zabiegów mających na celu dostosowanie utworu literackiego (powieściowego w wypadku a. teatralnej) do potrzeb ekranu kinowego lub telewizyjnego (ekranizacja), radia lub sceny, a więc jakby przetłumaczenie go na „język”, czyli środki wyrazu właściwe filmowi, radiu, teatrowi lub telewizji; 2. samo dzieło będące wynikiem takich zabiegów” (Pisarek/WP 2012, s.1).

Wyjaśniając dla potrzeb badań filmoznawczych, czym jest adaptacja, Alicja Helman przedstawia to zjawisko jako „uniwersalną technikę twórczą kina, obejmująca rozliczne czynności przystosowywania materiału czerpanego z innych sztuk (i nie tylko) do wykorzystania w kinie” (2013, s.1) i nie uwzględnia w swych rozważaniach adaptacji spoza świata filmu. Natomiast inny filmoznawca, Marek Hendrykowski, wykracza poza branżowe definicje. Akcentując dialogowość działań adaptacyjnych i powstałego dzięki nim dzieła, objaśnia adaptację szerzej jako „specyficzną formę twórczości, w której powtórzenie (replikacja tego, co zostało wcześniej stworzone) łączy się i splata z innowacją (dodaniem czegoś, co wcześniej nie istniało) (Hendrykowski 2014, s. 169), co się pokrywa m.in. ze wspomnianą już wizją adaptacji przedstawioną przez M. Laerę. Badacz podkreśla w swych dociekaniach na temat adaptacji, że „... w procesie adaptowania zjawiska jednostkowe (czytaj: indywidualne i niepowtarzalne) każdorazowo łączą się ze zjawiskami systemowymi”, jednocześnie stając się składową „systemu kultury danego miejsca i czasu” (Hendrykowski 2014, s. 223).

2. Zabiegi i strategie adaptatorskie

Adaptator ma do swojej dyspozycji rozmaite zabiegi przeobrażające tekst wyjściowy, co oznacza, że może – w zależności od własnego, indywidualnego odczytania i zrozumienia tekstu, a także od swych intencji

w stosunku do adaptowanego tekstu – powtarzać, usuwać, dodawać, przesuwać/ przenosić czy też zamieniać wybrane elementy oryginalnego utworu. Kluczowe znaczenie ma fakt, że treść i sens adaptowanego tekstu – opowiadana opowieść - zasadniczo są przekazywane bez zmian. Przekształceniu poddawana jest najczęściej forma, co stwarza adaptatorom spore pole do popisu: sięgają po odmienne środki, za pomocą których adaptowany utwór zostaje dopasowany do nowych realiów i do nowych grup odbiorców z ich potrzebami. Koncentrowanie zabiegów adaptatorskich na formie tekstu wyjściowego sprawia, że przeciętny odbiorca najczęściej bez trudności rozpoznaje powiązanie, swoiste pokrewieństwo pomiędzy oboma tekstami, wyjściowym i końcowym.

Dobrze znane od starożytności podstawowe zabiegi adaptatorskie wciąż są z powodzeniem stosowane, niezależnie od charakteru adaptacji, na wszystkich jej poziomach. Zaliczają się do nich:

- 1) substytucja (ekwiwalencja, zamiana, transmutacja, podstawienie), 2) redukcja (detrakcja, odjęcie, usunięcie, wyeliminowanie), 3) addycja (adiekcja, dodanie, dorzucenie, dołączenie elementów spoza pierwowzoru), 4) amplifikacja (wzmocnienie, podkreślenie, zaakcentowanie), 5) inwersja (przestawienie pierwotnej kolejności elementów), 6) transakcentacja (przeniesienie akcentu ważności)⁷, 7) kompresja (kondensacja bardziej rozwiniętej struktury pierwowzoru. (Hendrykowski 2014, s. 78)

Dudley Andrew (1988, s. 98) proponuje rozróżnianie jedynie trzech sposobów adaptowania; są to zapożyczenie (*borrowing*), krzyżowanie (*intersecting*) i wierna transformacja (*fidelity of transformation*). Zapozyczenie jest najczęściej występującą strategią i sprowadza się do możliwości przejmowania praktycznie każdego elementu tekstu wyjściowego (określonych składowych opowiadania, tematu czy jedynie wybranych motywów). Zapozyczeniu Andrew przeciwstawia strategię krzyżowania, występującą w sytuacji, kiedy tekst wyjściowy zostaje możliwie wiernie zachowany, a krzyżowanie skutkuje nie tyle powstaniem „klasycznej” adaptacji, co swoistą rejestracją zmagania z adaptowaną materią: „... its confrontation with an ultimately intransigent text” (Andrew 1988, p. 99). Natomiast tak zwana wierna transformacja odnosi się do zabiegów adaptatorskich o znacznym stopniu złożoności, które prowadzą do poddania materiału literackiego różnym przekształceniom („obróbce”), wynikającym ze specyfiki konkretnego medium, w rozważaniach Andrewa filmu (1988, s. 98-100).

Więcej możliwych strategii adaptacyjnych dostrzega Alicja Helman, która wymienia pięć możliwych postaw, przyjmowanych podczas procesu adaptowania jakiegoś tekstu do nowych warunków. Są to a) zachowawcza transkrypcja (możliwie wierne tłumaczenie, z jedynie nieodzownymi poprawkami językowymi); b) translacja (wierne tłumaczenie, ale z pewnymi modyfikacjami w przypadku nierównoważności, wynikającej ze specyfiki kulturowej oryginału); c) trawestacja (swobodne tłumaczenie oryginału, z licznymi zmianami); d) parafraza (oryginał potraktowany jako inspiracja, a celem adaptacji jedynie przekazanie intencji autora); e) rekonstrukcja (adaptacja stanowiąca próbę maksymalnie wiernego oddania intencji autora). Adaptatorzy każdorazowo mieliby dobierać strategie pod kątem zamierzonego przez siebie celu adaptacji. (Helman 1997).

3. Problematyka badań

Rozważania wokół adaptacji koncentrują się zasadniczo na kilku ogólnych kompleksach zagadnień. Zaliczyć do nich należy – obok kwestii definicyjnych⁸ - przede wszystkim analizę mniej lub bardziej uniwersalnych modeli adaptacyjnych i konkretnych technik przekładu, badania w ramach korespondencji sztuk, nad związkami między sztukami (mediami) oraz refleksję nad konceptem wierności (literackiemu) oryginału-

⁷ Transakcentacja przypomina w pewnej mierze amplifikację; podstawowa różnica pomiędzy tymi dwoma zabiegami adaptatorskimi sprowadza się do zmiany całościowego wydźwięku dzieła poprzez zmianę rozstawienia poszczególnych elementów ważności.

⁸ Zaskakująca z dzisiejszej perspektywy może się wydawać potrzeba adaptologów, by wciąż jeszcze zajmować się kwestiami definicyjnymi, określeniem, co adaptacją jest, a co i kiedy przestaje nią być. Trudności czy wątpliwości przy wyznaczaniu granic adaptacji wynikają jednak ze stosunkowo otwartego i dynamicznego charakteru tekstów kultury uznawanych za adaptacje, a co się z tym łączy, z zmiennych funkcji adaptacji.

wi. Ten ostatni tradycyjny temat jest wciąż chętnie eksplorowany, choć należy pamiętać, że stwierdzenie, czy i w jakim stopniu jakaś adaptacja jest wierna duchowi oryginału zależy nie tylko od intencji adaptatora,⁹ ale i od subiektywnego odczucia odbiorcy, który uznaje daną adaptację za duchowo wierną, gdy jest ona mniej lub bardziej zgodna z horyzontem jego oczekiwań, a za niewierną, gdy dzieje się inaczej. Ocenianie adaptacji poprzez pryzmat tekstu wyjściowego może prowadzić do jej deprecjonowania jako czegoś wtórnego, a tym samym gorszego. Niemniej to wciąż jedno z ważniejszych kryteriów przy ocenie adaptacji. A pytanie, czy i jak badać adaptacje bez oceniania ich wartości w odniesieniu do tekstu źródłowego, to jeden z ciekawszych (i chyba nierozstrzygalnych) problemów w adaptologii.

W metodologicznych ujęciach badań nad adaptacją zauważa się dominację nurtów strukturalno-semiotycznych (Choczaj 2011, s. 13).¹⁰ Skupiają się one nie tylko na relacjach między systemami semiotycznymi czy na przekładalności znaczeń, lecz na opowiadaniu jako kategorii uniwersalnej, wszechobecnej, którą należy rozpatrywać jako podstawowy przedmiot adaptacji, co potencjalnie oferuje sporo interesujących rozwiązań. Podczas procesu adaptacji są bowiem możliwe rozmaite rekonfiguracje składowych opowiadania, należących do struktury głębokiej tekstu, takich jak temat, postaci, czas i przestrzeń, linia fabularna, perspektywa narracyjna czy też sposób rozpoczęcia i/lub zakończenia opowiadania.¹¹ Podejście narratywistyczne prowadzi do rozważań nad konceptem wierności wobec oryginału i jako takie ma charakter komparatystyczny.

Mogłoby się wydawać, że o adaptacji powiedziano już (niemal) wszystko, że rozpoznano jej istotę, rozpracowano, jak działa, ustalono, jakie spełnia funkcje w komunikacji społecznej i jakim przemianom funkcjonalnym ulega. Mimo to wciąż nowe pokolenia badaczy z zapałem eksplorują to zjawisko, reagując na fakt, iż stale pojawiają się utwory, które wymykają się dotychczasowym schematom opisywania i wartościowania adaptacji, domagając się nowego spojrzenia, nowego języka, a tym samym prowadząc do powstawania kolejnych rozważań nad tym, czym jest adaptacja i jakie jest jej miejsce w kulturze. W badaniach nad adaptacjami nie obowiązuje jednak jakaś jedna wielka teoria, narzucająca określoną metodologię, a badacze proponowali i proponują wciąż nowe terminologie i taksonomie, co może wywołać poczucie pewnego zamętu i niepewności, która z nich jest tą „właściwą”. Leitch (2017) zdaje się nawet przestrzegać przed dążeniem do poszukiwania jedynej słusznej i wszechogarniającej teorii adaptologicznej, ponieważ to właśnie owa wielość „małych” teorii, skrojonych na miarę, dobieranych pod kątem analizowanych tekstów, miałyby w badaniach nad adaptacją być jego zdaniem bardziej atutem niż wadą.

4. Zamiast podsumowania

Adaptowanie jest praktyką znaną i powszechną od stuleci, obecną w różnych kulturach i cywilizacjach. Niewykluczone, że ujmowana całościowo kultura, wszystkie jej teksty, stanowią różnicujące się nieustannie łańcuchy adaptacyjne wyjściowego monomitu, będącego pewną wspólną dla wszystkich opowieści struktury, której istnienia dowodził w swoim czasie Joseph Campbell w bestsellerze *Bohater o tysiącu twarzy*. Poszczególne społeczeństwa rozwijają własne tradycje adaptowania i nieco inaczej określają wymogi stawiane hipotetycznie wzorcowej adaptacji, co sprowadza się do tego, że kolejne okresy w dziejach kultury wypracowują własne wizje adaptacji. Swoją wyraz znajdują one w konkretnych realizacjach adaptacji oraz w pracach teoretycznych o adaptowaniu, a współzależne są przede wszystkim od dostępnych w danym miejscu i czasie środków artystycznych.

Adaptacja pełniła i pełni znaczącą funkcję i nie zanosi się, by to w przyszłości uległo zasadniczej zmianie, ponieważ kultura - wielka sieć wzajemnych zależności, widocznych i niewidocznych powiązań - z szeroko rozumianej adaptacji uczyniła jeden ze swych najważniejszych mechanizmów.

⁹ Alicja Helman jest zdania, że w zasadzie większość adaptacji stanowi akty twórczej zdrady, a wierność duchowi oryginału w przypadku adaptacji jest zjawiskiem nieczęstym. A twórczą zdradę i wierność duchowi oryginału nazywa przeciwległymi biegunami skali, „na której możemy lokalizować dzieła filmowe stopniowo oddalające się od pierwowzoru, by osiągnąć bieguna zdrady całkowitej, kiedy to dzieło staje się polemiką z tekstem literackim, jego pastiszem, czy też jakąś inną postacią jego zaprzeczenia” (Helman 1997).

Bibliografia

Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford/ New York/ Toronto / Melbourne: Oxford University Press.

Barthes, R. (1999). *Śmierć autora*. Tłum. Michał Paweł Markowski. W: *Teksty Drugie*, nr 1-2.

Cahir, L. Costanzo (2006). *Literature into Film: Theory and Practical Applications*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

Campbell, J. (2013). *Bohater o tysiącu twarzy*. Tłum. A. Jankowski. Kraków: Nomos.

Choczaj, M. (2011). O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów. W: *Przestrzenie Teorii* 16. Poznań: Adam Mickiewicz University Press, ss. 11-39.

Corrigan, Timothy. (2017). Defining Adaptation. W: *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (red. Th. Leitch) Oxford University Press, ss. 24-36.

Głowiński, M., Kostkiewiczowa, T., Okopień-Sławińska, A., Sławiński, J. (1998). *Słownik terminów literackich*. Wrocław / Warszawa / Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo.

Gorp, H. van, Ghesquiere, R., Delabastita, D. (1998). *Lexicon van literaire werken*. Groningen (NL)/ Deurne (B): Wolters Plantyn.

Helman, A. (1997). Dziesięć tez na temat adaptacji literatury (z tomu *Wokół problemów adaptacji filmowej*). Pobrane z: <http://edukacjafilmowa.pl/dziesiec-tez-na-temat-adaptacji-literatury/>

Helman, A. (2013). Odwieczny temat: adaptacje. Pobrane z: http://ekrany.hekko24.pl/images/teksty/16_helman_adaptacje.pdf

Hendrykowski, M. (2014). *Współczesna adaptacja filmowa*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM

Hutcheon, L. & O'Flynn, S. (2013). *A Theory of Adaptation*. Second Edition. London, New York: Routledge

Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. London, New York: Routledge.

Laera, M. (2014). Introduction: Return, Rewrite, Repeat: The Theatricality of Adaptation. W: Laera, M. (red.), *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat*. London/ New Delhi/ New York? Sydney: Bloomsbury, ss. 1-17.

Leitch, Th. (2012). Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter? W: Cartmell, D. (red.) *A companion to literature, film, and adaptation*. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Leitch, Th. (2017). Against Conclusions: Petit Theories and Adaptation Studies. W: Th. Leitch (red.) *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford University Press, ss. 699-710.

Ostaszewska, D., Sławkowa, E. (2013). *Pojęcie adaptacja w przestrzeni różnych dyskursów. Od etymologii do współczesnych użyć terminu*. Pobrane z: http://www.postscriptum.us.edu.pl/wp-content/uploads/2018/03/bps2013_3_2.pdf

Pisarek, W. (red.) (2006). *Słownik terminologii medialnej*. Kraków: TaiWPN Universitas.

www1 Medium. Pobrano z: <https://sjp.pwn.pl/sjp/medium;2482126.html>

www2 Adaptacja. Pobrano z: <https://sjp.pwn.pl/sjp/adaptacja;2548744.html>

Moja cela oraz Porządek dnia więźnia bł. Tytusa Brandsmy w przekładzie na język polski

Abstract: The first part of this article describes the life of the blessed Titus Brandsma, with a special focus on that part of his biography which corresponds to the years of World War II, and the modern reception of this figure. The scholarly and literary oeuvre of Brandsma, especially his posthumous prison egodocument *Mijn cel* (*My cell*) and *Dagorde van een gevangene* (*A prisoner's order of the day*) are analysed. The final part of this article is dedicated to a description of the translation project realized by the students of the John Paul II Catholic University of Lublin, during which the aforementioned texts were translated into Polish.

Keywords: Titus Brandsma, World War II, Egodocument, Translation.

Postać o. Tytusa Brandsmy O. Carm. (1881-1942) symbolizuje w Holandii, a także na całym świecie, bohaterską postawę człowieka doświadczonego cierpieniami wojny i totalitaryzmu. Jego imię jest nieodłącznie związane z męczeństwem kapłanów katolickich w Dachau. W tym hitlerowskim obozie koncentracyjnym, w którym zginęło także wielu polskich księży, po ciężkiej chorobie 26 lipca 1942 roku został zgładzony za pomocą zastrzyku fenolu więzień nr 30492 – był nim właśnie Tytus Brandsma (Meijer 1951, 277). W 1985 roku został on przez papieża św. Jana Pawła II ogłoszony błogosławionym (www1). Wspomnienie liturgiczne bł. Tytusa Brandsmy przypada na 27 lipca. Obecnie, po uzdrowieniu, którego amerykański karmelita o. Michael Driscoll doznał za wstawiennictwem błogosławionego, prowadzony jest jego proces kanonizacyjny (www2).

Tytus Brandsma urodził się w niewielkiej, bo liczącej w owych czasach zaledwie trzy domy wiosce Oegeklooster w rodzinie, która – co nietypowe we Fryzji – była od pokoleń wyznania rzymsko-katolickiego. Jego rodzice prowadzili gospodarstwo, a nowonarodzony chłopiec był ich piątym dzieckiem. Na chrzcie późniejszy błogosławiony otrzymał typowo fryzyjskie imiona Anno Sjoerd. Uczęszczał najpierw do gimnazjum prowadzonego przez franciszkanów w Megen, zaś w 1898 roku rozpoczął nowicjat w zakonie karmelitów w Boxmeer, gdzie otrzymał imię zakonne Tytus.

W 1899 roku Tytus Brandsma złożył śluby zakonne, po czym sześć lat później przyjął święcenia kapłańskie, a następnie wyruszył do Rzymu, aby tam w latach 1906-1909 podjąć studia z zakresu teologii i filo-

zofii na Uniwersytecie Gregoriańskim (Meijer 1951, 22; Bazydło 1976, 1040) zakończone uzyskaniem stopnia doktora. Jako ciekawostkę można dodać, że sześć lat później na tej samej uczelni doktorat z zakresu teologii uzyska inny późniejszy męczennik II Wojny Światowej – św. Maksymilian Maria Kolbe.

Po powrocie do Holandii Tytus Brandsma prowadził przez kilkanaście lat wykłady z filozofii, socjologii i historii Kościoła w kolegium karmelickim w Oss, a równocześnie zaangażował się w szeroko zakrojoną działalność społeczną i popularyzatorską. W 1919 roku objął funkcję redaktora naczelnego dziennika De Stad Oss (Miasto Oss) oraz piastował obowiązki kierownika miejscowej Szkoły Handlowej, co stanowiło początek wytrwałych działań, które prowadził na rzecz rozwoju szkolnictwa katolickiego w Holandii (www3).

W 1923 roku Tytus Brandsma został mianowany profesorem Katolickiego utworzonego w tym samym roku Uniwersytetu w Nijmegen (obecnie Uniwersytet Radbouda). Powołanie do istnienia tej uczelni uważane jest za kluczowe osiągnięcie procesu emancypacji wspólnoty katolickiej w Holandii (www4). Brandsmie przypadł w udziale zaszczyt wygłoszenia mowy inauguracyjnej rok akademicki na nowo założonej wszechniczy (Meijer 1951, 50). Jako pracownik naukowy prowadził wykłady z filozofii, ale jego szczególną pasją naukową była historia mistyki i dzieje zakonu karmelitanów. Od 1932 roku piastował godność rektora Katolickiego Uniwersytetu Nijmegen. Jednym z jego najważniejszych tekstów w tych latach był wykład „O pojęciu Boga”, w którym zarysował ewolucję duchowości chrześcijańskiej od średniowiecza do XX wieku oraz trafnie przewidział wyzwania, z którymi Kościołowi w Holandii przyszło zmierzyć się w późniejszych dziesięcioleciach (www5; Meijer 1951, 73). Założył Instytut Historii Mistyki Niderlandzkiej, a kilka lat później znalazł się w gronie pomysłodawców istniejącego do dzisiaj czasopisma naukowego *Ons Geestelijk Erf* (*Nasze dziedzictwo duchowe*) poświęconego historii Kościoła i duchowości chrześcijańskiej, a zwłaszcza dziejom mistyki religijnej w krajach niderlandzkojęzycznych (www4).

W 1927 roku Brandsma rozpoczął pracę nad katalogowaniem i opracowywaniem rękopisów przekazujących teksty średniowiecznej niderlandzkiej literatury religijnej (www4). Zgromadził obszerne archiwum, organizował konferencje oraz opublikował liczne artykuły naukowe i popularnonaukowe, z których wiele obecnie dostępnych jest w formie edycji cyfrowych na witrynie internetowej Instytutu Tytusa Brandsmy – powojennego spadkobiercy tradycji badawczych założonego przez niego Instytutu (www6). Choć można rzec, iż całe niemalże dorosłe życie spędził w otoczeniu książek, to nie był bynajmniej „molem książkowym” (De Jong 755). Cały czas pozostawał aktywny na polu społecznym. Współpracownikom, liczny przyjacielom i znajomym dawał się poznać jako człowiek o pogodnym usposobieniu, niepozbawiony poczucia humoru.

Niezależnie od działalności akademickiej Tytus Brandsma poświęcił się sprawie kształcenia młodzieży katolickiej w Holandii, obejmując funkcję prezesa unii moderatorów katolickich szkół średnich. Ponadto od 1935 roku był radcą episkopatu do spraw prasy katolickiej (Bazydło 1971). Sprawował także funkcję doradcy duchowego Niderlandzkiego Związku Dziennikarzy Katolickich (Jacobs 2017, 598). Obowiązki te wypełniał pomimo wielorakich, coraz poważniejszych problemów ze zdrowiem (De Jong 1974, 755).

Brandsma nie zapomniał o swych korzeniach – jako fryzyjczyk brał aktywny udział w działalności instytucji kultywujących tradycje i język tej prowincji, takich jak Prowincjonalna Fryzyjska Rada Edukacyjna, *It Rooms Frysk Boun for tael- en letterkinde* (Katolickie Fryzyjskie Stowarzyszenie Literaturo- i Językoznawcze), *It Fryske Gea* (Krajobraz Fryzyjski), *Fryske Akademy* (Akademia Fryzyjska – powstała w 1938 organizacja naukowa stowarzyszona z Królewską Niderlandzką Akademią Nauk), a także sprawując funkcję kuratora katedr fryzystyki na uniwersytetach w Utrechcie i Amsterdamie (Van Ginniken 2013, 21, przyp. 49).

Od połowy lat 30. XX wieku Tytus Brandsma wyraźnie dostrzegł zagrożenie, którego źródłem były systemy totalitarne. W szczególności jego uwaga skupiła się na rodzącym się narodowym socjalizmie, którego ideologia w szczególnie silny sposób oddziaływała na nastroje społeczne w Holandii z powodu tradycyjnie silnych więzi kulturowych i ekonomicznych z obszarem niemieckojęzycznym. Brandsma dał wyraz krytyce ideologii nazistowskiej w publicystyce oraz licznych przemówieniach skierowanych do młodzieży akademickiej. W mowie pt. *Heldhaftigheid* (*Bohaterstwo*) z 1934 roku w zdecydowany sposób odrzucił modną w ówczesnej Europie, doświadczonej Wielkim Kryzysem Gospodarczym, koncepcję rządów „silnego człowieka” stawiającego politykę państwa – czy to zorganizowanego na sposób faszystowsko-nazistowski czy też komu-

nistyczny – ponad prawem naturalnym oraz prawem Bożym wynikającym z Dekalogu oraz ewangelicznego przykazania miłości bliźniego (www7; Jacobs 2017, 73). Brandsma unikał przy tym jakiegokolwiek uwikłania w doraźne spory politycznej, kierując ostrze krytyki w stronę przesłanek filozoficznych ideologii nazistowskiej i komunistycznej (Jacobs 2017, 72). Pod koniec lat 30. Brandsma zgłosił akces do *Comité der Waakzaamheid* (Komitetu Czujności), niderlandzkiego ugrupowania społecznego o charakterze antyfaszystowskim skupiającego intelektualistów holenderskich, lecz po krótkim czasie na prośbę arcybiskupa de Jonga zrezygnował z udziału w tej organizacji z uwagi na komunistyczne sympatie dużej części jej członków (Jacobs 2017, 73).

Przebieg okupacji był w Holandii, przynajmniej do 1943 roku, raczej łagodny, chociażby w porównaniu z obszarem zajętej przez Niemców Polski, ale i tu hitlerowskie władze okupacyjne wprowadzały coraz ostrzejsze restrykcje obejmujące kolejne dziedziny życia społecznego. Po inwazji niemieckiej na Holandię w kwietniu 1940 roku jednym z pierwszych posunięć okupanta było podporządkowanie sobie prasy holenderskiej. Strategię tę eufemistycznie określano terminem *Gleichschaltung*, czyli „ujednocenie” z systemem obowiązującym w III Rzeszy. W Komisariacie Rzeszy (Reichskommissariat) odpowiedzialnym za administrację okupowanej Holandii utworzono Wydział Prasy (Presseabteilung), który miał za zadanie kontrolowanie wydawnictw (Jacobs 2017, 598).

W 1942 roku okupant zażądał, aby wszystkie organy prasowe zobowiązały się do zamieszczania anon-sów kolaboracyjnego Ruchu Narodowosocjalistycznego. Zarządzenie to spotkało się ze stanowczym sprzeciwem episkopatu Holandii, a w szczególności arcybiskupa Johannes de Jonga (1885-1955), który pod koniec grudnia 1941 roku poprosił Tytusa Brandsmę, aby ten sporządził odpowiedni okólnik do dyrekcji gazet katolickich. Z zaaprobowanym przez arcybiskupa pismem Brandsma wyruszył 2 stycznia 1942 roku w podróż po Holandii, aby osobiście przekazać zawartą w niej informację szefom redakcji znajdujących się w najważniejszych miastach kraju. Misja ta obarczona była dużym ryzykiem, o czym arcybiskup wiedział i wręcz odradzał Brandsmie jej wykonanie, nie wierząc, aby mogła zakończyć się powodzeniem (De Jong 1974, 749-750).

Poprzez siatkę informatorów Niemcy szybko dowiedzieli się o misji Brandsmy. Uznano, że zakonnik dopuścił się szczególnie niebezpiecznej formy sabotażu, za który wyrok mógł być tylko jeden: „Pater Titus Brandsma (Nijmegen) [...] wegen planmassiger Vorbereitung einer gegen die deutschen Besatzungsbehörden gerichteten oppositionellen Bewegung umgehend zu verhaften und einem Konzentrationslager zuzuführen” (De Jong 1974, 752)¹.

Już 19 stycznia Brandsma został aresztowany przez Sicherheitspolizei i przewieziony do Arnhem, a następnie więzienia karnego w haskiej dzielnicy Scheveningen. Tam został przesłuchany i zmuszony do złożenia pisemnych zeznań dotyczących swej działalności. Miejsce to znane było wśród Holendrów nieformalnie jako „Hotel Oranje” (Oranjehotel) z racji sporej liczby przebywających tam więźniów politycznych. Przebywając w Scheveningen Brandsma miał sposobność, aby zanotować swoje przeżycia i refleksje. Powstał wówczas dwuczęściowy dokument, złożony z tekstów zatytułowanych *Moja cela* (*Mijn cel*) oraz *Porządek dnia skazanego* (*Dagorde van een gevangene*). Jest on unikalnym świadectwem postawy Brandsmy wobec represji ze strony totalitarnego reżimu nazistowskiego. Co istotne, ani w obliczu tych dramatycznych przeżyć, ani też później, po znalezieniu się w obozach w Amersfoort i Dachau, Brandsma nie stracił pogody ducha, wiary i ufności Bogu. Cela więzienna stała się dla niego drugą celą klasztorną, a przez to miejscem skupienia, medytacji i pokuty, zaś dramatyczne doświadczenie pozbawienia wolności duchową próbą, którą zaakceptował w duchu nadziei i zawierzenia Bogu.

¹ Ojca Tytusa Brandsmę (Nijmegen) [...] z racji celowego przygotowania ruchu opozycyjnego wymierzonego przeciwko niemieckim władzom okupacyjnym [należy] niezwłocznie aresztować i doprowadzić do obozu koncentracyjnego (przeł. M.P.).

W celi więziennej powstał także wiersz *O Jezu (O Jesu)*, który uznać można za testament duchowy Brandsmy:

Voor het beeld van Jezus

In de gevangenis

12/13 febr. 1942

O Jezus, als ik U aanschouw,
Dan leeft weer, dat ik van U hou
En dat ook uw hart mij bemint
Nog wel als uw bijzondren vriend.

Al vraagt mij dat meer lijdensmoed
Och, alle lijden is mij goed,
Omdat ik daardoor U gelijk
En dit de weg is naar Uw Rijk

Ik ben gelukkig in mijn leed
Omdat ik het geen leed meer weet
Maar ,t alleruitverkorenst lot,
Dat mij vereent met U, o God.

O, laat mij hier maar stil alleen,
Het kil en koud zijn om mij heen
En laat geen menschen bij mij toe
,t Alleen zijn word ik hier niet moe.

Want Gij, o Jezus, zijt bij mij
Ik was U nimmer zoo nabij.
Blijf bij mij, bij mij, Jezus zoet,
Uw bijzijn maakt mij alles goed (www 12).

Przed obrazem Jezusa w więzieniu

12/13 lutego 1942

O Jezu, gdy Cię widzę, wtedy znów odżywa moja miłość do Ciebie i czuję, że Twoje serce mnie miłuje jako Twego szczególnego przyjaciela.

Choć wymaga to ode mnie więcej hartu ducha, każde cierpienie jest dla mnie dobre ponieważ w ten sposób staję się podobny do Ciebie, a to jest drogą do Twego królestwa.

Jestem szczęśliwy w mym cierpieniu ponieważ nie uważam je już wcale za cierpienie lecz za wybrane przeznaczenie, które mnie z Tobą jednoczy, mój Boże.

Ach, pozostaw mnie tu w samotnej ciszy, zimno i chłód dokoła mnie, i nie dopuszczaj do mnie ludzi; tutaj nie nuży mnie wcale samotność.

Bo Ty, o Jezu, jesteś przy mnie; nigdy nie byłem tak blisko Ciebie. Pozostań przy mnie, przy mnie, słodki Jezu, Twoja obecność mi wszystko wynagradza (przeł. M.P.).

Pobyt w więzieniu w Scheveningen nie trwał długo. Na początku marca został przewieziony do tzw. „policyjnego obozu przejściowego” (*Polizeiliches Durchgangslager*) w Amersfoort, gdzie spędził pięć tygodni. Był to okres coraz bardziej nasilającego się cierpienia. Podupadł wówczas znacznie na zdrowiu, ale nie uskarżał się współwięźniom. Przeciwnie, starał się służyć pomocą ciężiej chorym od siebie, odwiedzając ich i udzielając im duchowego błogosławieństwa. Znalazł nawet dostatecznie dużo siły by dla współwięźniów, wśród których znajdowali się zarówno katolicy jak i niekatolicy, wygłosić wykład o motywie cierpienia w średniowiecznej mistyce niderlandzkiej (De Jong 1974, 756).

Po kolejnych krótkich pobytach w więzieniach w Scheveningen (ponownie) oraz w niemieckiej miejscowości Kleve wraz z grupą innych więźniów 19 czerwca 1942 roku został przewieziony do obozu koncentracyjnego Dachau. Często był bity i poniżany przez sadystycznych kapo. Po kilku tygodniach trafił do Bloku 28, w którym osadzeni byli duchowni z Polski. Jego zdrowie zaczęło się załamywać pod oddziaływaniem fatalnych warunków, morderczej pracy, przemocy i znęcania się ze strony nadzorców. Jednak nawet wtedy starał się pocieszać współwięźniów. W świadectwie przebywającego wraz z nim w Dachau pastora protestanckiego Jacobusa Overduina (1902-1983):

Nadal mam przed oczyma profesora Tytusa Brandsmę z Nijmegen, naszego prawego brata w Chrystusie, gdy po raz ostatni stoi w łaźni. Wymizerowany i umęczony na ciele, chudy, z kolanami zgrubiałymi od puchliny wodnej, ale duchowo niezłomny, jak zawsze przyjacielski i pełen pokoju w Panu. Dał mi w przelocie jeszcze swą ostatnią szczyptę tytoniu, którego już nie potrzebował.

– Bierz, tobie może się jeszcze przydać...

(cyt. za De Jong 1974, 758; przeł. M.P.).

W ostatnich dniach życia Brandsmie towarzyszyli duchowni z Polski. Jednym z nich był karmelita bł. Hilary Januszewski (1907-1945) (www8). Pamięć o tej przyjaźni jest nadal żywa we wspólnocie karmelitańskiej. W 2018 roku w Dachau odsłonięta została tablica pamiątkowa poświęcona polskiemu i holenderskiemu błogosławionemu (www9)².

Wymęczony i schorowany, Brandsma trafił na tzw. rewir, gdzie umieszczani byli najciężej chorzy więźniowie. Po kilku dniach stracił przytomność. O godzinie drugiej po południu 26 lipca 1942 roku został dobity przez lekarza obozowego śmiertelnościami zastrzykiem (de Jong 1974, 723).

Wiadomości o męczeńskiej śmierci Brandsmy szybko dotarły do Niderlandów i od tego momentu datują się początki kultu późniejszego błogosławionego (Jacobs 2017, 500-501). Obecnie Nijmegen znajduje się kościół pod wezwaniem bł. Tytusa Brandsmy (www10) zaś w Bolsward odwiedzić można poświęcone jego pamięci muzeum (www11).

² Autor chciałby podziękować o. Janowi Brounsowi O. Carm. za powyższą informację.



Portret Tytusa Brandsmy wykonany w obozie w Amersfoort przez Johna Donsa
(Prowincja Karmelitów w Niderlandach)

Już wkrótce po wyzwoleniu przez aliantów południowej części Holandii, we wrześniu 1944 roku, o. Brocardus Meijer przygotował do publikacji dwie broszury z pismami Tytusa Brandsmy: były to *Mijn cel. Dagorde van een gevangene* (*Moja cela. Porządek dnia więźnia*) oraz *Het laatste geschrift van prof. dr Titus Brandsma geschreven op last van de Gestapo in de strafgevangenis van Scheveningen op 22 januari 1942* (*Ostatnie pismo prof. dr Tytusa Brandsmy sporządzone z rozkazu gestapo w więzieniu karnym w Scheveningen 22 stycznia 1942*). Obydwie publikacje ukazały się w wysokim nakładzie i miały wiele wznowień. Pierwsza z nich, w trzecim wydaniu z grudnia 1944 roku, posłużyła za podstawę niniejszego przekładu (Brandsma 1944). Od drugiej połowy 2018 roku dzieła Tytusa Brandsmy są sukcesywnie udostępniane przez współpracowników Instytutu

Tytusa Brandsmy na witrynie „Writings of Titus Brandsma” (www6).

O zainteresowaniu życiem i duchowym dziedzictwem bł. Tytusa Brandsmy świadczą liczne biografie i opracowania naukowe, które ukazały się w Holandii po II Wojnie Światowej. Wymienić należy zwłaszcza prace H.W.F. (Hendricusa) Aukesa (Aukes 1985), Brocardusa Meijera (Meijer 1951), Constanta Dölle (Dölle 1985 oraz Dölle 2000) oraz najnowszą biografię Tona Crijnena (Crijnen 2008). W języku polskim ukazał się zwięzły szkic biograficzny błogosławionego w zestawieniu z wybranymi świętymi i błogosławionymi z Polski i Holandii (Jongen, Dowłaszewicz & Nadbrzeżny 2013).

Niniejszy przekład jest pierwszym tłumaczeniem *Mojej celi i Porządku dnia więźnia* Tytusa Brandsmy na język polski. Tłumaczenie powstało pod opieką piszącego te słowa, kuratora Koła Naukowego Studentów Filologii Niderlandzkiej (KNSFN) na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II, w ramach prac Sekcji Translatorycznej KNSFN. Od lutego do czerwca 2018, studenci pp. Angelika Bezak, Sara Górska, Angelika Gutyj, Dominika Litwin, Damian Olszewski oraz Adrianna Zaręba przełożyli tekst z języka niderlandzkiego na język polski. Podstawą tłumaczenia było wydanie z 1944 roku (Brandsma 1944), ponieważ edycja cyfrowa tego tekstu stała się dostępna dopiero po ukończeniu prac translatorycznych, w połowie 2018 r. (www6). W trakcie pięciu spotkań roboczych, które trwały do końca października 2018, omówione zostały problemy związane z przekładem (warianty semantyczne i stylistyczne, kwestie związane z rejestrem, informacje realioznawcze). Gotowy przekład został następnie przez autora niniejszego artykułu zredagowany oraz opatrzony objaśnieniami.

Praca nad przekładem pozwoliła studentom zmierzyć się z utworem o dosyć wysokim stopniu trudności, po pierwsze ze względu na konieczność znajomości realiów II Wojny Światowej i okupacji nazistowskiej w Holandii, a po drugie z uwagi na nieco archaiczny język oraz niekiedy zawiłe konstrukcje składniowe. Pomimo iż doświadczenie to stanowiło wyzwanie dla tłumaczy, było ono owocne i pozwoliło im zarówno poszerzyć znajomość słownictwa niderlandzkiego jak i udoskonalić dotychczasowe umiejętności translatorskie oraz zdobyć nowe kompetencje w tym zakresie.

Autor chciałby wyrazić wdzięczność s. dr Annie Marie Bos, O.Carm za cenne wskazówki dotyczące edycji tekstów Brandsmy oraz prowincjałowi zakonu karmelitów w Holandii, o. Janowi Brounsowi O.Carm., za udzielenie praw autorskich do opublikowania polskojęzycznego przekładu *Mojej celi* oraz *Porządku dnia skazanego*.

Bibliografia

- Aukes, Hendricus Wilhelmus Franciscus. 1985. *Het leven van Titus Brandsma*. Utrecht / Antwerpen: Het Spectrum.
- Bazydło, J. 1976. Brandsma Titus, [w:] *Encyklopedia katolicka*, Lublin: Wydawnictwo KUL, t. II, szp. 1040.
- Brandsma, Titus. 1944. *Mijn cel. Dagorde van een evangene*. Tilburg: W. Bergmans.
- Crijnen, Ton. 2008. *Titus Brandsma. De man achter de mythe*. Nijmegen: Valkhofpers.
- Dölle, Constant. 1985. *Titus Brandsma – karmeliet*. Amstelveen: Uitgeverij Luyten.
- Dölle, Constant. 2000. *De weg van Titus Brandsma. Biografie van een martelaar*. Baarn: Ten Have / Gent: Carmelitana.
- Dowłaszewicz, Małgorzata, Ludo Jongen & Antoni Nadbrzeżny. 2013. *Twee keer twee : vier heiligen uit Nederland en Polen = Dwa razy dwa : czterech świętych z Holandii i Polski*. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Ginneken, Jacques van. 2013. 'Aldoor een gelukkige mensch...'. Herdenkingsrede ter nagedachtenis aan prof. dr. Titus Brandsma O.Carm. gehouden tijdens een bijzondere rouwzitting van de senaat der Katholieke Universiteit Nijmegen op woensdag 23 september 1942. Ing., uitg. en geann. door Rudolf van Dijk O.Carm., met

een voorw. door Sanny Bruijns O.Carm. Boxmeer: b.w. (Karmelitaanse Vorming 22).

Jacobs, Antoine. 2017. Kroniek van de Karmel in Nederland 1840-1970. Hilversum: Verloren.

Jong, Lou de. 1974. Het Koninkrijk der Nederlanden in den Tweede Wereldoorlog, 1939-1945, t. V, cz. II. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff.

Meijer, Brocardus. 1951, Titus Brandsma. Bussum: Brand. <https://nederlandscarmelitaansinstituut.nl/wp-content/uploads/2018/02/Brocardus_Meijer.pdf> (data dostępu 27.10.18).

Źródła internetowe

www1. „Titus Brandsma – zaligverklaring”. <[https://www.rkddocumenten.nl/rkdocs/index.php?mi=600&doc=379](https://www.rkddocumenten.nl/rkddocs/index.php?mi=600&doc=379)> (data dostępu 27.10.18).

www2. „Heiligverklaring Titus”. <<https://www.karmel.nl/heiligverklaring-titus/>> (data dostępu 27.10.18).

www3. „Periode Oss”. <<https://www.karmel.nl/periode-oss/>> (data dostępu 27.10.18).

www4. „Biografie Titus – Hoogleraar theologie en mystiek”. <<https://www.karmel.nl/1149-2/>> (data dostępu 27.10.18).

www5. „Godsbegrip” <<https://titusbrandsmateksten.nl/godsbegrip/>> (data dostępu 27.10.18).

www6. „Writings of Titus Brandsma”. <<https://titusbrandsmateksten.nl/>> (data dostępu 27.10.18).

www7. „Tegen het nationaalsocialisme’ <<https://www.karmel.nl/tegen-het-nationaalsocialisme/>> (data dostępu 27.10.18).

www8. „Błogosławiony Paweł Hilary Januszewski”. <<https://www.karmel.pl/blogoslawiony-pawel-hilary-januszewski-1907-1945/>> (data dostępu 27.10.18).

www9. „Ceremony Honoring the Carmelites Interred at Dachau”. <<http://olmlaycarmelites.org/news/ceremony-honoring-carmelites-interred-dachau>> (data dostępu 27.10.18).

www10. „Titus Brandsma Memorial”. <<http://www.titusbrandsmamemorial.nl/>> (data dostępu 27.10.18).

www11. „Titus Brandsma Museum”. <<http://www.titusbrandsmamuseum.nl/>> (data dostępu 27.10.18).

www12. „Voor het beeld”. <<https://titusbrandsmateksten.nl/o-jezus/>> (data dostępu 27.10.18).

Moja cela. Porządek dnia więźnia

Przełożyli na j. polski studenci filologii niderlandzkiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II: Angelika Bezak, Sara Górka, Angelika Gutyj, Dominika Litwin, Damian Olszewski, Adrianna Zaręba. Opieka naukowa – dr hab. Marcin Polkowski, prof. KUL. Przekład zredagował i objaśnieniami opatrzył dr hab. Marcin Polkowski, prof. KUL.

Po nocy w Arnheim miałem tutaj spędzić tylko jedną noc. Z tymi słowami dnia 20 stycznia wprowadzono mnie do celi numer 577. Rano następnego dnia, o wpół do dziewiątej, miałem być gotowy na przesłuchanie w Hadze. W południe byłoby już po wszystkim, a ja, ze względów zdrowotnych, spodziewałem się, że rychło wrócę do domu. Wieczorem 21 stycznia usłyszałem, że moje zatrzymanie zostało przedłużone do chwili złożenia dalszych wyjaśnień. Pan Hardegen¹, który uprzejmie mnie przesłuchiwał, pocieszał mnie, że zważywszy na moje klasztorne doświadczenie, nie będzie to dla mnie zbyt trudne. I istotnie, wcale takie nie jest. Rozmyślałem o starej strofie Longfellowa², którą pamiętam jeszcze z czasów nauki w Megen,³ a która nadzwyczaj pasuje do mojej sytuacji:

<p>In this chamber all alone Kneeling on a floor of stone, Praid a monk in deep contrition For his sins of indecision; Praid for greater self-denial In temptation and in trial.</p>	<p><i>W tej komnacie, całkiem sam, Klęcząc na posadzce z kamienia, Modlił się mnich, pełen skruchy Za swe grzechy zaniedbania, By jeszcze mocniej zaprzeć się samego siebie Pośród prób⁴ i pokus.⁵</i></p>
--	--

¹ Funkcjonariusz niemieckiej Policji Bezpieczeństwa oraz Służby Bezpieczeństwa Rzeszy (Sicherheitspolizei und Sicherheitsdienst) w okupowanej Holandii (przyp. red.).

² Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) – poeta amerykański zaliczany do przedstawicieli romantyzmu.

³ Znajdowało się tam gimnazjum prowadzone przez franciszkanów, do którego Brandsma uczęszczał w latach 1892-1898 (przyp. red.).

⁴ Wyraz angielski „trial”, którym posługuje się Brandsma, jest dwuznaczny, oznacza bowiem zarówno sprawdzian w sensie psychologicznym lub duchowym, jak i proces sądowy.

⁵ Przeł. M. Polkowski.

Owa „próba”⁶ nie jest dla mnie aż tak uciążliwa, jednak do wielu „więziennych” spraw trzeba przywyknąć. Tak, tak, to jest coś, trafić do więzienia w wieku sześćdziesięciu lat. Zażartowałem tak do pana Steffena⁷, tego, który mnie aresztował, gdy wprowadzał mnie do więzienia w Arnheim. Pocieszyła mnie jego odpowiedź: „Dann hatten Sie den Auftrag des Erzbischofs nicht annehmen sollen”⁸. Wiedziałem, za co tam się znalazłem, dlatego rzekłem bez ogródek, iż zamierzam „das als eine Ehre zu betrachten”⁹, albowiem nie miałem świadomości, że uczyniłem coś niewłaściwego¹⁰. To ostatnie powtórzyłem panu Hardegenowi i dodałem: „przeciwie, była to najszczęśliwsza próba złagodzenia konfliktu”¹¹. Z jednej strony zaakceptowano moje wyjaśnienie, ale z drugiej zaczęto dopatrywać się w nim próby zorganizowania ruchu oporu przeciwko władzom okupacyjnym. To ostatnie musiałem odrzucić z największym zdecydowaniem i podkreślić, że wyłącznym moim celem było przekazanie wyrażonego przez biskupów stanowiska społeczności katolickiej w sprawie propagandy NSB¹² zarówno prasie, jak i Reichskommissariatowi¹³. Ten ostatni zresztą zamierzałem całkowicie niezależnie od tego, czy dyrekcje i redaktorzy katolickich dzienników przyjąłoby to stanowisko, choć – nawiasem mówiąc – ich aprobata była całkiem jednoznaczna. Moje rozmowy z kierownictwem prasy katolickiej odbyły się wcześniej jedynie ze względu na to, że pan Schlichting¹⁴, którego prosiłem o udanie się do Reichskommissariatu już pierwszego dnia po tym, gdy podjąłem się wypełnienia mojego zadania, wyruszył zawczasu w podróż do Rzymu. Tymczasem rozumiem, że ogólny stosunek do stanowiska biskupów oraz prasy katolickiej nie jest przyjazny, a zadanie, które powierzył mi arcybiskup i które wypełniłem, postrzegane jest jako czyn sprzeciwu na gruncie zasad Kościoła katolickiego względem czegoś, co naszym zdaniem z tymi zasadami stoi w sprzeczności. Widoczna jest tu rozbieżność zasad. Ponieważ dałem o tym świadectwo, ponoszę z radością takie cierpienie, jakie jest niezbędne.

Moje powołanie duchowne do służby Kościołowi przyniosło mi tyle radości i piękna, że chętnie przyjmuję także przykrości. Z zupełnym przekonaniem powtarzam za Hiobem: Otrzymałiśmy od Pana tyle dobra, więc dlaczego nie mielibyśmy przyjąć również zła, bowiem On ma nas w swej opiece. *Dominus dedit. Dominus abstulit. Sit nomen Domini benedictum*¹⁵. Nie jest mi znowu aż tak źle. I chociaż nie wiem, co się stanie, wszystko powierzam Boskiej opiece. *Quis me separabit a caritate Dei?*¹⁶ Rozmyślałem o swej dawnej sentencji:

Prenez les jours, comme ils arrivent
 Les beaux d'un coeur reconnaissant
 Et les mauvais pour ceux qui suivent,
 Car le malheur n'est, qu'un passant.

Przyjmuj wszystkie dni, jak przychodzą, dobre wdzięcznym sercem, a złe z myślą o tych, które po nich

⁶ Gra słów, zob. przyp. 3.

⁷ W oryg. Stevena (przyp. red.).

⁸ „W takim razie nie trzeba było podejmować się misji zleconej przez arcybiskupa” (niem.).

⁹ „Traktować to jako zaszczyt” (niem.).

¹⁰ Zadanie, którego się podjął Brandsma, polegało na przekazaniu przedstawicielom redakcji gazet i czasopism katolickich stanowiska episkopatu holenderskiego, zabraniającego zamieszczania w prasie katolickiej ogłoszeń nazistowskiego Ruchu Narodowosocjalistycznego.

¹¹ Aluzja do konfliktu pomiędzy stanowiskiem Kościoła holenderskiego a ideologią nazizmu.

¹² Narodowosocjalistyczny Ruch Holenderski (Nationaal-Socialistische Beweging, 1933-1945) – partia o charakterze nazistowskim utworzona i kierowana przez Antona Musserta, w okresie okupacji niemieckiej prowadziła politykę kolaboracji z III Rzeszą.

¹³ Reichskommissariat (Komisariat Rzeszy) – centralny organ niemieckiej administracji w okupowanej Holandii (1940-1945).

¹⁴ L.G.A. Schlichting (1889-1968), redaktor naczelny dziennika De Tijd, po wojnie twórca kierunku komunikacji medialnej na Katolickim Uniwersytecie Nijmegen.

¹⁵ „Dał Pan i zabrał Pan. Niech będzie imię Pańskie błogosławione!” (Hi 1, 21). Wszystkie cytaty z Biblii przytoczono za wydaniem Biblii Tysiąclecia (www1).

¹⁶ „Któż nas może odłączyć od miłości Boga?” (łac.).

przyjdą, albowiem troski zawsze przeminą.

Wraz z Gezellem¹⁷ wychwalam „mój stary brewiarz”, który szczęśliwie nie został mi odebrany i z którego mogę się teraz spokojnie modlić. Oczywiście tęsknię za poranną Mszą oraz Komunią Świętą, lecz wiem, że Bóg i tak jest przy mnie, we mnie i ze mną. „In Eo enim vivimus, movemur et sumus”¹⁸. „Gott so nah und ferne, Gott ist immer da”¹⁹. Ta znana, króciutka strofa, którą święta Teresa miała zawsze w swym brewiarzu i którą wysłałam mojemu współpracownikowi, profesorowi Bromowi²⁰, gdy przebywał w więzieniu, jest również dla mnie pociechą i inspiracją: „Nada te turbe, nada te espante. Todo pasa. Dios no se muda. Pacienza todo lo alcanza. Quien a Dios tiene, nada lo falta. Solos Dios basta”²¹.

Więzienie Scheveningen, 23 stycznia 1942 (In festo Desponsationis B.M.
Virginis Matris meae. Sub tutela Matris)²².

¹⁷ Guido Gezelle (1830-1899) – flamandzki ksiądz katolicki, pisarz i poeta.

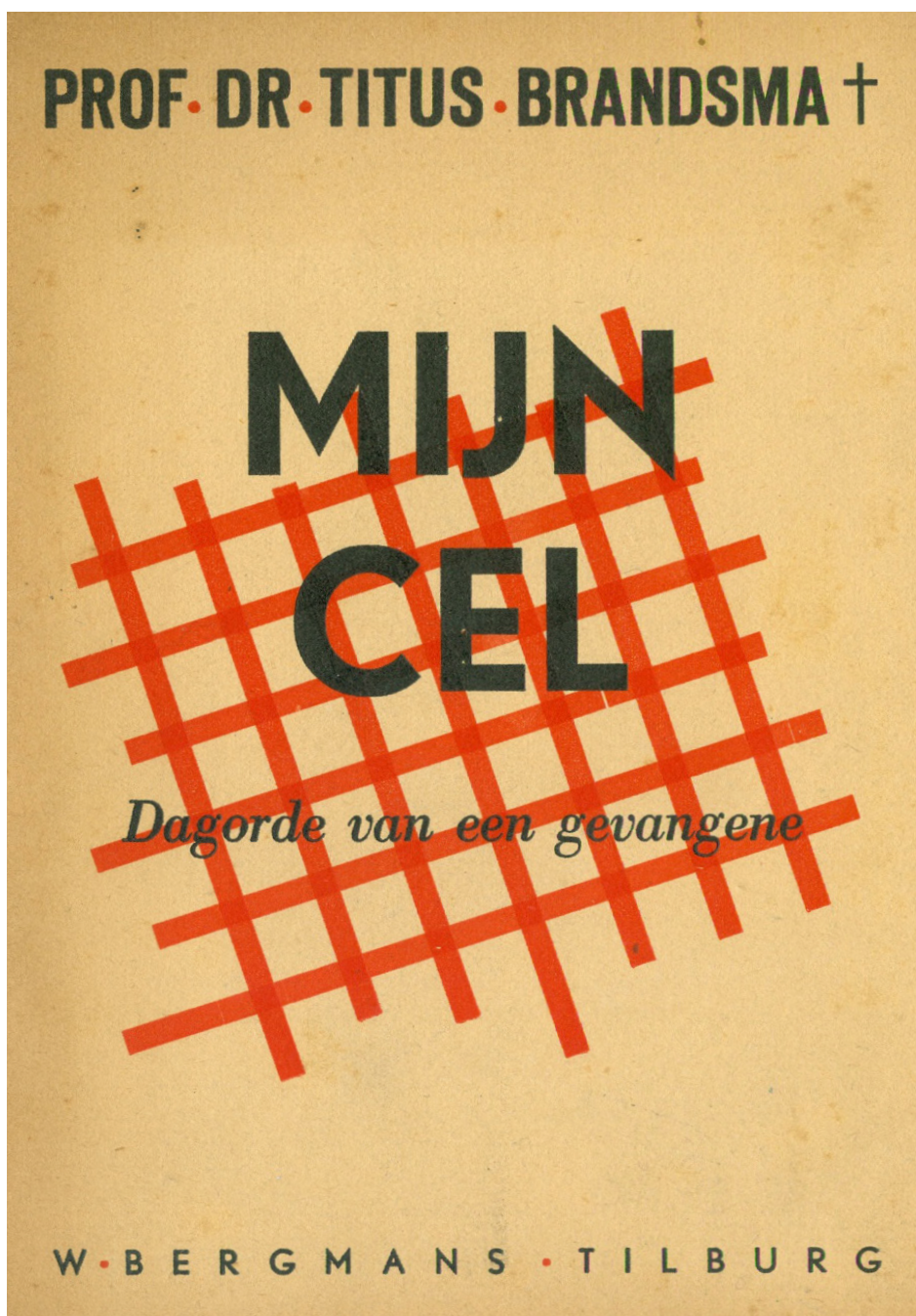
¹⁸ „Bo w nim żyjemy, poruszamy się i jesteśmy” (Dz 17, 28). Cytat ten jest zaczerpnięty z mowy św. Pawła na Areopagu.

¹⁹ „Bóg tak blisko i daleko, Bóg jest zawsze obecny” (niem.).

²⁰ Gerard Brom (1882-1959), literaturoznawca, historyk sztuki, wykładowca na Katolickim Uniwersytecie w Nijmegen.

²¹ „Niech nic cię nie martwi, niech nic cię nie trwoży. Wszystko przemija. Bóg się nie zmienia. Cierpliwość wszystko osiągnie. Kto Boga się trzyma, temu niczego nie braknie. Bóg sam wystarcza” (hiszp.).

²² „W uroczystość zaślubin Najświętszej Maryi Panny, Matki mojej. Pod opieką Matki” (łac.).



Okładka wydania *Mojej celi i Porządku dnia więźnia*, które ukazało się tuż po wyzwoleniu Tilburga przez aliantów w 1944 roku

Moja cela

„Cella continuata dulcescit”²³: Cela staje się tym słodsza, im wierniej się ją zamieszkuje²³. Profesor van Ginneken²⁴ usilnie przekonywał, że *Imitatio* ma pesymistyczne zabarwienie, ale pogląd twórcy na celę klasztorną był w rzeczywistości przychylny, zaś ja jako urodzony optymistą, odczułem tutaj ponownie, z jakim wewnętrznym zadowoleniem Tomasz à Kempis oraz ci, którzy pisali w jego duchu, spoglądali na samotne życie w cichej celi, uprzednio samemu go doświadczywszy.

²³ Bł. o. Tytus Brandsma parafrazuje w tym miejscu następujące zdanie z *Naśladowania Chrystusa* Tomasza à Kempis: „Jeśli ciągle przebywasz w celi, staje się słodką” (Tomasz à Kempis 2012: 56-57; I, 20).

²⁴ J.J.A. (Jac.) van Ginneken, S.J. (1877-1945), niderlandzki duchowny, wykładowca Katolickiego Uniwersytetu w Nijmegen, językoznawca i psycholog.

Ach tak, jeśli człowieka wprowadzają do celi więziennej późnym wieczorem, a drzwi się za nim zatraskują na cztery spusty, to momentalnie ogarnia go dziwne uczucie. Zabawne w tej sytuacji jest to, że do więzienia trafiłem w podeszłym wieku; bardziej mnie to rozśmiesza niż przygnębia, ale jednak wydaje się dziwne. A więc jestem. Zjawiłem się dosyć późno, przynajmniej według obyczajów więziennych, jakoś w pół do ósmej. Jest to pora snu, a praca jest już zakończona. Nie wzięto mnie pod uwagę. Tak naprawdę nie było dla mnie przygotowanej celi. Ale też nie trzeba przy tym wielu przygotowań. Dostałem naczynie z wodą, ręcznik i ściereczkę, która miała służyć do czyszczenia albo za serwetkę – tego nie wiem. Ktoś zadzwonił, że mam jeszcze coś zjeść i dostałem małą kanapkę, która musiała również wystarczyć na jutrzejszy poranek, oraz blaszany kubek z odtłuszczonym mlekiem. Na stole była blaszana miska z wodą, na łóżku siennik i dwa koce; musiałem sobie jakoś dać radę. Chociaż światło w pozostałych celach wyłączano o ósmej, wyrażono zgodę, aby w mojej pozostało zapalone dłużej – dokładnie o pół godziny.

Nie było to żadne „Inferno”²⁵, moja cela nr 577, a kiedy wszedłem do niej, nie przeczytałem: „Toi chi entrate, lasciate ogni speranza”²⁶. Nie wyglądało to złowieszczo, a kiedy więzień, który pomagał strażnikowi, zwrócił uwagę, że cela nie jest gotowa, ten powiedział: „To tylko na jedną noc”.

Nie dostałem prześcieradła. Zawsze niezmiernie irytuje mnie drapanie wełnianych koców w głowę. Aby się przed tym uchronić, owinałem ich górne końce czystym ręcznikiem. Na łóżku leżały dwa sienniki. W większości cel siedziało dwóch więźniów, w niektórych nawet trzech. Zatem jeden z sienników będzie musiał leżeć na ziemi. Ostatnio doświadczyłem tego w celi, którą dostałem w Arnheim, gdzie nie było łóżka. Czułem lekką odrazę do tych sienników i koców, gdyż były bez prześcieradeł. Dlatego pierwszą noc spałem w skarpetach. Rankiem przyniesiono mi prześcieradło i ręcznik. Powiedziałem młodzieńcowi, który mógł (lub musiał) pracować, choć również był więźniem, że przyszedł za późno z moim prześcieradłem, ponieważ dzisiaj wychodzę na wolność.

– Na twoim miejscu wziąłbym jednak to prześcieradło – odpowiedział przyjaźnie. – Ja również miałem być tutaj tylko trzy dni, a siedzę już może ze trzy lata.

Lepiej znał sytuację niż ja, więc byłem zadowolony z mojego prześcieradła i drugiego ręcznika.

Nie miałem żadnej poduszki, a jedynie wypchany słomą zagłówek, który w dodatku nie był przyjemny w dotyku. Ponieważ spędziłem już nieprzespaną noc w Arnheim i chciałem być jak najbardziej wypoczęty podczas dalszego przesłuchania następnego dnia, obmyśliłem sposób, aby wygodniej się ułożyć do snu. Zabrałem ze sobą trykotową bluzę, którą teraz owinałem zagłówek, a na wierzch położyłem czysty ręcznik. Zaczynało to przypominać miękką poduszkę. Mogło być gorzej. W ten sposób co wieczór ścielę sobie łóżko. Ponieważ jednak nie zawsze mogłem mieć na sobie skarpety, położyłem na końcu siennika drugi ręcznik, owinałem się prześcieradłem, a na wierzch położyłem jeszcze dwa koce, zaś przez pierwsze dni, kiedy było nadal bardzo zimno, kładłem na to wszystko jeszcze mój zimowy płaszcz. Dzięki temu moje łóżko było bez zarzutu. To wiele znaczy w więzieniu, kiedy człowiek kładzie się o ósmej, a około godziny siódmej znowu musi wstać. Nie ma mowy, żebym przez cały ten czas mógł spać, ale światła gaszone są o ósmej, a około siódmej zostają z powrotem włączone. Czy pozostaje coś innego niż sen?

Cela sama w sobie jest całkiem przyzwoita; jest to klitka z łóżkiem na samym końcu. Ono określa szerokość celi, która wynosi od 1,80 do 1,90 metra, czyli sześciokrotną długość tej kartki papieru oraz jeszcze trochę (do strzałki obok →)⁵. Głębokość wynosi niemal dwa razy tyle, czyli dwanaście razy długość tej kartki oraz jeszcze trochę (do strzałki poniżej →)²⁷. Wysokość równa się niemal głębokości. Ściany boczne zostały wykonane z czystej cegły na dwie trzecie głębokości. Doliczam się na nich 65 rzędów cegieł w pionie z dość szeroką spoiną; w pobliżu łóżka ściana jest otynkowana, co nadaje jej schludniejszy wygląd. Do

²⁵ *Inferno* – aluzja do piekła w Boskiej komedii Dantego.

²⁶ „Ty, który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją” (wł.) (Dante 1959: 34; pieśń III, w. 9).

²⁷ Rozmiar kartki maszynopisu w formacie A4 to ok. 27 cm, co pomnożone przez 6 daje wynik ok. 170 cm, a więc zbliżoną długość do tej, którą podaje Brandsma. Znaki graficzne strzałek nie figurują w edycji Brandsma 1944, lecz uzupełniono je za współczesną edycją maszynopisu listu Brandsmy, stanowiącego podstawę wydania drukowanego (www2).

wysokości drzwi ściany są jasnożółte, powyżej pomalowane na biało. Wyglądają przyjemnie i czysto. Drzwi, które pomalowano brązową bejcą, znajdują się pośrodku ściany. Jedzenie podawane jest przez znajdujące się pośrodku żelazne, kwadratowe okienko. Nad nim widnieje także wizjer, ale jeszcze do tej pory nie widziałem, aby ktoś przez niego zaglądał. Pierwszej nocy myślałem, że nie ma żadnego okna, jednak następnego dnia je spostrzegłem. Umieszczone wysoko nad drzwiami, pod sufitem, na całej szerokości celi, było podzielone na trzy części. Środkowy segment można bardzo łatwo otworzyć za pomocą wajchy. Światła wpada więc aż nadto, a możliwość przewietrzenia celi jest wyśmienita. Przez świetlik ten nie mogę zobaczyć jednak więcej niż niebo, po którym co jakiś czas przelatywała mewa. Okna pozostawały w ciągu dnia przesłonięte przepięknymi kwiatami ze szronu, ale słońce wspólnie z ogrzewaniem zadbały o to, aby tu i tam przebijały się promienie światła. Tak, jest też ogrzewanie. Na wysokości kilku metrów, tuż nad łóżkiem, biegną trzy rury grzewcze. Nie dają jednak zbyt wiele ciepła. W najmroźniejsze dni bez przerwy lekko dygocę, choć nie jest na tyle zimno, aby nie wytrzymać. A przynajmniej nie na tyle, żebym musiał zakładać płaszcz, gdy siedzę w bezruchu.

Podłoga wyłożona jest dosyć dużymi, niebieskimi płytkami. Przy drzwiach leży porządna mata, którą za dnia kładę pod stołem, a nocą przy łóżku. Stół to zresztą zbyt wiele powiedziane. Tak naprawdę to składany stoliczek przy lewej ścianie, nieco mniejszy niż rozłożona gazeta, służąca tutaj za obrus. Przykrywam stół „Ojczyzną”²⁸, na której z obu stron widnieje ów piękny tytuł. Jakies słowa muszą w końcu pojawić się w tak pustej celi. Przed sobą mam coś, co można by nazwać małym ołtarzykiem. W mojej celi znajdowały się papierowa plansza oraz warcaby. Nie będą one jednak służyły do gry. Obok złożono także trochę papieru pakowego. Obłożyłem nim planszę i za pomocą gwoździka²⁹ – trzeba sobie jakoś radzić, skoro nóż i nożyczki zostały mi odebrane – zrobiłem w nim małe otwory, w które wetknąłem trzy obrazki z mojego modlitewnika. Dzięki temu mogę patrzeć na obraz Chrystusa na krzyżu, wprawdzie niepełny, ale widać na nim popiersie z Najświętszym Sercem pokrytym ranami, dzieło Fra Angelico³⁰. Obok umieściłem po jednej stronie św. Teresę³¹ wraz z jej dewizą „Mori aut pati”³², a po drugiej św. Jana od Krzyża³³ z jego „Pati et contemni”³⁴. W celi znalazłem dodatkowo dwie szpilki. Zrobiłem z nich użytek, zawieszając na nich pod obrazkami szeroką kartkę z sentencją św. Teresy „Nada te turbe”³⁵ itd., w środku: „Gott so nah und ferne, Gott ist immer da”³⁶, a na końcu moją skromną maksymę: „Prenez les jours comme ils arrivent” itd. W moim brewiarzu nie miałem obrazka Maryi, a wypadałoby, aby Jej wizerunek także znalazł się w celi karmelity. Jak sobie z tym poradzić, też wiedziałem. Na początku modlitewnika, którego teraz używamy, a który na szczęście pozwolono mi zatrzymać, znajdowała się piękna reprodukcja obrazu Madonny Karmelu pędzla Freiin von Oer³⁷. Książeczka stoi więc teraz otwarta dokładnie na tym obrazie, na najwyższej narożnej półce, po lewej stronie łóżka. Wystarczy, że siedząc przy stole, spojrzę nieco w prawo i już mam jej wspaniały wizerunek wyłącznie dla siebie, a gdy leżę w łóżku, pierwsze, co zauważa moje oko, to gwiazdzista Madonna, „spes omnium Carmelitarium”³⁸.

Krzesła nie mam, jest jedynie taboret na trzech nogach, na którym nawet nieźle się siedzi. Kiedy potrzebuję oparcia, bo człowiek męczy się tu bardziej nicnierobieniem niż w domu ciężką pracą, stawiam swój taboret przy stole, blisko ściany i w ten sposób mam prosty fotel. O pozostałych meblach niewiele mam do powiedzenia, oto krótka lista: miotła i szufelka dla utrzymywania w celi porządku, małe wiaderko i szmata, kosz

²⁸ Nid. *Vaderland* – tytuł ten odnosi się do gazety *Volk en Vaderland* („Lud i ojczyzna”), organu prasowego Ruchu Narodowo-socjalistycznego w latach 1933-1945.

²⁹ W oryg. „cigaren-spijkertje” – być może gwoździk ten pochodził ze skrzynki na cygara (na początku swego pobytu w więzieniu o. Brandsma miał prawo palić w celi).

³⁰ Fra Angelico (ok. 1387-1455) – włoski malarz dzieł o tematyce religijnej, jeden z prekursorów renesansu.

³¹ Św. Teresa z Ávili (1515-1582) – hiszpańska mistyczka, karmelitanka, Doktor Kościoła.

³² „Albo cierpieć, albo umrzeć” (łac.). W pełnym brzemieniu myśl ta brzmi „aut pati aut mori”.

³³ Św. Jan od Krzyża (1542-1591) – hiszpański poeta, mistyk, odnowiciel zakonu karmelitańskiego.

³⁴ „Cierpieć i być odrzuconym [za Jezusa]” (łac.).

³⁵ „Niech nic cię nie martwi” (hiszp.).

³⁶ Zob. przyp. 18.

³⁷ Anna Maria von Oer (1846-1929), niemiecka malarka obrazów o tematyce religijnej (zob. www3).

³⁸ „Nadzieja wszystkich karmelitów” (łac.).

na śmieci, większe wiadro z deską sedesową, które szybko się zapełnia i raz dziennie trzeba je wynosić, oraz niebieski dzbanek kamionkowy. Wreszcie cynowa mydelnica i wieszak z trzema hakami. Lampa elektryczna znajduje się pośrodku ściany, nad składanym stołem. Jest ona zapalana i gaszona z zewnątrz.

„Beata Solitudo”³⁹. W swojej małej celi czuję się zupełnie jak w domu. W rzeczywistości wcale się tutaj nie nudzę. Tak, jestem sam, ale nigdy dotąd tak bardzo nie odczuwałem bliskości Naszego Umiłowanego Pana. Mógłbym krzyknąć z radości, że po raz kolejny pozwolił, abym Go odnalazł, nawet teraz, gdy nie mogę spotykać innych ludzi. On jest moją jedyną Opoką, a ja jestem pewny i szczęśliwy. Pragnąłbym pozostać tu na zawsze, gdyby taka była Jego wola. Tak radosny i spokojny czuję się wciąż rzadko.

T. B.

Scheveningen, dn. 27 stycznia 1942.

³⁹ „Błogosławiona samotność” (łac.).

Mój porządek dnia

Nunc lege, nunc ora, nunc cum fervore labora: Sic fiet hora brevis et labor ipse levis⁴⁰.

Przez kilka pierwszych dni z trudem mogłem ustalić porządek dnia. Jestem tu już tydzień i nieco pojąłem, jak się tutaj sprawy mają, więc próbuję wcielić w życie jakiś ład. Ciężko jest robić wszystko z dokładnością co do minuty. Po pierwsze, typowe elementy życia więziennego nie trzymają się specjalnie wyznaczonych godzin, a po drugie, nie łatwo się dowiedzieć, która jest godzina.

Przed wszystkim pierwsze dni były wyjątkowo uciążliwe, ponieważ odebrano mi zegarek, podobnie jak wiele innych rzeczy. Na szczęście w trakcie ostatniego przesłuchania w środowy wieczór, podczas którego miałem pisemnie odpowiadać na pytania, pozwolono mi palić. Musieli mi zatem przynieść przybory do palenia, a przy okazji poprosiłem o zegarek. Przekazano mi go. Oczywiście nie działał, więc przy większej dozie szczęścia mogłem ustawić go jedynie na przybliżoną godzinę. Nie bije tu żaden zegar, a sprawy wyznaczone na określony czas nie pozwalają stwierdzić, która dokładnie jest godzina, ponieważ nikt nie trzyma się ściśle rozkładu dnia. Ale mój zegarek przynajmniej chodzi dobrze. Mam więc swój własny czas, niezależny od Greenwich, Amsterdamu czy Berlina.

Między szóstą trzydzieści a siódmą słychać było pierwsze głosy. Zdaje się, że straż budziła młodych więźniów, którzy pomagali przy różnorodnych bieżących zadaniach. Za kwadrans siódma dzwonił dzwonek, ale bardzo cicho. Delikatnie wznagał się sygnał alarmu. Po kolejnych kilku chwilach przychodził mężczyzna, odryglowywał cele i od razu włączał światło. Był to znak, przynajmniej dla mnie, że należy wstawać. Noc trwająca od ósmej wieczorem była więc przyjemna. Czynię znak krzyża, witam Madonnę z Karmelu⁴¹, umieszczoną na półce nad łóżkiem, zakładam skarpetki i pantofle. Następnie odmawiam na kolanach trzy razy Zdrowaś Maryjo oraz krótką modlitwę i zaczynam ścielić łóżko. Ściągam koce i dokładnie je składam, podobnie jak prześcieradło. Zdejmuję poszewkę z poduszki i wystawiam dzbanek na wodę za drzwi, które chwilę wcześniej otwarto. Później, nadal będąc w piżamie, którą na szczęście mogłem zabrać ze sobą w trakcie aresztowania, kładę złożoną pościel na macie i klęcząc, na swój sposób, odprawiam z pamięci mszę wraz z duchową Komunią Świętą i modlitwami dziękczynienia, częściowo dopowiadając to, czego nie pamiętam. Trwa krócej niż zwykła msza, ale też otoczenie jest inne. To miły początek dnia. W domu zaczynam od medytacji, następnie godzinki⁴², ale tutaj wolę odprawiać najpierw swoją mszę, choć robię to w piżamie.

W trakcie lub blisko końca mszy przynoszą mi z powrotem dzbanek ze świeżą wodą. Drzwi znowu się uchylają. Mówimy sobie „dzień dobry” i idę się umyć. Z chęcią bym się ogolił, ale ten luksus zarezerwowany jest na środowe i sobotnie poranki. Wtedy drzwi otwierają się na dziesięć minut i dostajemy jedną golarkę Gillette, a jeśli zachodzi taka potrzeba także mydło i pędzel, po czym musimy się bardzo szybko odświeżyć. Jeśli ostrze jest stępione, możemy poprosić o inne. Gdy się myję, zazwyczaj koło wpół do ósmej, przychodzi mężczyzna z kawą. Mamy wszyscy ładne cynowe kubki z uchem, talerz i łyżkę. Naczynia wieczorem muszą znaleźć się za drzwiami, ale dostajemy je z powrotem rano razem z wodą. Wrzucam połamany chleb do talerza i zalewam go kawą – porządna micha. Następnie ubieram się dalej, czekając, aż chleb nasiąknie. O godzinie ósmej wyglądam już elegancko, z wyjątkiem zarostu, schludnie ubrany na czarno, siadam na stołeczku przy stole, odmawiam modlitwę Anioł Pański, Ojczy nasz i Zdrowaś Maryjo, tak jak w klasztorze, racząc się przy tym śniadaniem za pomocą łyżki.

Och, robiłem tak dokładnie w ten sam sposób 35 lat temu w naszych bawarskich klasztorach. Tam też łamaliśmy chleb do kawy i jedliśmy łyżką. Myję talerz oraz sztuciec i idę na poranny spacer w towarzystwie fajki i przemyśleń o dniach wczorajszym i dzisiejszym, analizując raz jeszcze na spokojnie memento z mszy.

⁴⁰ „Teraz czytaj, teraz módl się, teraz pilnie pracuj; wtedy czas szybko minie, a praca stanie się lżejsza” (łac.).

⁴¹ Najświętsza Maryja Panna z Góry Karmel; bł. Tytus Brandsma odmawiał szkaplerz karmelitański, modlitwę typową dla zakonu, do którego należał (por. [www4](#)).

⁴² Godzinki (liturgia godzin) – modlitwa brewiarzowa składająca się ze stałych części przypisanych do określonych pór dnia i nocy. Kapłan Kościoła katolickiego ma obowiązek odmawiania raz dziennie modlitwy brewiarzowej.

Rozmyślałem o tych, którzy o mnie myślą i staram się żyć w *Communio Sanctorum*, Wspólnocie Świętych⁴³. Nie odchodzę daleko, trzy metry w tę i trzy metry z powrotem, a potem zawracam. Spacer ten zaczyna się koło wpół do dziewiątej, aż do godziny dziewiątej, gdy moja fajka jest pusta. Odmawiam wtedy godzinę czytań, jutrznię oraz prymę⁴⁴, często nadal chodząc tam i z powrotem, aż zmęczony dreptaniem siadam na stołku przy ścianie, aby kontynuować modlitwę. Gdy kończę, jest około wpół do dziesiątej. Między dziewiątą a dziesiątą trzydzieści światło gaśnie, czasami tak wcześnie, że muszę zrobić krótką przerwę, choć w niedzielę pali się aż do godziny dziesiątej. Wpół do dziesiątej medytuję oraz czytam przemyślenia o Jezusie Cyriela Verschaevego⁴⁵, którą to książkę dzięki uprzejmości policji, która mnie aresztowała, mogłem zabrać wraz z żywotem św. Teresy w tłumaczeniu Kwakmana⁴⁶. Przez pierwsze dni nie wolno mi było mieć tych książek, jednak po mojej prośbie pozwolono mi je zatrzymać w celi.

O godzinie dziesiątej zaczynam pisać. Przez pierwszych kilka dni czerpałem niemałą przyjemność z udzielania pisemnej odpowiedzi na pytanie: „Dlaczego społeczeństwo niderlandzkie, a w szczególności jego katolicka część, wyraża sprzeciw wobec NSB?” Moje uzasadnienie zajęło osiem stron. Teraz, dysponując kilkoma godzinami na pisanie, próbuję utrwalić wrażenia ze spędzonego tutaj czasu, jednocześnie kontynuując biografię św. Teresy, której napisania podjąłem się dla wydawnictwa *Het Spectrum*⁴⁷. Gdy zaczynam pisać, zapalam cygaro. Następnie, o wpół do dwunastej, odmawiam za jednym zamachem tercję, sekstę oraz nonę⁴⁸. Czas pisania jest w niektóre poranki przerywany przez „ćwiczenia sportowe”, w których codziennie, niekiedy rano, a niekiedy po południu, musimy brać udział. To zabawna historia. Rozkazuje nam donośny głos, drzwi się otwierają, a my zajmujemy swoje miejsca i czekamy, dopóki nie otworzą się wszystkie drzwi po drugiej stronie korytarza, każdy ze swoim ponumerowanym wiadrem na odpady w ręce. Ruszamy na dwór, zostawiamy pojemniki na końcu korytarza, przechodzimy przez kolejne przejścia, aż dochodzimy do otwartego terenu za więzieniem – jest to dosyć długie, ale wąskie pasmo ziemi ogrodzone murem.

Pośrodku stoi prowadzący zajęcia z gimnastyki. Truchtamy wokół niego po szerokiej elipsie, najpierw zwyczajnie, później biegiem, potem szybciej, następnie z wysokim unoszeniem nóg. Czasami musimy do tego poruszać szeroko wyciągniętymi ramionami w określony rytmiczny sposób, potem trzymać ręce na biodrach; nie znam wszystkich ćwiczeń, ale staram się je naśladować. Pewna grupka nie bierze w tym udziału i kawałek dalej biega sobie tam i z powrotem. Mężczyzna chodzący o dwóch kulach siedzi gdzieś w kącie, ale ja podskakuję i biegam wraz z innymi. Nie trwa to zbyt długo, najwyżej dziesięć minut, a w śnieżne dni nawet pięć. Na dworze jest wtedy na tyle mroźno, że człowiek czuje się rześko. Wielu przygląda się, zwłaszcza po raz pierwszy, duchownemu o siwiejących włosach, ubranemu w szykowny czarny płaszcz z przypiętą do niego nadal baretką orderu⁴⁹, witając się i kiwając ze zrozumieniem. Co prawda wszyscy jedziemy na jednym wózku, ale i do tego człowiek się przyzwyczaja. Swoją drogą, nie jestem pierwszym duchownym, który korzysta z tutejszej gościnności. Gdy wracamy na nasz korytarz, zabieramy wyczyszczone wiadra. Drzwi są dla nas otwarte. Gdy tylko wejdziemy, skobel zasuwa się za nami. Problemy łatwiej się znosi, gdy ktoś współdzieli nasz los. Jeżeli spojrzeć na twarze, to każdy w zasadzie już się z nim pogodził.

Około godziny dwunastej, czasem nieco wcześniej, w płaskim kociołku w kształcie cylindra z po-

⁴³ Świętych Obcowanie – w Kościele rzymsko-katolickim nazwą tą określa się wspólnotę wszystkich wiernych chrześcijan, zarówno żyjących obecnie na ziemi, zmarłych, których dusze znajdują się w czyśćcu (oczekujących na ostateczne zbawienie), oraz zbawionych, cieszących się pełną obecnością Boga; z tym artykułem wiary, wyrażonym w Symbolu Apostolskim, wiąże się m.in. przekonanie o potrzebie modlitwy za zmarłych oraz wiara w modlitwę wstawienniczą świętych. Por. Katechizm Kościoła Katolickiego, kan. 946-962 (www5).

⁴⁴ Części liturgii godzin (zob. przyp. 42).

⁴⁵ Cyriel Verschaeve (1874 – 1949) – belgijski ksiądz, pisarz, duchowy przywódca ruchu flamandzkiego, po 1940 r. kolaborował z niemieckim okupantem, za co został zaocznie skazany w 1946 roku na karę śmierci. Autor licznych poematów, utworów dramatycznych oraz esejów z dziedziny literaturoznawstwa i historii sztuki. Jego Jezus ukazał się w 1940 r.

⁴⁶ Thomas Kwakman (1875-1955) – holenderski ksiądz, publicysta, autor *Życia świętej Teresy* (*Leven van de heilige Theresia*, 1908).

⁴⁷ Wydawnictwo holenderskie założone w Utrechcie w 1935 r., obecnie część wydawnictwa Lannoo.

⁴⁸ Części liturgii godzin (zob. przyp. 42).

⁴⁹ W orygu. „met een ridderorde nog op”. Tytus Brandsma był kawalerem orderu Lwa Niderlandzkiego, które to odznaczenie otrzymał z rąk królowej Wilhelminy z okazji czterdziestolecia ślubów zakonnych w dniu 3 października 1939.

krywką, zostaje dostarczony obiad. W czwartki i w niedziele była to grochówka, w środy zupa z brązową fasolą i kaszą, czasem stamppot⁵⁰. W piątki jakieś ziemniaki z cebulą i rybą. W pozostałe dni ziemniaki z kapustą, marchwią lub kiszoną kapustą. Ani razu nie było w tym mięsa, nawet w grochówce, ale wszystko było przygotowane bardzo dobrze i całkiem zjadliwe. Porcje były tak duże, że po dwóch trzecich byłem najedzony do syta.

W zeszły piątek, jeśli dobrze pamiętam, dostaliśmy słoiczek dżemu firmy Zwaardemaker i trochę masła, jak mniemam na cały tydzień, aby służył do smarowania chleba. Ja jednak tak nie robię. Każdego ranka dodaję odrobinę masła do zupy lub stamppotu, a luksusowy dżem zjadam na deser. W ten sposób każda rzecz ma właściwe przeznaczenie. Sprzątam stół i sztucce, po czym, podobnie jak w klasztorze, odmawiam Anioł Pański. Następnie, łącząc się duchowo z braćmi ze zgromadzenia, klęcząc odpowiadam adorację. „Adoro Te” stało się moją ukochaną modlitwą⁵¹. Czasem śpiewam ją półgłosem. Jest to zarazem moja duchowa Komunia Święta.

Po jedzeniu zapalam fajkę, przechadzając się tam i z powrotem oraz wykonując drobne czynności. Wczoraj na przykład było to składanie mojego ołtarzyka, dziś skracanie paznokci. Nie miałem jednak w tym celu nożyczek. Ponieważ paznokcie urosły zbyt długie, opiłowałem je całkiem przyzwyczajenie o betonową podłogę i ścianę. Tak, trzeba sobie jakoś radzić. Następnie spokojnie siadam, ale nie po to, żeby drzemać, bo w nocy bezsenność doskwierałaby o wiele bardziej. O drugiej odmawiam nieszpory i kompletę⁵² oraz różaniec. Ten ostatni muszę odmawiać na palcach, bo, ubierając się w pośpiechu, niestety zostawiłem różaniec w habicie. Sam tego nie rozumiem, ale tak się właśnie stało. Tak postanowił zapewne Nasz Miłosierny Pan, abym bardziej tę modlitwę doceniał. Później czytam żywot św. Teresy.

Na początku byłem zdany na inne lektury. W pewien czwartek, gdy tuż po ważeniu wróciłem do celi, przechodził bibliotekarz ze swoim wózcikiem. Zostawił u mnie dwie książki: *De klopp op de deur Iny Boudier-Bakker* oraz *De nood der Bariseele's Mauritsa Sabbe*⁵³. Później wrócił, żeby się spytać, czy mi odpowiadały. Musiałem przyznać, że powieści nie są moimi ulubionymi lekturami. Rozejrzał się po swoim wózciku i pokazał mi część III Podręcznika nauki, sztuki i religii „Scientia” oraz Historię sztuki w Niderlandach doktora H.E. van Geldera⁵⁴, obydwie książki w bardzo ładnych wydaniach. Te pasowały mi już bardziej i zdecydowałem się je wtedy zatrzymać. Powiedziałem, że mogłem wziąć ze sobą Jezusa Verschaevego oraz nowe wydanie Św. Teresy Kwakmana, ale nie bezpośrednio do mojej celi. Zanotował obydwa tytuły, wspomniał, że ma pierwsze wydanie Św. Teresy Kwakmana, wiele Żywotów Świętych. Miał poszukać. Zabrał z powrotem obydwie powieści, jako że niedozwolone było posiadanie więcej niż dwóch książek. Tak więc czytałem pilnie przez pierwsze dni o naszej sztuce, przede wszystkim o tej ze średniowiecza, to znowu o przyrodzie, mechanice, astronomii itd. Obydwe książki sprawiły mi dużą przyjemność. Dawniej też o tym czytałem, ale teraz wszystko odbyło się o wiele spokojniej. Byłem też zadowolony, gdy kilka dni temu zwrócono mi książki, które zabrałem ze sobą. Mam teraz lektury, na których mi w tych dniach najbardziej zależy.

Czytam więc do czwartej, zapalając czasami fajkę. O czwartej klękam i medytuję przez pół godziny o życiu Jezusa oraz moim własnym. Już o około wpół do piątej roznoszono chleb przeznaczony na wieczór, a który wystarczyć musiał także na rano. Do czwartku przywożono zwyczajny chleb, kawałek bochenka, przekrojony przez środek na cztery dość grube kromki. W czwartek rano był u mnie doktor. Powiedziałem mu, że mój żołądek jest raczej delikatny, że cztery razy miałem poważne krwawienie żołądka i że teraz cierpię na

⁵⁰ Stampot – tradycyjna potrawa holenderska, na którą składa się puree z gotowanych kartofli i marchwi, kapusty lub innych jarzyn, przeważnie podawane z duszonym mięsem lub wędliną na ciepło.

⁵¹ „Adoro Te [devote]” – początkowy wers hymnu eucharystycznego przypisywanego św. Tomaszowi z Akwinu. Pol. przekład rozpoczyna się od słów „Zbliżam się w pokorze i niskości swej, / Wielbię Twój majestat, skryty w Hostii tej” (www6).

⁵² Części liturgii godzin (zob. przyp. 42).

⁵³ *Pukanie do drzwi* (nid. *De klopp op de deur*) – opublikowana w 1930 r. popularna powieść obyczajowa holenderskiej pisarki Iny Boudier Bakker (1875-1966), pokazująca „przemiany w świadomości mieszczańskiej w XIX w. na przykładzie trzech generacji” (hasło *Boudier Bakker*, Ina, [w:] Dąbrówka 1999, s. 59). *De Bariseele's* (w edycji *Mojej celi* z 1944 tytuł ten zapisany jest następująco: *Bareelsen*) – jest to powieść *De nood der Bariseele's* (nid. *Kłopot Bariseelów*, 1912) flamandzkiego pisarza Mauritsa Sabbego (1873-1938). Zob. hasło *Sabbe, Maurits* [w:] Dąbrówka 1999, s. 241; Sabbe 1912).

⁵⁴ Hendrik Enno van Gelder (1876-1960), holenderski historyk sztuki, archiwista, wieloletni dyrektor Gemeentemuseum w Hadze.

dosyć ciężką infekcję dróg moczowych spowodowaną bakcyllami Coli. Zrelacjonowałem pokrótce kurację doktora Woltringa, doktora Ennekinga, profesorów Borsta i B. van Capelle'a, zwracając uwagę, iż moja odstająca od normy niska waga, połączona z chroniczną chorobą, dawały mi prawo do dodatkowych racji żywnościowych, które przyznało mi także Biuro Dystrybucji Żywności w Nijmegen. Miał zbadać mój mocz, zważyć mnie i postanowić, co dałoby się zrobić. Ważyłem 56 kilo, z czego odjęto jeszcze dwa kilo za ubrania. Efekt był taki, że zamiast zwykłego chleba dostawałem teraz chleb mleczny. Nie zauważyłem wielkiej różnicy, ale zawsze było w nim przynajmniej trochę mleka. Co więcej, kromki były posmarowane. Wieczorami dostawałem natomiast – nic w naturze nie ginie – zamiast pełnego kubka mleka tylko pół kubka mleka tłustego.

Następnego dnia także poproszono mnie o próbkę moczu, ale sprawa ucichła. Nie dostałem już więcej dodatkowych racji żywnościowych. Jedynym rezultatem było powieszenie na drzwiach mojej celi karteczki z napisem „Milch” oraz „Weissbrot”⁵⁵. To wydawało się lepsze niż było w istocie, ale przystałem i na to. W ciągu tygodnia, gdy tylko przynoszą chleb, wrzucam go do mleka i tak go zjadam. Nie ma na to zbyt wiele czasu, bo zaraz po tym kubek z łyżką zabierają i wystawiają za drzwi. Godzina piąta, kwadrans po, już jesteśmy po kolacji. Od tego momentu wszystko przebiega spokojnie. Nic nie dostajemy i nic też nie mamy do oddania.

Po kolacji odmawiam Anioł Pański oraz, tak jak w trakcie klasztornej Adoracji, zapalam cygaro i odbywam wieczorny spacer. Trzy metry w tę, trzy metry w tamtą i tak w kółko, dokładnie jak o poranku. O szóstej idę jeszcze trochę popisać, kończąc chwilę przed ósmą. Następnie ścielę łóżko i klęcząc przy nim, odmawiam wieczorną modlitwę. Nie przeszkadza mi już aż tak bardzo brak światła. Modłę się jeszcze chwilę, kończąc dopiero, gdy znajdę się pod kocem, i pozostaję tam do początku następnego dnia.

Scheveningen, 28 stycznia 1942

⁵⁵ „Mleko”; „chleb mleczny” (niem.).

Sobota, 31 stycznia 1942 r.

Muszę coś jeszcze dodać do poprzedniej wypowiedzi. Skłamałbym, gdybym powiedział, że nie dostaję mięsa. Znalazłem je w środę i czwartek w zupie i w porcji stamppotu. Było rozbabrane, rozdrobnione na małe kawałeczki i nie znajdowało się go tam zbyt dużo, ale jednak gdzieś je widziałem.

W czwartek rano, 29 stycznia, obchodziliśmy wspomnienie św. Franciszka Salezego, patrona dziennikarzy. Ledwo zdążyłem wyczyści dobrze fajkę i zapali ją przygotowując się do porannego spaceru, gdy wszedł niemiecki żołnierz z „etwas Neues”⁵⁶. Musiałem oddać tytoń i papierosy, fajkę i zapalki. Nie mogłem już więcej palić. Dobrze, że myślałem wtedy o łagodnym Franciszku Salezym, inaczej, być może, powiedziałbym jakieś nieprzyjazne słowo. Wyczyściłem fajkę i przekazałem wszystkie rzeczy. Żołnierz dodał jeszcze ze współczuciem, że nie od niego to zależy. Cóż, rozumiałem to. Aby mnie pocieszyć, dodał, iż wszystko inne, co mi wcześniej przyniósł, dwie książki i papier, mogłem zatrzymać. Na szczęście tego miałem pod dostatkiem, choć już tęskniłem za fajką i papierosami. Wykreśliłem palenie z porządku dnia i ruszyłem dalej. I zastanawiam się, czy tak nie powinno być. Ale przynajmniej przyjemnie było móc palić przez pierwsze, najcięższe dni.

T.B.

Tytuł oryginału: Titus Brandsma, Mijn cel. Dagorde van een gevangene. Tilburg: W. Bergmans, 1944.

© Copyright by the Carmelite Province of the Netherlands (Nederlandse Provincie Karmelieten).

© Copyright by Angelika Bezak, Sara Górską, Angelika Gutyj, Dominika Litwin, Damian Olszewski, Marcin Polkowski, Adrianna Zaręba.

Bibliografia

- Dante Alighieri (1959). *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Dąbrówka, Andrzej (1999). *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego, flamandzkich i holenderskich, nowołańskich, surinamskich, afrykanerskich i fryzyjskich*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Sabbe, Maurits (1912). *De nood der Bariseele's*. Bussum: C.A.J. van Dishoeck.
- Tomasz à Kempis (2012). *Naśladowanie Chrystusa*. Przeł. S. Kuczkowski SJ, Kraków: Wydawnictwo WAM.
- www1. Biblia Tysiąclecia. <<http://biblia.deon.pl/index.php>> (data dostępu 18.09.2018).
- www2. Brandsma, Titus, Mijn cel. <<https://titusbrandsmateksten.nl/mijn-cel/>> (data dostępu 18.09.2018).
- www3. Anna Maria von Oer <https://de.wikipedia.org/wiki/Anna_Maria_von_Oer> (data dostępu 18.09.2018).
- www4. „Najświętsza Maryja Panna z Góry Karmel i Szkaplerz Karmelitański”. <<http://sanctus.pl/index.php?doc=249&podgrupa=311>> (data dostępu 18.09.2018).
- www5. Katechizm Kościoła katolickiego. <<http://www.katechizm.opoka.org.pl/>> (data dostępu 18.09.2018).
- www6. Ks. J. Uchwat, Adoro te devote... <http://www.kaplani.com.pl/pl/strefa_mysli/czytelnia/artykuly/adoro_te_devote> (data dostępu 19.09.2018).

⁵⁶ „Coś nowego” (niem.).

Joanna Skubisz
Uniwersytet Wrocławski,
Wydział Filologiczny

Farsa o młynarzu na tle twórczości G.A. Bredero i jego międzynarodowej recepcji

Abstract: This article gives an introduction to the Bredero's life, work, and reception and broadly outlines the historical and literary contexts for the publication of the first Polish adaptation of Gerbrand Adriaenszoon Bredero's *Klucht van de Meulenaer* (*The Miller's Farce*).

Keywords: Bredero, *Klucht van de Meulenaer*, *Farsa o młynarzu*, farce, translation

Kim był Bredero?

Rok 1618 w Republice Zjednoczonych Prowincji zdeterminowały rozmaite polityczne, religijne i społeczne napięcia. Spośród ówczesnych wydarzeń, które wpłynęły na losy państwa, należy zwłaszcza wspomnieć o konflikcie między remonstrantami (arminianami) a kontraremonstrantami. Dotyczył on nie tylko kwestii teologicznych, ale objął sprawy państwowe i doprowadził do poważnych podziałów w kraju i społeczeństwie. W tym samym roku, 23 sierpnia, w wieku zaledwie trzydziestu trzech lat zmarł nagle poeta i dramatopisarz Gerbrand Adriaenszoon Bredero. Okoliczności śmierci twórcy do dziś pozostają niewyjaśnione i stanowią obiekt nieustannych spekulacji. Najnowsze badania podważyły jednak hipotezę, jakoby Bredero zmarł na skutek infekcji po wypadku, któremu uległ ponad siedem miesięcy wcześniej – pod jego saniami załamał się lód i poeta wpadł do wody, co zakończyło się silnym przeziębieniem. Ostatnie publikacje podają także inne możliwe przyczyny, m.in. atak serca, a nawet samobójstwo (Jansen, 2018a, s. 10-13; Stipriaan, 2018, s. 126-129), przy czym nadal brakuje dowodów definitywnie potwierdzających jedną z hipotez.

Dzieła Bredera cechowała przenikliwość w dostrzeganiu wad i nadużyć obywateli republiki, a zwłaszcza amsterdamskich. Wynikało to w głównej mierze z faktu, iż autor *Farsy o młynarzu* mieszkał i tworzył przez całe swoje życie właśnie w Amsterdamie. Gerbrand Adriaensz urodził się 16 marca 1585 roku jako trzecie z dwanaściorga dzieci szewca i późniejszego handlarza nieruchomościami Adriaena Cornelisz. oraz Marry Gerbrants.¹ Miejsce urodzenia i zamieszkania poety silnie oddziaływało na jego twórczość dramatopi-

¹ Przydomek Bredero wywodził się prawdopodobnie od nazwiska hrabiego Hendrika van Brederode (1531-1568), który słynął z rubasznosci i otwartości, nie stronił od dobrej zabawy, a zarazem był bohaterem oporu przeciw rządowi króla Hiszpanii Filipa II (1527-1598) i jego namiestniczki w Południowych Niderlandach – Małgorzaty Parmeńskiej (1522-1584) oraz ówczesnym prześladowaniom religijnym, którym ci rządzący patronowali. Rok przed śmiercią Brederode przebywał w Amsterdamie i na jego cześć ojciec poety nazwał drugi dom rodziny, mieszczący się przy ulicy Oudezijds Voorburgwal (Stipriaan, 2018, s. 26-27).

sarską. Bredero nie odebrał klasycznego wykształcenia – nie znał łaciny i greki, które w czasach nowożytnych uchodziły za podstawę edukacji, a łacina była też językiem nauki i literatury. Władał natomiast językiem francuskim, czego dowodzą jego przekłady poezji francuskiej na język niderlandzki. Początkowo Bredero zamierzał zostać malarzem, a nauki pobierał u mało dziś znanego artysty Fransa Badensa (1571-1618), który specjalizował się w malarstwie w stylu włoskim. Luki w edukacji nie przeszkodziły mu jednak dołączyć do amsterdamskiej izby retoryków *De Eglentier*, gdyż talent, zdolności i umiejętności poetyckie stanowiły wystarczającą rekomendację. Po podziale, jaki nastąpił wśród członków tego stowarzyszenia, Bredero przyłączył się do *Nederduytsche Academie*, czyli Akademii Niderlandzkiej Samuela Costera (1579-1665), która następnie od 1632 roku pełniła rolę pierwszego w Amsterdamie teatru powszechnego (Oczko, 2009, s. 38).

Odnosząc się do życia prywatnego i rodzinnego Bredera, autor najnowszej publikacji o jego życiu i twórczości, René van Stipriaan (2018), przedstawia szeroko romanse i krąg przyjaciół poety. Bredero nigdy się nie ożenił. Nie był jednak samotnikiem, a wśród znanych dziś jego flirtów wymienić można przede wszystkim: zadurzenie w jednej z córek poety Roemera Visschera (1547-1620) – niezwykle utalentowanej artystycznie i literacko Marii Tesselschade (1594-1649) oraz nieszczęśliwą miłość do Magdaleny Stockmans (1598-1660), która wyszła za mąż za bogatego, antwerpskiego kupca (Stipriaan 2018, s. 87-90). Autor posiadał grono wiernych przyjaciół, a do osób mu najbliższych należeli: wspomniany już tu Samuel Coster, P.C. Hoofft (1581-1647) – jeden z najwybitniejszych poetów i dramatopisarzy niderlandzkich epoki Złotego Wieku, a także Reinier Telle (1558-1618) – poeta, tłumacz z łaciny i francuskiego (Stipriaan 2018, s. 49-51).



Ilustracja 1 Portret G.A. Bredero, Hessel Gerritsz, wg Willema Pietersz. Buytewecha, 1618 - 1632

Bredero znajdował także czas na pielęgnowanie zainteresowań pozaliterackich. Uczęszczał na przy-

kład do szkoły fechtunku na lekcje szermierki, a zdobyte tam umiejętności w znacznym stopniu umożliwiły mu w 1613 awans na podchorążego i przyjęcie do kompani strzelców Amsterdamu, gdzie pełnił honorową funkcję sztandarowego (Jansen, 2018b, s. 11). Bredero stał się w ten sposób członkiem organizacji odpowiedzialnej za obronność miasta i zaczął pełnić funkcję o charakterze społecznym.

Twórczość G.A. Bredero

Bredero liryczny

W twórczości Bredera dominowały liryka i dramat. Pierwsza publikacja jego utworu miała miejsce w 1610 roku, kiedy ukazały się *Moorenlantsche geschiedenissen* – tłumaczenie na język niderlandzki *Opowieści etiopskiej* greckiego pisarza Heliodora z Emesy. Autorem przekładu był Carel Quina, który dokonał go z języka francuskiego, a nie bezpośrednio z greki. W wydaniu tym, na kartach poprzedzających utwór, zamieszczono sonet Bredera, chwalcący tłumaczenie Quiny (www1). Cztery lata później wydano zbiór poetycki *Apollo of Ghesangh der Musen* (Apollo bądź pieśń muz), w którym ponad dziesięć pieśni i wierszy wyszło spod jego pióra. Ten tom ugruntował pozycję poety w ówczesnym życiu społeczno-literackim. Na polu liryki autor koncentrował się w dużym stopniu na poezji okolicznościowej – pisał wiersze weselne, pochwalne, a także rymowane listy do przyjaciół (www1). Jednak do jego najważniejszych osiągnięć należą pieśni zebrane w śpiewnikach i wydane już pośmiertnie.

Jeden z takich śpiewników ukazał się w 1622 roku pod tytułem *Het Boertigh, Amoreus, en Aendachtigh Groot Lied-boeck* (Wielki śpiewnik: żartobliwy, miłosny i nabożny), zapowiadającym jego trójczłonową kompozycję. W pierwszej części zamieszczono pieśni o tematyce rubasznej, frywolnej i dowcipnej. Utwory opowiadały m.in. o dobrej zabawie, świętowaniu, jedzeniu, piciu i paleniu w gospodach, a także o bójkach czy erotycznych przygodach. Dominował w nich lekki, często sprośny humor, jak na przykład w pieśni *Twee-spraak tusschen Iaep Ians ende Fijtje Floris* (Rozmowa między Iaep Ians i Fijtje Floris), w której dwie przyjaciółki odkrywają, że romansują z tym samym młodzieńcem, a on ewidentnie „wodzi je za nos”. Podobnie jest w przypadku pieśni *Koortsigh Lietje* (Gorączkowa piosenka), gdzie kochankowie Dirkje i Liesbeth cierpią wspólnie, trawieni przez tę samą „gorączkę”. W pierwszej części śpiewnika nie brakuje także pieśni, w których występują znane motywy literackie, np. „koślawej” miłości, jak choćby w *Een oudt Bestevaertje, met een iong Meysjen* (Stary ramol z młodą panną), kiedy to „stetryczały dziadyga” stara się uwieść młodą dziewczynę. Druga część zbioru pieśni Bredera skupia się na tematyce miłosnej. Ukazuje dobre i złe strony miłości, która przyczynia się do zburzenia równowagi w życiu, niesie ze sobą ból, a nieodwzajemnione uczucie prowadzi do samotności. W pieśni *Eenicheydt is Armoedt* (Samotność ubóstwem) autor wymienia dobra materialne, jakie może zdobyć człowiek, które jednak nie mają znaczenia, gdy, jak powtarza na koniec każdej strofy, „samotnie kładziesz się nocą do łóża”. Z kolei w utworze *'s Nachts rusten meest de dieren* (Nocą zwykle śpią zwierzęta) poeta ukazuje błakającego się nocą, nieszczęśliwie zakochanego młodzieńca, który błaga ukochaną o pociechę – wzajemność i życzliwość. Ostatnia część śpiewnika zawiera pieśni religijne, nawołujące do zawierzenia Bogu i skłaniające do namysłu oraz refleksji nad życiem i ludzkimi błędami, jak np. w utworze o wersie początkowym (tzw. incipicie): *O God, die de gedachten der menschen siet en leest!* (O Boże, który widzisz i odczytujesz ludzkie myśli!), gdzie podmiot liryczny żałuje grzechów, będących następstwem poddania się działaniu zmysłów. W tej części dzieła obecne są również teksty przepełnione melancholią i nastrojem śmierci.

Trójczłonowa budowa *Het Groot Lied-boeck* stanowi jednocześnie dobrą ilustrację motta, które Bredero zamieszczał w swych utworach (zwłaszcza w sztukach teatralnych). Dewiza ta brzmiała *'t kan verkeeren*, co należy przetłumaczyć na „może się odmienić”. Myśl tę można odczytać jako odniesienie do zmienności rzeczy – dziś panują smutek i strach, które następnego dnia mogą zmienić się w radość i szczęście. Nie warto też przywiązywać się do tego, co jest, gdyż w każdej chwili sytuacja może ulec zmianie. Należałoby to jednak rozumieć również jako naukę, iż nic nie jest takie, na jakie wygląda i może stać się swoim przeciwieństwem. Natura ludzka ma także ciemne strony, które ludzie zwykle ukrywają pod maską dobroci, uczciwości i naiwności. Pamiętając o tym można uchronić się przez krzywdą i zranieniem. Zasada ta działa także w drugą stronę: to,

co brzydkie, może skrywać piękno dostrzegalne dopiero po wnikliwym poznaniu. Pozory mogą więc mylić. Interpretowane w ten sposób powyższe motto, umieszczane w utworach przez poetę, miałyby więc na celu nakłonić czytelników do szukania ukrytych znaczeń. Bredero był zwolennikiem idei, iż wszystko posiada różniące się od siebie warstwy: zewnętrzną i wewnętrzną. Nawiązywał tym samym do zbioru przysłów Erazma z Rotterdamu *Adagia*, w którym występuje określenie „Syleny Alcybiadesa”. Ten związek frazeologiczny, znany także jako „Syleny Alcybiadesowe” lub „Sylen(us) Alcybiadesowy, Alcybiadesów”, wywodzący się z greckiego zbioru przysłów, stosowano dla określenia rzeczy lub osoby, która powierzchownie wydaje się nieatrakcyjna, żałosna i mało wartościowa, jednak w swym wnętrzu skrywa piękno i cnoty (www2). Erazm zapożyczył tę postać z *Uczty* Platona. Alcybiades wygłasza tam pochwałę Sokratesa, porównując go do Sylena – brzydkiego i wyszydzanego syna Hermesa (bądź Pana). Wykonywane w starożytności posążki Sylena posiadały drzwiczki – gdy były zamknięte, wówczas figurka przypominała komicznego fletnistę, ale po ich otwarciu ukazywał się posąg któregoś z bogów (Erazm z Rotterdamu, 1973, s. 204-206, 210-211). Sylenami nazywano także pudełeczka, na wierzchu których widniały wyobrażenia fantastycznych stworzeń, ukazane w prześmiewczy sposób. Jednakże w środku kryły one przeróżne drogocenności (lecznicze specyfiki, przyprawy, kamienie szlachetne etc.). Podobnym Sylenem był, według Alcybiadesa, Sokrates, którego powierzchowność – szpetota, niechlujność, grubiaństwo - wywoływała śmiech i drwiny, lecz jego wnętrze cechowały niezwykła mądrość, cnota i przenikliwość (Rabelais, 1988, s. 7). Twórczość Bredera posiada więc znaczenia, których nie można dostrzec „na pierwszy rzut oka”. Pozornie jest komiczna i dowcipna, ale ukryta w niej lekcja dotyczy poważnych kwestii. Myśl Bredera, iż wszystko podlega zmianom, może odnosić się także do Proteusza – syna greckiego boga mórz Posejдона oraz pasterza jego morskich fok. Według Homera potrafił on przepowiadać przyszłość, dlatego przybywali do niego ludzie ciekawi swoich losów. Znużony takim zainteresowaniem Proteusz unikał kolejnych odwiedzających, przybierając różne postaci i kształty i ukrywając w ten sposób swą tożsamość. Taką zdolność metamorfozy można odnieść do pieśni Bredera, które zmieniały się, jak wygląd Proteusza – od rubasznych i śmiesznych, przez miłosne aż po duchowe – religijne (Stipriaan, 2018, s. 196-197). Tę samą ideę w 1618 roku wykorzystał także Jacob Cats w swoich emblematkach, których znaczenie ewaluowało od miłego – przez społeczne – po religijne. Motto *'t kan verkeeren* i powiązane z nim treści znacznie wyraźniej niż w liryce oddziaływały w dramatach Bredera.

Bredero jako dramatopisarz (komedie i farsy)

Bredero debiutował jako dramatopisarz w 1611 roku, kiedy w Amsterdamie wystawiono jego pierwszą sztukę *Rodd'rick ende Alphonsus* (Roderyk i Alfonsus). Jest to tragedia namiętności, gwałtownych uczuć, śmierci i licznych komplikacji, opowiadająca o dwóch przyjaciółach zakochanych i rywalizujących o uczucie jednej kobiety. Autor oparł ją o hiszpański romans rycerski z 1511 roku – *Palmerín de Oliva* (Jansen, 2018b, s.7-8; Porteman & Smits-Veldt, 2008, s. 219). Ponadto opowiadanie z tego samego źródła wykorzystał także jako podstawę kolejnej tragedii *Griane* (Griana) z 1612 roku. Warto wspomnieć, iż w obu tych dramatach występują, obok wydarzeń tragicznych, również sceny komiczne, przepełnione humorem. Bredero przeplatał bowiem często elementy wesołe czy śmieszne ze smutnymi i tragicznymi (Stipriaan, 2018, s. 54-55).

Komedie i farsy należą do najbardziej znanych dzieł teatralnych Bredera. Wśród tych pierwszych na uwagę zasługują *Moortje* (Murzynka) z 1615 roku, późniejsza o rok *Lucelle* oraz uchodzący za jego mistrzowskie osiągnięcie *De Spaanschen Brabander* (Hiszpański Brabantczyk) z 1617 roku. Bredero często opierał swoje sztuki na pierwowzorach znanych m.in. w literaturze starożytnej, literaturach innych krajów lub literaturze ludowej. Nie inaczej jest w przypadku wyżej wymienionej *Moortje*, której fabuła bazuje na Eunuchu rzymskiego komediopisarza Terencjusza (www3). Utwór ten stanowi doskonały przykład komedii omyłek, oszustw, podstępów i chaosu, w której kolejne wydarzenia determinowane są przez pasje bohaterów. Z kolei *De Spaanschen Brabander* bazuje na hiszpańskiej powieści łotrzykowskiej z drugiej połowy XVI w. Lazarillo de Tormes – Łazik z Tormesu (pełen tytuł: *Żywot Łazarza z Tormes, oraz o jego dolach i niedolach*) (Oczko, 2009, s. 40-41). Komedia Bredera przedstawia kilka dni z życia Jerolima Rodryga, który uciekł przed wierzycielami z Antwerpii do Amsterdamu. Jest biedakiem, choć udaje zamożnego. W Amsterdamie spotyka bezdomnego i głodnego chłopca Robbeknola i przyjmuje go na służbę. Co ciekawe, Jerolimo zyskuje zaufanie bogatych

mieszczan, wyłudza od nich pieniądze, a następnie ucieka, nie płacąc długów. Ta pozornie błaha komedia dotyka w istocie głębokich problemów i pozwala na wiele interpretacji, odzwierciedlając przekonanie poety, iż odczytanie dzieła literackiego powinno odbywać się wielowymiarowo. Autor stara się więc pokazać, iż życie przypomina teatr, jest pełne niejednoznaczności, a ludzie przywdziewają w nim kostiumy, grając różne role (Stipriaan, 2018, s. 206), gdyż jak mówi morał sztuki: „Al sietmen de luy men kentsse niet” (Choć widzimy ludzi, to ich nie znamy). Bredero przedstawia czytelnikom i widzom katalog barwnych, ale i autentycznych postaci (włóczędzy, żebracy, prostytutki, biedni rzemieślnicy, chciwi mieszcianie), znanych z życia codziennego i współtworzących społeczeństwo Amsterdamu końca lat 70. XVI wieku, który był wtedy ubogą miejsciną pozbawioną wpływów politycznych i ekonomicznych (Oczko, 2009, s. 42). *De Spaanschen Brabander* można odczytać jako satyrę na Amsterdam – miasto zacofane i brudne, z mieszkańcami, którym brak jest edukacji oraz kultury. Osoby lepiej wykształcone i wychowane, jak na przykład imigranci z Południowych Niderlandów, traktowane są z niechęcią, a nawet wrogością. Zarzuca się im pychę i snobizm.² Tymczasem Amsterdam powinien być otwarty na świat i na nowe wpływy z zewnątrz. Prostota, którą szczycą się amsterdamczycy, rozumiana jako synonim szczerości i uczciwości, może być odbierana poza Amsterdamem jako głupota, efekt zacofania, niedostatecznego wykształcenia i braku kultury (Stipriaan, 2018, s. 206-210).

Autor podjął jeszcze pracę nad kilkoma innymi sztukami, ale nie zdołał ich jednak ukończyć przed śmiercią. Wszystkie komedie i farsy Bredera (o których nieco szerzej w dalszej części) cechuje prostota, bezpretensjonalność i bezpośredniość. Odznaczają się realizmem i bogatym kolorytem lokalnym, a występujące w nich postacie to ludzie z krwi i kości – mieszcianie i chłopcy, którzy posługują się autentycznym, żywym językiem ulic Amsterdamu i okolic. Bohaterowie wyrażają przy tym własne przemyślenia i opinie, podejmują samodzielnie decyzje. Są to konkretne osoby, jednostki, a nie alegorie, wyobrażające idee czy reprezentujące boski porządek (Stipriaan, 2018, s. 183).

Recepcja twórczości Bredera

W pierwszej połowie XVII wieku dzieła Bredera były niezwykle popularne. Druki były często wznawiane, spektakle nie schodziły z afisza. Ta fala sukcesów zakończyła się kilka dekad później. Świadczą o tym coraz rzadsze po 1680 roku edycje oraz spektakle oparte na jego tekstach (Naeff, 1960, s. 37). Bredero stał się niemal zapomnianym autorem i dopiero w XIX stuleciu, dzięki wzmożonemu zainteresowaniu Złotym Wiekiem kultury niderlandzkiej, jego twórczość znalazła nowych odbiorców. W 1859 roku ukazała się ponownie *Moortje*, zaś holenderski literaturoznawca Jan ten Brink wydał opracowanie naukowe poświęcone komediom Bredera. Można zatem uznać ten rok za ponowne ‘narodziny’ twórcy. Nowe wydania i opracowania oraz pochwały kunsztu tego amsterdamskiego poety i dramaturga nie szły jednak w parze z międzynarodową sławą.

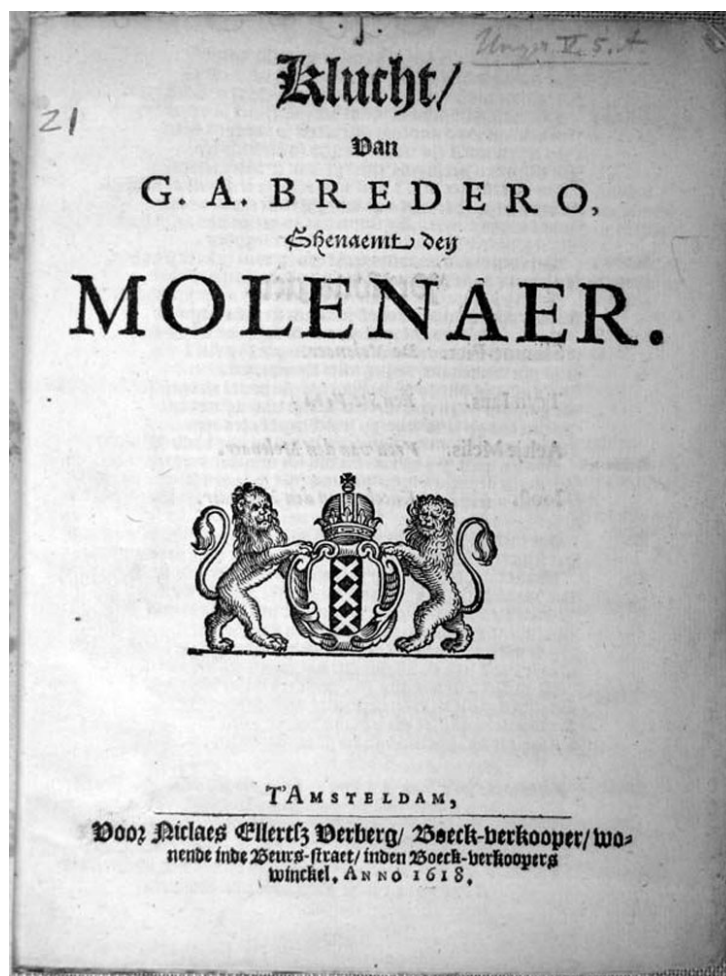
Trudno powiedzieć, czy to ze względu na tematykę ściśle związaną z kulturą Niderlandów czy też na bardzo specyficzny język, ukazujący dialektyczne różnice mieszkańców Amsterdamu, twórczość Bredera nie doczekała się wielu przekładów. Edycje niderlandzkie w uwspółcześnionej wersji czy tłumaczenia zaczęły powstawać dopiero w drugiej połowie XX wieku. Wiersze tłumaczone były zazwyczaj okazjonalnie i zdaje się, że dopiero włoski przekład *Wielkiego śpiewnika* autorstwa Franco Parisa (*Il grande libro dei canti*, 1999) był pierwszym krokiem w całościowym podejściu do twórczości lirycznej Bredera. Sztuki sceniczne (zarówno komedie jak i farsy) doczekały się zaledwie kilku przekładów na hiszpański czy angielski w ostatnich dekadach XX wieku.

Do tej pory żaden z tekstów Bredera nie tłumaczony w całości na język polski. Kilka fragmentów różnych dzieł znalazło się w *Notiesie amsterdamskim* (Borusowski & Oczko 2016), będącym albumem fotografii autorstwa Piotra Borusowskiego i uzupełnionym fragmentami literatury (głównie niderlandzkiej), w których można odnaleźć analogie do prezentowanych obrazów. Album zawiera fragmenty *De Spaanschen Brabander*

² Upadek Antwerpii w 1585 roku w czasie wojny osiemdziesięcioletniej (1568-1648) i przejście pełni władzy nad miastem przez hiszpańskich Habsburgów spowodowały znaczny przepływ ludności z południowych prowincji na północ Niderlandów. Bogaci protestanci z południa (m.in. kupcy, rzemieślnicy, malarze, poeci czy teolodzy) osiedlali się w Amsterdamie, przyczyniając się do znacznego rozwoju ekonomicznego, naukowego i kulturalnego miasta. Właśnie dzięki nim Amsterdam stał się istotną siłą polityczną, gospodarczą i artystyczną.

(Hiszpański Brabantczyk Jerolimo), *Klucht van de koe* (Farsa o krowie) oraz pieśni *Eenicheydt is Armoedt* (Samotność jest ubóstwem), wszystkie w wyborze i przekładzie Piotra Oczki.

W 2018 roku, w ramach obchodów Roku Bredero (Brederojaar), fundacja jego imienia ogłosiła konkurs pod nazwą Big Bredero Battle, w ramach którego nadsyłano najróżniejsze produkcje (od adaptacji filmowych po utwory muzyczne), inspirowane twórczością Bredera. Wśród prac przygotowywanych do konkursu znalazło się też kilka przekładów i adaptacji (między innymi węgierskie tłumaczenie *Klucht van de koe* oraz prezentowany tu polski scenariusz *Farsy o młynarzu*). Ta inicjatywa z pewnością przyczyni się do większej dostępności tekstów Bredera w różnych zakątkach świata i, być może, do nowych fascynacji jego twórczością.



Ilustracja 2 Strona tytułowa "Klucht van de molenaer" 1618

Farsy Bredera

Powstała i wystawiona w 1613 roku *Klucht van de Meulenaer*, czyli *Farsa o młynarzu*, została zainspirowana ludowym opowiadaniem. Trudno jednak wskazać konkretne źródło fabuły. Ponadto Bredero napisał jeszcze trzy inne farsy: *De klucht van Symen sonder soetichyeyt* (1612, Farsa o Szymonie grzeczności pozbawionym), *Klucht van de koe* (1612, Farsa o krowie) oraz *Klucht van den Hoochduytschen Quacksalver* (1622, Farsa o niemieckim szarlatanem). Cechą wspólną krotoczwil Bredera jest ukryta krytyka społeczeństwa, zwłaszcza mieszczan i chłopów. Autor ukazuje ich wady, rozmaite grzechy i grzeszki, jak również obsesje i pasje. Postępowaniem jego bohaterów najczęściej kieruje zwykła głupota, choć nie można odmówić im również pewnego sprytu. Instynkty, którym się poddają, prowadzą ich zwykle do porażki.

Niderlandzka *Klucht van de meulenaer* i polska *Farsa o młynarzu*

Klucht van de meulenaer – *Farsa o młynarzu* uważana jest za najmniej wyszukaną literacko, ale równocześnie za najbardziej rozbudowaną pod względem fabuły. Ze względu na dwuznaczności i aluzje erotyczne, od czasu siedemnastowiecznej premiery do lat 60. XX wieku rzadko wystawiano ją na deskach teatralnych. W sztuce występuje czworo bohaterów: Szczwany Piet (w oryginale *Slimme Piet*) – młynarz, Aeltje Melis – jego żona, Trijn Jansen – szukająca noclegu kobieta z miasta oraz Joost – pomocnik w młynie. W utworze zachowana została jedność miejsca i czasu akcji. Wydarzenia rozgrywają się przed domem młynarza oraz w jego wnętrzu, obejmując niepełną dobę (wieczór, noc i poranek dnia następnego). Na uwagę zasługują dwa punkty fabuły: intryga Pieta, planującego spędzić z Trijn wspólną noc, a następnie kontr-intryga Trijn, która obmyśla z Aeltje, jak „wywieść w pole” zbyt pewnego siebie Pieta. Bredero wykorzystuje tu motyw „przebieranki”, a w konsekwencji zamiany partnera jako rozwiązanie fabularne służące przedstawieniu aluzji erotycznych. Całość odznacza się zwartą kompozycją; akcję budują naprzemienne monologi i żywe, komiczne, wywołujące śmiech dialogi. Rozmowy dowodzą jednocześnie doskonałej znajomości realiów i psychologii postaci (Stuiveling, 1971, s. 32). Język bohaterów to, jak w przypadku innych dzieł teatralnych Bredera, żargon ulicy Amsterdamu i jego okolic. Intryga nie jest skomplikowana: Trijn, młoda i z pewnością atrakcyjna mieszcanka, szuka noclegu, gdyż nie zdążyła wrócić do domu przed zamknięciem bram miejskich na noc. Los jej jednak sprzyja – kobieta dostrzega młynarza Pieta i prosi go o pomoc. Spryciarz Piet obmyśla w głowie plan „nacieszenia się” wdziękami gościa. Aeltje – żona młynarza – zgadza się ugościć Trijn w ich domu. Gdy powabna mieszcanka i chępiący się swą męską witalnością Piet zostają sami, mężczyzna wyjawia swój podstęp. Po kolacji, kiedy zgasną świece, a żona pójdzie spać, Piet odwiedzi Trijn i udowodni, że nie rzuca słów na wiatr. Wszystko wydaje się być uzgodnione, ale Trijn ma własny plan. Donosi o wszystkim Aeltje, a następnie przebiera ją we własne ubrania i podstawia na swoje miejsce. Piet nie dostrzega różnicy, a nawet wysłał pomocnika Joosta, by ten również „zakosztował słodczy” rzekomej Trijn. Niepodejrzewający niczego chłopak dostaje porządne razy od Aeltje, a Piet nie może uwierzyć, że został przechytzony.



Ilustracja 3 Klaudia Oleksiak jako Trijn w spektaklu na podstawie adaptacji Krzysztofa Grabowskiego, w reżyserii Krzysztofa Grabowskiego (fot. Rafał Bielawa)

Z założenia główną postacią sztuki jest Piet, choć obie postacie kobiece odgrywają niezwykle ważną rolę w rozwoju akcji. I to właśnie one – a zwłaszcza Trijn – zdają się być w adaptacji Krzysztofa Grabowskiego silniej wyeksponowane. Zwłaszcza że transformacji uległ również morał, w którym dobitnie zaakcentowano znaczenie i rolę kobiet: to kobiety kierują działaniem mężczyzn i decydują o ich losie. U Bredera natomiast

widnie ostrzeżenie skierowane do kobiet lub generalnie do ludzi: bądźcie ostrożni! Ludzie (a zwłaszcza mężczyźni) udają, że są inni niż się wydają, nawet jeśli dobrze ich znamy. Wszyscy mogą mieć ciemną stronę. Oczywiście można potraktować tę lekcję bardziej wieloaspektowo uznając, że dotyczyć może zarówno Pieta, jak i Trijn. Postać mieszczyki nie została bowiem zarysowana u Bredera tak jednoznacznie jak w polskiej adaptacji sztuki. Podczas lektury oryginału można się bowiem zastanawiać, czy Trijn jednak czasem nie miała ochoty na przygodny romans? Skoro już znalazła się w takiej sytuacji, to dlaczego nie miałaby sprawdzić, czy zgadza się to, co słyszała o jurności młynarzy? Wiąże się to z jednym z motywów użytych przez Bredera, a wywodzącym się z literatury ludowej i wielokrotnie wykorzystywanym w poezji czy pieśniach (np. w szesnastowiecznym śpiewniku *Het Antwerps liedboek*). Niektóre zawody symbolizowały mianowicie nieograniczoną potencję i fantazję seksualną, a w wykonujących je rzemieślnikach widziano uwodzicieli i sprawnych kochanków. Do takich profesji zaliczał się, obok lekarza, krawca, ślusarza czy piekarza, także młynarz. Tym samym wiersze i pieśni, które opowiadały o mieleniu zboża, w rzeczywistości ukazywały relację erotyczną – akt miłosny. Wiązało się to z symboliką kamieni młyńskich używanych w dawnych młynach, gdzie pracę wykonywały dwa kamienie: dolny – większy, o gładkiej powierzchni, nieruchomy oraz górny – mniejszy, żłobkowany, obracający się. Górny kamień kręcąc się, tarł i żłobił kamień dolny, a między nimi następowało rozdrabnianie i mielenie ziaren. Jeśli dodamy, że w dolnym upatrywano symbol kobiety (lub jej narządów płciowych), a w górnym mężczyzny lub męskich genitaliów, to jasne staje się, dlaczego proces mielenia zboża symbolizował uprawianie miłości (Daan, 1971, s. 16). Szczególna pozycja zawodu młynarza związana jest także z faktem, że młyny zazwyczaj znajdowały się poza murami miasta, a tym samym poza bezpośrednią kontrolą władz miejskich. Młyn stał się zatem miejscem, w którym odbywać się mogły spotkania nielegalne, schadzki kochanków, ale także dochodziło do mordów, gwałtów i innych patologii (Morjeau, 2010, s. 38-42).



Ilustracja 4 Hanna Glapińska jako młynarz Piet oraz Jaśmina Plencler jako pomocnik młynarza Joost w spektaklu na podstawie adaptacji Krzysztofa Grabowskiego, w reżyserii Krzysztofa Grabowskiego (fot. Rafał Bielawa)

Wracając do Trijn: można spekulować, że udając strach, zażenowanie itp., chciała w rzeczywistości sprawdzić, czy prawdą jest, co słyszała w pieśniach lub od przyjaciółek, o nadzwyczajnej sprawności seksualnej młynarza. Z rozmowy z Pietem wynika nawet, że byłaby może nawet skłonna przystać na jego propozycję. Niestety, rzeczywistość w tym przypadku okazuje się być dużym rozczarowaniem. Piet jest typem „mocnym w gębie”, a nie w działaniu, co uświadamia jej niezwykle szczerość żony młynarza w kwestii jurności i płodności męża. Według Aeltje jego nasienie utraciło wartość przez zbyt dużą ilość wypalanego tytoniu, co (jak mówią ludzie) owo nasienie wysusza. Należy dodać, iż w polskiej adaptacji wyjaśnienie

to przybrało nieco współczesniejszy wymiar: to picie i palenie miałyby osłabić zdolności rozrodcze Pieta. W konsekwencji zasłyszanych słów Trijn porzuca więc pierwotny zamiar i decyduje się wraz z Aeltje zastawić pułapkę i przechytrzyć „Szczwanego Pieta”. Warto podkreślić niezwykłą otwartość, z jaką kobiety u Bredero rozmawiają o kwestiach intymnych, taka bezpośredniość jeszcze kilka lat wcześniej wcale nie była normą w literaturze (Stipriaan, 2018, s. 59). Wszelkie aluzje erotyczne poeta czyni jednak z dużą dozą humoru, którego nie można raczej nazwać wyrafinowanym, ale z pewnością nie jest on też sprośny ani wulgarny. Dzięki komizmowi postaci, komizmowi sytuacyjnemu i słownemu sztuka ma bardzo błyskotliwy i zabawny charakter. Zwłaszcza intryga Trijn (przebranie Aeltje za siebie) wywołuje efekt komiczny. Napięcie budują podstępny, których – w przeciwieństwie do Pieta – świadom jest widz. Obserwacja, jak młynarz wpada w zastawioną po części przez siebie, a po części przez obie kobiety pułapkę, a następnie nieświadom błędu namawia do tego samego Joosta, gwarantuje śmiech i dobrą zabawę. Jednocześnie jednak w tej zabawnej formie kryje się też krytyka. Bredero ukazuje wady ludzi, ich grzeszne strony, a nawet intymne instynkty, podkreślając słabość człowieka, ale i podatność na zranienie. Farsa dotyka takich kwestii, jak niewierność, oszustwo, kłamstwo, a także krzywdy zadawane sobie nawzajem przez ludzi. Nie bez powodu w tekście padają słowa – ostrzeżenie: nie czyn drugiemu, co tobie nie miłe. Można to interpretować także jako: licz się z uczuciami drugiego człowieka, spróbuj wykazać się zrozumieniem i empatią.

Należy zauważyć, iż Bredero nawiązuje w Farsie o młynarzu także do własnej twórczości lirycznej, a zwłaszcza do pieśni miłosnych. Podejmuje tym samym grę z konwencją znaną z miłosnej poezji renesansowej, choćby z wierszy Petrarke. W poezji tej występował wyidealizowany obraz ukochanej kobiety o złotych lokach, białej jak śnieg twarzy, oczach mieniących się jak gwiazdy, perłowych zębach i ustach purpurowych niczym róże. Miłość do ukochanej, najczęściej nieosiągalnej, była bezgraniczna i niepoohamowana. Takie uczucie wynosiło na wyżyny, rozpałało zmysły, stanowiąc jednocześnie źródło radości, namiętności, pasji, ale i cierpienia czy bólu. W farsie, w ujęciu Bredera, konwencja ta zyskała jednak komiczny wymiar, gdy Piet, przekonany, iż właśnie współżył z Trijn, przedstawia jej urodę Joostowi, w sposób nieodzownie kojarzący się z wyidealizowanym obrazem ukochanej z poezji renesansowej: oczy skrzzące się niczym węgle, różane policzki, usta czerwone jak wiśnie. Następnie dodaje jeszcze, że sam jej widok wzbudził w nim ogień i dlatego nie był w stanie „utrzymać spodni na miejscu”. Bredero włączył się tym samym do pewnego trendu z początku siedemnastego stulecia, gdy wyidealizowaną poezję miłosną zaczęto postrzegać nierzadko jako nieco już staromodną. Starano się ją „unowocześnić”, patrząc na nią w sposób żartobliwy, a nawet prześmiewczy (Stipriaan, 2018, s. 241).



Ilustracja 5 Obsada spektaklu Farsy o młynarzu, na środku autor adaptacji i reżyser Krzysztof Grabowski (fot. Rafał Bielawa)

Na koniec należy jeszcze wspomnieć o pewnych modyfikacjach oryginału sztuki, których dokonano w polskiej adaptacji. Kilka z nich zostało już wymienionych: są to przede wszystkim silniejsze zaakcentowanie postaci Trijn i jej nieco inny, bardziej jednoznaczny obraz, a także zmieniona puenta. W poszukiwaniu ekwiwalentu języka amsterdamskiej ulicy stworzono dla potrzeb tłumaczenia „autorską” mieszaną językową: to współczesny, codzienny język polski, w którym obecne są zarówno elementy słownictwa młodzieżowego, jak i pewne archaizmy. Pod względem treściowym dokonano jeszcze kilku drobnych zmian. I tak przykładowo w wersji niderlandzkiej Piet zwalnia Joosta z pracy, nie mogąc przyzwolić, by ktoś pod jego własnym dachem zabawiał się z Aeltje, jego żoną. Natomiast w adaptacji z pomocnikiem młynarza postąpiono łagodniej i Joost musiał jedynie ukryć się przed złością młynarza. W sztuce Bredera pojawia się ponadto motyw sprytnego prostaka, który zamierza wykorzystać naiwną w jego przekonaniu kobietę, reprezentującą wyższą warstwę społeczną, czyli mieszczaństwo. Piet sądzi, że to właśnie on, prosty, niewykształcony młynarz, wykazał się większym sprytem i przebiegłością. Jednak to Trijn triumfuje, ponieważ wykorzystując i ośmieszając pewność siebie i zadufanie Pieta, zmienia bieg wydarzeń na swoją korzyść.

Wracając do morału sztuki: niewykluczone, że transformacja płynącej z farsy nauki, przeprowadzona we wrocławskiej adaptacji, przypadłaby do gustu poecie, który, jak wiemy, orędownał hasła, iż rzeczy się zmieniają i wszystko może być inne niż się na pierwszy rzut oka wydaje. Całkiem więc możliwe, że taka zmiana, wynikająca w sposób oczywisty z odmiennych okoliczności, w których doszło do adaptacji (m.in. inne miejsce i czas), a tym samym ze świeżego i współczesnego spojrzenia na tematykę oryginału, jest po prostu w duchu Bredera, który uważał, że literatura może i powinna ulegać przekształceniom niczym mityczny Proteusz. Przecież, jak pisał: ‘t kan verkeeren! – „może się odmienić”!

Bibliografia

- Borusowski, P., P. Oczko (2016). *Notes amsterdamski*, Kraków-Budapeszt: Wydawnictwo Austeria.
- Bredero, G. A. (1971). *Kluchten* (J. Daan, ed.). Culemborg: Tjeenk Willink-Noorduijn N.V.
- Daan, J. (1971). Inleiding, w: Bredero, G. A. *Kluchten* (J. Daan, ed.). Culemborg: Tjeenk Willink-Noorduijn N.V., 7-30.
- Erazm z Rotterdamu. (1973). *Adagia* (M. Cytowska, tłum.). Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Jansen, J. (2018). ‘Het raadsel van Bredero’s dood’. *Vaktaal. Tijdschrift van de Internationale Vereniging voor Neerlandistiek.* (31) 3, 10-13.
- Jansen, J. (2018). ‘Hoe Bredero’s carrière begon’. *Vaktaal. Tijdschrift van de Internationale Vereniging voor Neerlandistiek.* (31) 3, 7-9.
- Morjaeu, S. (2010). *De molenaar en enkele andere ambachten in het ‚Antwerps Lied-boek’*. Gent: Universiteit Gent.
- Naeff, J.P. (1960). *De waardering van Gerbrand Adriaenszoon Bredero*. Gorinchem: J. Noorduijn en zoon.
- Oczko, P. (2009). *W najdroższej Holandynie... Szkice o siedemnastowiecznym dramacie i kulturze niderlandzkiej*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Porteman, K., M. B. Smits-Veldt. (2008). *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.
- Rabelais, F. (1988). *Gargantua i Pantagruel*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Stripriaan, R. van. (2018). *De hartenjager. Leven, werk en roem van Gerbrandt Adriaensz. Bredero*. Amsterdam, Antwerpen: Em. Querido’s Uitgeverij B V.
- Stuiveling, G. (1971). *Over de bouw van Bredero’s kluchten*, w: Bredero, G. A. *Kluchten* (J. Daan, ed.). Culemborg: Tjeenk Willink-Noorduijn N.V., 31-47.

Źródła internetowe

www1:

Koninklijke Bibliotheek, Bredero's poëzie. Dostęp 10 listopada 2018,
<https://www.kb.nl/themas/nederlandse-poezie/dichters-uit-het-verleden/gerbrand-adriaensz-bredero-1585-1618/brederos-poezie>

www2:

Gruszczyński, W. (red.). Elektroniczny słownik języka polskiego XVII i XVIII wieku. Dostęp 12 listopada 2018,
https://sxvii.pl/drukuj.php?strona=haslo&id_hasla=28023&forma=ALCYBIADESOWY

www3:

Koninklijke Bibliotheek, Toneelwerken van Bredero. Dostęp 10 listopada 2018, <https://www.kb.nl/themas/nederlandse-poezie/dichters-uit-het-verleden/gerbrand-adriaensz-bredero-1585-1618/toneelwerken-van-bredero>

Spis ilustracji

Ilustracja 1 Portret G.A. Bredero, Hessel Gerritsz, wg Willema Pietersz. Buytewecha, 1618 - 1632 (źródło: Rijksmuseum Amsterdam)

Ilustracja 2 Strona tytułowa „Klucht van de molenaer” 1618 (źródło: Koninklijke Bibliotheek Den Haag)

Ilustracja 3 Klaudia Oleksiak jako Trijn w spektaklu na podstawie adaptacji Krzysztofa Grabowskiego, w reżyserii Krzysztofa Grabowskiego (fot. Rafał Bielawa)

Ilustracja 4 Hanna Glapińska jako młynarz Piet oraz Jaśmina Plencler jako pomocnik młynarza Joost w spektaklu na podstawie adaptacji Krzysztofa Grabowskiego, w reżyserii Krzysztofa Grabowskiego (fot. Rafał Bielawa)

Ilustracja 5 Obsada spektaklu *Farsy o młynarzu*, na środku autor adaptacji i reżyser Krzysztof Grabowski (fot. Rafał Bielawa)

*Farsa o młynarzu na podstawie sztuki
Gerbranda Adriaenszooona Bredero
De klucht van de meulenaer (1613)*

Adaptacja: Krzysztof Grabowski

Przy wsparciu: Bożeny Czarneckiej, Małgorzaty Dowłaszewicz i Joanny Skubisz

WROCLAW

2018

46



Postacie

PIET – młynarz; mąż Aaltje; na oko czterdziestoletni mężczyzna, nie grzeszący inteligencją prosty człowiek, lubiący sobie wypić i znany w okolicy kobieciarz, chociaż – jak się tu i ówdzie szepcze - jego możliwości zadowolenia kobiety w łóżku są nader przeciętne...

TRIJN JANS – kobieta z miasta szukająca noclegu, atrakcyjna, modnie ubrana; inteligentna i świadoma „prawdziwej” natury mężczyzn;

AALTJE MELIS – żona Pieta; prostolinijna kobieta, ubrana jak typowa wiejska gospodyni, co nie dziwi, bo rzeczywiście taką gospodynią jest; doskonale zdaje sobie sprawę, że jej mąż to „pies na baby”, ale najczęściej przemyka na to oko;

JOOST – pomocnik młynarza, niezbyt rozgarnięty chłopak, który nie przepada (zresztą jak jego mistrz) za intensywniejszym wysiłkiem fizycznym;

Akcja farsy rozgrywa się w ciągu jednego wieczora i jednej nocy w małej wsi nieopodal Lejdy. Miejsca akcji: brama Lejdy, dom Pieta i Aaltje oraz okolica tegoż domu.

Scena 1

Współczesna muzyka. Pojawiają się współcześni przechodnie. Stopklatka. Na scenę wbiega Trijn.

TRIJN: Stać! Stać! Cholera jasna! zadyszana kołacze przez chwilę do bramy No i brama zamknięta! Tak pędziłam, że aż chusta mokra od potu. Co robić? Do gospody się udać? Oj nie, nie. Równie dobrze mogę spać na ulicy... (do siebie) Trijn, pomyśl o swojej reputacji. Raz do takiego przybytku wejdiesz, do podejrzanej knajpy, gdzie tylko ciemne typki i lafiryndy przesiadują, a rano będziesz na językach całego miasta! Znajomych w okolicy brak. Mam pukać do obcych ludzi? W sumie, co mi szkodzi?! Na przygodę się zdam, a kto przygody szuka, zawsze ją znajdzie!

Wychodzi. Koniec stopklatki. Ulica. Przechodnie znikają. Koniec muzyki.

Scena 2

Podwórze przed młynem. Na scenę wchodzi Piet. Pali fajkę.

PIET: Aaltje Melis! Dzióbku mój! Przestało już wiać? Aaltje? Eh, znowu tę babę gdzieś posiało. Przynajmniej człowiek w spokoju może się nieco rozweselić.

Wyciąga piersiówkę z kieszeni. Bierze solidny tyk.

No bo jak inaczej znieść taką pogodę? Wiatr tak dął, jakby chciał młyn na kawałki roznieść!

Piet wiąże worki. Wchodzi Trijn, jest zamysłona, sprawia wrażenie osoby nieśmiałej, niezdecydowanej.

TRIJN: *do siebie* Podejść? Nie, nie podejść. Trijn, weźże się babo w garść!

Podchodzi do Pieta.

TRIJN: Ach, witaj dobry człowieku! Czy znasz może kogoś, kto by poratował damę w potrzebie?

PIET: Oczywiście, szanowna pani. Lecz czy takową znasz?

TRIJN: *do siebie* Ale prostak! do Pieta Och, cóż za poczucie humoru! Twoja pani na pewno za tobą szaleje. Drogi przyjacielu, jestem w strasznej sytuacji! Czy znalazłbyś dla mnie miejsce do spania? Nie mam gdzie się podziąć, a sam zapewne wiesz, że kobiecie łatwo zszargać dobre imię, nawet jeśli jest niewinna.

PIET: *ironicznie* Brutalny ten świat dla kobiet...

TRIJN: I właśnie dlatego, żebym na języki nie trafiła, (*przymilająco*) pozwól mi proszę zostać na tę noc w twoim domu.

PIET: *do siebie* Hmm, całkiem kształtna damulka! do Trijn Szanowna pani, cóż mam rzec... *ciężko wzdycha, rozkłada ręce w geście udawanej bezradności* Zanim podejmę decyzję, żonę zapytać muszę. Sama rozumiesz kochaniutka, że pani mej prowokować nie mogę. Samobójcą nie jestem. Aaltje, Aaltje, dzióbku!

Wychodzą.

Scena 3

Wchodzi żona młynarza. Poprawia obrus. Następnie zamiata. Wchodzi Piet i Trijn.

AALTJE: No wreszcie, jesteś! Gdzie żeś się to włóczył? Nieważne zresztą, idź do Joosta i pomóż mu przykryć ziarno. *Zauważa Trijn. Uderza męża ścierką.* Już ci mówiłam! Nie potrzebuję żadnej służącej, możesz ją odprawić! I lećże do Joosta, a chyżo, bo wiatr znów się zrywa.

TRIJN: Dobra kobieto, możesz mi wierzyć lub nie, ale na pomoc domową się nie nadaję! Jestem w tym bezradziejna i sama bym siebie na twoim miejscu nie najęła. Wracam z Lejdy i bramę mi przed nosem zamknięto. Nie mam gdzie przenocować, a taka porządna kobieta jak ja nie ma czego szukać w knajpie z burdelem. Nie znalazłoby się tutaj u was jakieś miejsce dla mnie tej nocy?

AALTJE: Mamy tylko jedno łóżko.

TRIJN: Nie szkodzi, krzesło mi wystarczy, nawet w progu leżeć mogę, byle nie w gospodzie. Szanujmy się w końcu!

AALTJE: Wiatr się zrywa, wchodzi do środka. Zdejmij płaszcz, odstaw koszyk, o tu (*wskazuje miejsce*).

TRIJN: Przyjaciele drodzy, bardzo dziękuję. *ściąga płaszcz, trzyma go na kolanach i rozgląda się po izbie w poszukiwaniu wieszaka* Och, ależ tu czysto, jak w zakonnej celi.

PIET: To zasługa mojej żony, wszyscy w okolicy to wiedzą. Sama wszystko sprząta.

TRIJN: Mężczyzna z taką troskliwą kobietą musi być szczęśliwy.

AALTJE: Mężu, jedzenie gotowe. Ty też kobieto siadaj. Zjesz z nami, na pewno przemarzłaś w drodze... *do-
stawia na stół brakujący talerz, kładzie sztucce*

TRIJN: Tylko płaszcz odwieszę (*wstaje i wieszka go na haczyku*)

AALTJE: No siadaj już, siadaj.

PIET: *chwytą Trijn pod rękę, próbuje przyciągnąć ją w swoją stronę* Ale nie, nie, tu naprzeciw mnie siadaj!

TRIJN: Nie, dziękuję. Tu mi dobrze. Siadaj Aaltje. Nie godzi się, by gość siedział u boku gospodarza na miejscu gospodyni.

Jedzą. Ciszę przerywa Aaltje, która chwilę wcześniej z dezaprobatą obserwowała, jak Piet spożywa posiłek.

AALTJE: *do Pieta* Ależ ty to prostacko robisz, kciukiem i palcami! do Trijn Poczęstuj się proszę, mamy wyborne jajka.

TRIJN: A gdzie się podziewają twoje dzieci, moja droga?

AALTJE: Rozrabiają na dworze.

TRIJN: Najmłodsze ile ma lat?

AALTJE: *ciężko wzdycha, podnosi oczy ku niebu* Prawie dwa. Od tamtej pory w ciąży nie byłam. Mój mąż już chyba nie może - za dużo pije, za dużo pali, a to podobno osłabia potencję. Sam o sobie mówi, że mocarz z niego ogromny, ale, cóż robić, niestety, konar już tak łatwo nie płonie.

PIET: Zmienię się, zmienię, dzióbeczku.

AALTJE: Doprawdy? Chyba tylko na gorsze!

TRIJN: Och, podoba mi się, że chce się poprawić.

PIET: Oj, jak ja bym cię kiedyś dopadł, to...

Trijn przerywa młynarzowi grożąc palcem

TRIJN: Ty lepiej swoją żonę dopadnij.

AALTJE: Kochana, co też wygadujesz – on jest jak kukułka, co jaja nie w swoim gnieździe składa. Co miał wystrzelić, to już wystrzelił, same ślepaki zostały. Ale to nie jego wina, taka jest męska natura.

PIET: Mężczyzna, który z jedną kobietą siedem lat wytrzymuje pod jednym dachem, musi być chory! *Wyciąga piersiówkę i pije.*

AALTJE: *do Pieta* Pewnie usłyszałeś to od jakiejś wywłoki, co? do Trijn Ale kochana, jak tam sprawy się mają z twoim mężem?

TRIJN: Gada więcej niż robi, ale coś tam mu się jednak udało – jestem na początku ciąży, jeszcze daleko do rozwiązania. A jeśli jest inaczej, to nie wiem, pewnie straciłam rachubę.

PIET: *poirytowany* Ech, te baby! Na okrągło trajkoczą o robieniu dzieci. Ile ja się już nasłuchałem! Że jeden to za wolno, a drugi z kolei to za szybko. No nie dogodzisz!

AALTJE: A wam tylko jedno w głowie – pić, chlać i swawolić! Pfff, mężczyźni! Lepiej pójdę dzieci położyć. Od słuchania takich „mądrości” tylko się migreny nabawię.

Wychodzi.

Scena 4

Po wyjściu Aaltje. Piet i Trijn kontynuują rozmowę.

PIET: Służącą u siebie masz?

TRIJN: A mam. Leniwą, bo leniwą, ale mam.

PIET: Ładna sztuka?

TRIJN: Niezgorsza.

PIET: Nie boisz się, że twój mąż się za nią weźmie?

TRIJN: O niego jestem spokojna. Z kolei ty wyglądasz mi na takiego, co lubi sobie pofolgować. *Badawczo mu się przygląda.*

PIET: Kochana Trijn, po co od razu tak ostre słowa? Zasada, którą wyznaję jest prosta: wierność wiernością, ale pożądanie – wola boża! z udawaną bezradnością rozkłada ręce A z wolą bożą nie godzi się spierać!

TRIJN: Eh, te typowe męskie gadki. Ja ci mówię, grzech szybki, ale sumienie długo nieczyste. Porządny mężczyzna o żonie swojej tylko myśli.

PIET: Kiedy pożądanie to nieodzowny element męskiej natury. I dlatego mężczyzna pożąda cały czas czegoś nowego. Weźmy taki przykład: uwielbiam śledzie. No po prostu żyć bez nich nie mogę! Ale przecież nie jem ich i rano, i w południe, i wieczorem, i tak codziennie. Menu musi być urozmaicone!

TRIJN: Żeby ci te nowe kąski w gardle kiedyś nie stanęły. Wszak mąż mój powiada: Jak Kuba Bogu, tak Bóg Kubie! Przed karą nie uciekniesz!

PIET: I pewnie mąż chce, żebyś była porządna i wszystko dla ciebie robi?

TRIJN: Skąd wiesz?

PIET: Bo i ja sam wciąż to powtarzam mojemu dzióbkowi. Ale jak dziewczyna ładna, to nie ma co się powstrzymywać. niepewnie Żona to najlepsza przyjaciółka, doskonale to rozumie.

TRIJN: Oj tam, oj tam. Gadanie, czcze gadanie. Mój drogi, ty we własnym ogródku słabo sobie z motyką radzisz. A co dopiero w cudzym.

PIET: *na stronie, podniecony* Ach, ta kobieta to dopiero budzi żądzę...

TRIJN: Pędź zatem do swej pani.

PIET: Eeeh, ona już coraz grubsza. *gwałtownie zbliża się do Trijn* Od razu się do ciebie zapaliłem, cały drzę, duszno mi. Przed jedzeniem przydałoby się trochę ru...*Trijn przerywa*

TRIJN: Wstydu nie masz! Mój mąż już by cię za te słowa wykastrował! I tyle by było po tych twoich amorach.

PIET: Trijn, kochana, tego byśmy przecież nie chcieli? *zbliża się* Pozwól mi. *przymilnie* No pozwól, przecież twój mąż nie zobaczy.

TRIJN: Młynarzyku, powiedz mi szczerze... Czy ja ci wyglądam na lafiryndę?

PIET: Droga Trijn, lafiryndy nie pytam o zgodę. Tylko rzucam monetą, a następnie zarzucam jej nogi – o tak, do góry!

TRIJN: Zatem leć do tych swoich panienek. Takiś gorący chłop? No to założmy, że może bym i chciała. A co będzie, jak twoja żona nas przyłapie i mnie wyrzuci? Co ja wtedy pocznę?

PIET: Kochana, wszyscy wiedzą, że myślenie to nie jest domena kobiet – zostaw to Szczwanemu Pietowi! *chodzi w kółko i głośno myśli* Po kolacji żona położy się spać. Gdy wypalą się świece, pójdę się napić. Ty siądziesz przy drzwiach i jak tylko zacznę kasłać, wstaniesz i cichutko otworzysz. Wtedy cię zadowolę. *z pewnym powątpiewaniem* Taką mam nadzieję...

TRIJN: *udaje głęboki namysł i zdenerwowanie* Och, no nie wiem, czy powinnam... ale dobrze, niech ci będzie.

PIET: Nie mogę się już doczekać nocy, Trijn kochana! *Piet wychodzi.*

TRIJN: *z tajemniczym uśmiechem* Ja też, drogi Piecie, ja też.

Scena 5

Trijn siedzi przy stole. Wchodzi Aaltje. Zbiera naczynia.

TRIJN: Żartowniś z tego twojego męża.

AALTJE: Aj, daj spokój. *z rezygnacją macha ręką i żali się* Pieniądze przepuszcza, cały czas tylko to piwo i piwo. Najpierw źłopie, potem odchorowuje. Co za brak rozumu! Skórę trzeba by mu kiedy przetrzepać, może by trochę zmądrzał.

TRIJN: Mój mąż też jest porywczy, ale zgoła inny. Porządny. Krzywdy mi w życiu nie wyrządził.

Cisza. Aaltje krząta się po kuchni. Trijn chce coś powiedzieć. Zmaga się z sobą. Wybucha.

TRIJN: Twój mąż mnie nagabywał!

Aaltje przestaje się krzątać. Siada.

AALTJE: *niepewnie* Ale... ale dlaczego?

TRIJN: Z tego samego powodu, co każdy inny moja droga. Mężczył mnie tak długo, aż przystałam. Ale ja za bardzo mojego męża kocham, żeby na takie szopki przyzwalać. Przebierz się w moje rzeczy i stań tutaj. *Trijn przebiera Aaltje w swoje ubrania.*

AALTJE: Trijn, kochana, ratuj! Pomóż mi złapać ptaszka w jego własne sidła!

TRIJN: Posłuchaj więc: Piet ma do mnie przyjść, jak tylko zgasną świece. Taki z niego gorący alvaro? To zaraz ostudzimy jego zapaly! No i proszę: Trijn Jansen, jak się patrzy! *ogłąda z aprobatą Aaltje w swoich ubraniach*

AALTJE: Już ja mu tego ptaszka przytrzasnę!

TRIJN: Nie zapomnij tylko: jak zaczniesz kaszleć, otwórz mu drzwi. *Aaltje wychodzi. I niech Cię ręka boska broni – żadnego światła! Wychodzi.*

Scena 6

Scena na zewnątrz młyna. Na środku sceny stoi ławka. Po boku leżą szczapy drewna – część w worku, część luzem. Wchodzi Piet. Podśpiewuje.

PIET: *Rozgorączkowany i podniecony. Spaceruje, by się uspokoić.* Takie podniecenie jest dla mężczyzny na dłuższą metę niezdrowe. Ach, cóż to będzie za noc! Tylko czy miastowa to wytrzyma? E tam, co ja się przejmuję. Baba? Baba! To wytrzyma. *Podchodzi do drzwi. Pokasłuje.* Trijn, śpisz? Otwórz. *Kasze ponownie.* Tylko cichutko, żeby moja żona nie usłyszała...

Idzie do Trijn. W tle odgłosy skrzypiącego łóżka. Na scenę wchodzi Joost. Zaczyna zbierać drewno. Wraca Piet. Zapina spodnie. Na twarzy ma błogi uśmiech.

PIET: Może i Kochamy nasze, ale te miastowe to dużo lepszy materiał. Od razu widać, że taka zna się na rzeczy! Jeszcze do niej wrócę, ale na razie trzeba zajrzeć do młyna. *zauważa pomocnika Joost, chłopczel!* Nie śpisz?

JOOST: Ależ skąd, mistrzu, robota czeka!

PIET: Pieprzyć robotę! *siada na ławce* Słuchaj no Joost, właśnie przeżyłem naj-słod-szy kwadrans mojego życia.

JOOST: *zafascynowany, odkłada worki* Proszę, mistrzu, opowiedz!

Siada na ławce koło młynarza.

PIET: Wiesz, zatrzymała się u nas damulka z miasta. Ale cóż to za sztuka! Oczy skrzące się jak węgielki, piękna, usta jak maliny, postawna tak, że powstrzymać się nie da!

JOOST: Poezja! Taka to pewnie może...

PIET: A jak! Żadna mnie jeszcze tak nie ugościła!

JOOST: Pan to ma szczęście! Jakby mnie się taka przygoda trafiła...

PIET: No to na co czekasz?

JOOST: *wstaje z ławki, zatrzymuje się* Cholera, a jak się obudzi?

PIET: Facet jesteś, czy nie? Bierz ze mnie przykład! Właśnie nadchodzi twoje piętnaście minut. Jak nie chcesz, to ja tam wracam.

JOOST: Już leczę!

Wybiega.

Scena 7

Piet wchodzi do kuchni. Siada przy stole. Pociąga łyk z piersiówki. Przysypia. Słychać kobiecy wrzask. Na scenę wpada Joost.

JOOST: Rany boskie, cały się trzęsę! I co teraz, co teraz? Przecież nie powiem panu Pietowi... Co tu robić?

Piet budzi się, ziewa, przeciąga się.

PIET: Z czym robić? Gdzie żeś tak długo był, ty czarny baranie? Tam? (porozumiewawczo) Jak byłem młodszy, to też miałem taką energię. Ba, żadna we wsi nie mogła ze mną wytrzymać. Coś ty taki spięty?

JOOST: Nie powiem.

PIET: Gadaj! Nie chciała?

JOOST: Nie chciała!

PIET: Nawet razu?!

JOOST: Nawet razu!

PIET: Dziwna to sprawa. *podejrzliwie* Ty coś ukrywasz, łotrze.

JOOST: *Staje po drugiej stronie stołu.* Ja?! Panie Piet, co też pan! Ja? Przed panem? Przecież pan jest dla mnie jak drugi ojciec, co po łbie za lenistwo daje, co zawsze ode mnie parę groszy na piwo wycisnie, a co niedzielę wysyła mnie do starej Els, żeby sprawdzić, czy jej stary wreszcie na ryby popłynął. Ja miałbym coś przed panem ukrywać? *Piet przymierza się do uderzenia.* Bo to pana żona była!

PIET: O ty draniu! Dwa łóżka jednej nocy obskoczyłeś?!

JOOST: Poszedłem tam, gdzie pan wskazał. Co miałem w ciemności zobaczyć? Kobieta siedziała przy drzwiach, ja spodnie w dół, zaczynam całować, a ta jak się nie rozedrze, w pysk mnie nie dzieli! No to ja spodnie w garść i w nogi.

PIET: Och, ja głupi! Idź już chłopcze, znikaj z moich oczu. I to migiem! *Joost wybiega. zaskoczony Piet* Cóż to, już świta? O rany, Aaltje już idzie! *Siada przy stole, udaje, że czyta gazetę. rozżalony* No to mam ja swoje urozmaicenie kulinarne, mam ten konar, co się tlił i wreszcie zapłonął!

Wchodzą Aaltje z jednej strony i Trijn z drugiej. Obie ubrane już we własne rzeczy, padają sobie w ramiona. Muzyka.

TRIJN: Dziękuję za gościnę, kochana.

AALTJE: To ja ci dziękuję – nasz ptaszek przytrzasnął sobie dzióbek. Żegnaj, Trijntje.

TRIJN: Żegnaj, moja droga.

Aaltje siada przed Pietem na stole. Zarzuca nogę na nogę. Trijn wychodzi na przód sceny.

TRIJN: Czy ten mężczyzna naprawdę tylko po to przygarnął mnie pod swój dach, by mnie wykorzystać? Dzięki Bogu, wszystko się dobrze skończyło. Nieprawdaż?

Muszę to koniecznie opowiedzieć mężowi. No i całej rodzinie. A jak tylko mąż się o tym dowie, to zaraz coś o tym napisze. Niedługo całe miasto będzie wiedziało o piętnastominutowym Szczwanym Piecie. *Idzie nieśpiesznie do wyjścia. Zatrzymuje się i odwraca.*

TRIJN: zwraca się do publiczności Aha, i pamiętajcie moi drodzy. Mężczyzna zawsze uważa, że wie, ale to kobieta wie lepiej.

Wychodzi.

Koniec

Stefan Kiedroń
Uniwersytet Wrocławski,
Wydział Filologiczny

Zapomniany Gillis Hoofman i rozwój nowożytnej kartografii w Niderlandach. Albo: jak Thomas Reinertsen Berg widzi „Teatr świata”

W 2017 roku norweski autor Thomas Reinertsen Berg (ur. 1971) otrzymał nagrodę Brageprisen, przyznawaną przez fundację Den norske Bokprisen (Norweska Nagroda Literacka). Nagroda ta, nosząca imię mitycznego skandynawskiego boga poezji Brage, jest jedną z najważniejszych nagród literackich Norwegii. Ma ona za cel propagowanie nowej literatury norweskiej i przyznawana jest w pięciu kategoriach. Berg otrzymał tę nagrodę (w roku jubileuszowym, bo nagroda istniała wówczas od dwudziestu pięciu lat) w kategorii „sakprosa”, czyli non-fiction, za książkę *Verdensteater. Kartenes historie*. W 2018 roku książka Berga została przetłumaczona z języka norweskiego na język polski przez Marię Gołębiewską-Bijak i wydana przez wydawnictwo Znak pod tytułem *Teatr świata. Mapy, które tworzą historię*. A na okładce umieszczono hasło reklamowe: „Najlepsza norweska książka non-fiction 2017”.

Czytelnik czasopisma *Niederlandystyka Interdyscyplinarnie* może w tym miejscu zapytać: co najlepsza norweska książka non-fiction może mieć wspólnego z Niderlandami? Odpowiedź jest krótka: bardzo dużo. Zwłaszcza gdy przedstawia ona historię kartografii.

Już na samym początku swej książki Berg umieszcza, jak dawny frontispis, stronę tytułową najsłynniejszego dzieła niderlandzkiej kartografii: pierwszy na świecie atlas geograficzny *Theatrum Orbis Terrarum*, wydany w 1570 roku w Antwerpii przez Abrahama Orteliusa w słynnej oficynie Christophe’a Plantina. Zabieg ten jest oczywiście nawiązaniem do tytułu jego własnej książki: *Teatr świata*. Ale jest to też wyraz uznania norweskiego autora dla żyjącego w latach 1527-1598 Brabantczyka¹. Pisze on o tym już we wstępie do swojej książki (Berg, 2018, s. 9-10). A w całej książce, sięgającej od początków kartografii, czyli prehistorycznych map naskalnych (Berg, 2018, s. 14, 20), poprzez dzieła Ptolemeusza, mapy średniowiecznych i wczesno-nowożytnych podróżników, aż po dwudziestowiecznych fotografów i nawigację dzięki *Google Maps*, które nie mają jeszcze nawet piętnastu lat – w całej tej wielkiej historii postać i dzieło Orteliusa umieszcza Berg na pierwszym miejscu. I powraca do niego wielokrotnie. Zaraz na początku tekstu widzimy mapę świata: „Typus Orbis Terrarum” z atlasu Antwerpczyka (należy od razu dodać, że ani ta, ani inne mapy nie były autorstwa Orteliusa – on je tylko, albo: aż, skupował i zbierał od licznych kartografów z całej Europy). Na kolejnych

¹ Większość dzisiejszych źródeł przedstawia Abrahama Orteliusa, a-historycznie, jako Flamanda. Tak czyni również Berg (Berg 2018, 9), przyjmując dzisiejszą perspektywę geograficzno-polityczną. Według niej zarówno historycznie brabantka Antwerpia, jak i historycznie limburgskie Hasselt należą, obok historycznie flamandzkiej Gandawy czy Brugii, do Regionu Flamandzkiego (Vlaams Gewest), zwanego dla uproszczenia właśnie Flandrią, a utworzonego formalnie dopiero 400 lat po wydaniu atlasu Orteliusa, w 1970 roku w Królestwie Belgii.

kartach książki Ortelius pojawia się właściwie nieustannie. Jest tak oczywiście w poświęconym mu rozdziale czwartym „Pierwszy Atlas” (Berg, 2018, s. 105-142). Ale też w rozdziale siódmym „Białe plamy na północy”, przedstawiającym rozwój kartografii za północnym kołem polarnym (Berg, 2018, s. 215-245), czy w rozdziale dziewiątym „Błękitna planeta” (Berg, 2018, s. 273-303), opowiadającym między innymi o badaniach dna oceanów – w tym kontekście pojawia się uwaga, że już Ortelius w XVI wieku mówił o wędrówce kontynentów. Ba, jego nazwisko pojawia się nawet w kontekście najnowszego zjawiska: *Google Maps*. Berg stwierdza bowiem, że to najnowocześniejsze narzędzie nawigacyjne wykorzystuje w swoim rozwoju dokładnie tę samą zasadę, jak przed wiekami atlas Orteliusa. *Google Maps* są dzisiaj finansowane przez firmy płacące za reklamę i umieszczenie ich na tych mapach. Przykładem z XXI wieku jest dla norweskiego autora poszukiwanie pizzerii w jego dzielnicy Ullevål w Oslo – właśnie przez *Google Maps*. Ortelius zaś, pisze Berg, „wpadł na pomysł atlasu dzięki kupcowi, który potrzebował bardziej praktycznych w użyciu map” (Berg, 2018, s. 329). Innymi słowy, to kupiec sfinansował skupowanie map i powstanie *Theatrum Orbis Terrarum* – bo w ten sposób mógł on zarobić bardzo dużo pieniędzy.

Kupcem tym był Gillis Hooftman, który, dodajmy, już wtedy miał bardzo dużo pieniędzy. Był on jednym z najbogatszych Europejczyków tamtych czasów, w XVI-wiecznej Antwerpii postacią o wielkim znaczeniu. Ale – któż go pamięta jeszcze dziś? Warto tę zapomnianą postać przypomnieć w kontekście atlasu Orteliusa, ale nie tylko.

Gillis Hooftman (niem. Ägidius Hauptmann) urodził się w 1521 roku w Eupen, dzisiejszej stolicy niemieckojęzycznej Belgii Wschodniej (Ostbelgien, Oost-België, Belgique de l'Est). W Średniowieczu miasto to należało do Limburgii, w XVI wieku zaś do Brabancji. Hooftman wyruszył w wieku 20 lat ze swego rodzinnego miasta do Antwerpii, gdzie z biegiem lat zrobił niezwykłą karierę jako kupiec, poczynając od handlu drewnem, a kończąc na założeniu banku z filiami w całej Europie. Był jednym z największych prywatnych armatorów ówczesnego świata, w jego flocie było ponad 100 statków, pływających między innymi na Morzu Bałtyckim, docierającymi aż do Morza Białego, Półwyspu Kolskiego i Nowej Ziemi.

Berg podkreśla znaczenie Hooftmana dla powstania pierwszego atlasu geograficznego (Berg, 2018, s. 130), ale czyni to niejako na marginesie. Powołuje się przy tym wyłącznie na książkę Paula Bindinga pod tytułem *Imagined Corners. Exploring the World's First Atlas* (Binding, 2003, s. 73-79). Nie zna (bliskiego norweskiemu) języka niderlandzkiego, nie cytuje też zbyt często źródeł niemieckich – chyba że są po angielsku (Berg, 2018, s. 335). A w tych właśnie źródłach można znaleźć informacje o zapomnianym Antwerpczyku (Berens, 1968, *passim*; Spies, 1994, s. 40-41; Van der Meer, 2002, s. 9-13).

Berg wskazuje na jeszcze jednego Niderlandczyka związanego z powstaniem atlasu Orteliusa. Był to pochodzący z Akwizgranu Jan Rademacher (Johan Radermacher der Ältere). W 1554 roku został on jako 16-letni młodzieniec wysłany przez swą rodzinę na nauki do Hooftmana do Antwerpii. Tu poznał Orteliusa, z którym się zaprzyjaźnił – na całe życie. Zyskał też zaufanie Hooftmana, który uczynił go szefem swojej faktorii w Londynie.

Antwerpia, miasto, w którym działali wszyscy trzej, znajdowało się wówczas, w 1570 roku, u szczytu swej potęgi. Berg pisze (s. 105), że było tak „dzięki spławności Skaldy i rozwojowi handlu”. Powinien jednak dodać, że wpływ na ten niebywały rozwój miała też religia – konkretnie kalwinizm, który pozwalał chrześcijańskim kupcom bogacić się bez obawy, że popełniają grzech chciwości. Hooftman był kalwinem (po śmierci w 1581 roku został pochowany w Wielkim Kościele, Grote Kerk, w Hadze). Rademacher był kalwinem (po upadku Antwerpii w 1585 roku wyemigrował przez Akwizgran do zelandzkiego Middelburga, gdzie zmarł w 1617 roku). Tylko Ortelius był katolikiem, dlatego po 1585 roku pozostał w Antwerpii, gdzie zmarł w 1598 roku; utrzymywał on jednak liczne kontakty z kalwinami. Podobnie czynił katolik Plantin, największy wydawca ówczesnego świata.

Również i on przedstawiany jest oczywiście w książce Berga (s. 131-134), który nie oddaje mu jednak aż tak wielkiej czci. Czyni to natomiast Maria Gołębowska-Bijak, tłumaczka książki (zob. s. 343, przyp. 4 o Muzeum Plantin-Moretus na liście UNESCO). Jej rola jest tu często o wiele większa, nie ogranicza się tylko do spolszczenia tekstu norweskiego – to należy niezwykle mocno podkreślić i pochwalić. Zwraca ona w przy-

pisach uwagę na ważne aspekty historii i kultury kartografii, a także na polskie związki z omawianymi przez Berga tematami. Tak czyni w „polskim” kontekście dzieł Gemmy Frisiusa (s. 343, przyp. 11), w kontekście najstarszego zachowanego globusa, przechowywanego w Krakowie (s. 344, przyp. 20), przy uwagach Berga o polskim kartografie Bernardzie Wapowskim (s. 120, 344, przyp. 29) czy objaśniając pojęcie „stuiwer” (s. 139, 346, przyp. 58).

Dla niderlandysty interesujące są związki literacko-językowe kręgu wokół Abrahama Orteliusa. Można to środowisko określić mianem „uczonych kupców” (członek tego grona zwany był „geleerde koopman” lub po łacinie *mercator sapiens*, zob. Bostoën, 1985, s. 2). Obok spraw handlowych uczestniczył również w intelektualnych dyskusjach swoich czasów.

Londyński faktor Hoofmanna Radermacher był autorem pierwszej teorii gramatycznej języka niderlandzkiego: *Voorreden vanden noodich ende nutticheit der Nederduytscher taelkunste* (Przedmowa o potrzebie i użyteczności gramatyki niderlandzkiej) z 1568 roku (Bostoën, 1985, s. 10-11). Zaś Gillis Hoofman został po śmierci uwieczniony przez pierwszego niderlandzkiego poetę renesansowego Jana van der Noota. Elegia, napisana w 1582 roku, przedstawia zmarłego jako kupca, który zawsze kierował się wskazaniem Biblii i cnotami kardynalnymi: męstwem, roztropnością, umiarkowaniem i sprawiedliwością (*cloeckeydt, verstandt, veursichtigheydt, rechtvaerdigheydt*; Bostoën, 1987, s. 291). Wystrzegął się zaś grzechu chciwości (*ghirigheyt*), był więc – głosił Van der Noot – uosobieniem idealnego kalwińskiego „kupca sprawiedliwego” (Bostoën, 1987, s. 292).

Berg o tych niderlandzkich koneksjach poetyckich nie pisze. Ale nie znaczy to, że unika odniesień literackich do kartografii. Samo sformułowanie „Teatr Świata” – *Theatrum Orbis Terrarum* – jest wszak literackie. Autor nawiązuje już we Wstępie do Szekspira, który w „Jak wam się podoba” umieścił słowa „Świat cały jest sceną: Wszyscy mężczyźni i wszystkie kobiety / Są aktorami jedynie i mają / Wejścia i Wyjścia” (Berg, 2018, s. 10; tłum. Maciej Słomczyński). Jego londyński teatr nazywał się „Globe Theatre”. Niderlandysta od razu zaś pomyśli o pierwszym nowoczesnym teatrze na kontynencie: *Amsterdamsche Schouwburg*, którego mottem były słowa Joosta van den Vondla: „*De wereld is een speeltoneel. / Elk speelt zijn rol en krijgt zijn deel.*” (Smits-Veldt, 1991, s. 106), co można przetłumaczyć słowami „Świat to jest teatr, to jest gra / A każdy w niej swój udział ma”.

W książce Berga jest też sporo innych tropów niderlandzkich. Wskazuje on na rozwój map żeglugowych – najpierw włoskich, potem portugalskich, hiszpańskich i holenderskich (Berg, 2018, s. 102). Tu warto doprecyzować: mapy „holenderskie” (na przykład z Amsterdamu) pojawiały się dopiero od początków XVII wieku, Ortelius był wszak Brabantczykiem. Pisze o podróżach do dalekich krain i o Kompanii Wschodnio-Indyjskiej (Berg, 2018, s. 329), o mapach siedemnastowiecznego kartografa geldryjskiego Isaaca van Geelkerkena, który w służbie króla duńskiego opracował mapy miast norweskich: Bergen i Oslo (Berg, 2018, s. 165). Wymienia flamandzkiego kartografa Petrusa Bertiusa, który w 1618 roku wydał *Geografię* Ptolemeusza (Berg, 1618, s. 65; na s. 79 błędnie „Bartius”). Pisze też, znowu w kontekście skandynawskim, o wielkiej rodzinie kartografów amsterdamskich, Willemie Janszoonie i jego synach Joanie i Corneliusie, zwanych Blaeu (czyli „Błękitni”, Berg, 2018, s. 147-150). Również w XX wieku jest „śląd niderlandzki”: mapa wioski Neuve-Chapelle, czyli dawnej Nieuwkapelle z Flandrii Francuskiej, doszczętnie zbombardowanej w 1915 roku (Berg, 2018, s. 246).

Owszem, jest w tej książce trochę pomyłek czy (nazwijmy to) skrótów myślowych. Dość często zdarza się autorowi przeskakiwanie z epoki do epoki, a w ślad za tym nieco a-historyczne przedstawianie zdarzeń (np. s. 113-115, gdzie sięga w jednej myśli od wieku XIV do XVII). Nie zawsze oddziela ‘flamandzkość’ od ‘holenderskości’ – jak czyni to bardzo wyraźnie, gdy chodzi o Norwegię, która nie jest Danią (zob. s. 165). Nie ma tu pierwszej mapy Śląska, opracowanej przez Martina Helwiga, opublikowanej również przez Orteliusa. To uwaga nieco pro domo sua; wiedząc, że Berg już we wstępie do swojej książki zaznacza, że będzie poświęcał dużo miejsca przede wszystkim „naszym mapom”, czyli skandynawskim, „po prostu ze względu na to, że tu mieszkam i stąd pochodzę” (Berg, 2018, s. 11)². Nie ma też jednak zbyt szerokiej opowieści o wydany 100 lat

² Thomas Reinertsen Berg mieszka w Oslo, dlatego szczególną uwagę poświęca mapom norweskim.

po dziele Orteliusa Wielkim Atlasie (Atlas Maior) Joana Blaeu (polskie wydanie 1992). A zarówno ojciec jak i syn Blaeu bezpośrednio wszak nawiązywali do Antwerpczyka, nazywając swój zbiór pierwotnie *Theatrum Orbis Terrarum, sive Atlas Novus*.

Zmierzajmy do konkluzji. Brytyjski historyk Simon Schama, autor książki *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* z 1987 roku, której tłumaczenie na język niderlandzki (*Overvloed en Onbehagen*) ukazało się rok później (i stało się bestsellerem w Holandii), został przez wielu niderlandzkich historyków mocno skrytykowany za błędy, które popełnił w swojej książce³. Być może to prawda – ale: jak się tę książkę Schamy czyta...

Podobnie może zabrznieć ocena Berga: być może popełnił on tu czy tam większe czy mniejsze błędy rzeczowe, czy interpretacyjne skróty myślowe. Ale: jak się jego książkę o historii kartografii czyta... Czyta się: wspaniale!

Bibliografia

- Berens W. (1968). Ein großer Eupener: Gillis Hooftman. *Eupener Geschichts- und Museumsverein: Geschichtliches Eupen*. Band II. Eupen: Markus-Verlag, 56–81.
- Berg Th. R. (2017). *Verdensteater. Kartenes historie*. Oslo: Forlaget Press.
- Berg Th. R. (2018). *Teatr świata. Mapy, które tworzą historię*. Tłum. z języka norweskiego Maria Gołębiowska-Bijak, Kraków: Znak. literanova.
- Binding P. (2003). *Imagined Corners. Exploring the World's First Atlas*, London: Headline Book Publishing.
- Blaeu J. (1992). *Wielki Atlas XVII-wiecznego świata*, red. John Goss, Warszawa-Wrocław: Państwowe Przedsiębiorstwo Wydawnictw Kartograficznych im. Eugeniusza Romera, współpraca: Królewskie Towarzystwo Geograficzne Londyn: Studio Editions.
- Bostoen K.J.S. (1985). *Kaars en bril: de oudste Nederlandse grammatica*. Middelburg: Archief van het Koninklijk Zeeuwsch Genootschap der Wetenschappen.
- Bostoen K.J.S. (1987). *Dichterschap en koopmanschap in de zestiende eeuw: omtrent de dichters Guillaume de Poetou en Jan vander Noot*. Deventer, Sub Rosa (= Deventer Studiën 1).
- Smits-Veldt M. B. (1991), *Het Nederlandse Renaissance-toneel*, Utrecht: HES Uigevers.
- Spies M. (1994). *Bij Noorden om. Olivier Brunel en de doorvaart naar China en Cathay in de zestiende eeuw*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Van der Meer G. (2002), Het album amicorum van Aegidius Anselmo, kleinzoon van de Antwerpse reder Gillis Hooftman. *De Gulden Passer* 80, 9-38.

³ Brzmi to anegdotycznie, ale podobno jednym z ważniejszych zadań dla studentów historii i historii sztuki na uniwersytetach holenderskich było znalezienie jak największej liczby błędów w książce Simona Schamy.

Adaptacja podręcznika do współczesnych realiów na przykładzie podręcznika do nauki języka niderlandzkiego *Vanzelfsprekend*

W 1996 roku osoby uczące się języka niderlandzkiego poznały postać Paolo Sanseverino, studenta ekonomii z Włoch, stawiającego pierwsze kroki w Belgii i rozpoczynającego swoją przygodę z językiem niderlandzkim. To właśnie wówczas ukazał się w wydawnictwie Acco kurs do nauki języka niderlandzkiego dla obcokrajowców *Vanzelfsprekend* autorstwa Rity Devos, Hana Fraetersa, Petera Schoenaertsa i Helgi Van Loo. Od tamtego momentu ponad sto tysięcy osób uczyło się niderlandzkiego, korzystając z tego flamandzkiego podręcznika, w którym główny bohater – Paolo Sanseverino – poznawał język razem z nimi. W 2009 roku kurs ten został całkowicie odnowiony. Książki (podręcznik i ćwiczenia) zostały uwspółcześnione, a materiały audiowizualne nagrane na płyty CD i DVD. Porównując jednak wersje z 1996 i z 2009 roku można zauważyć, że tak na dobrą sprawę zmieniła się jedynie szata graficzna książek i nośniki z materiałami audiowizualnymi. Wszystkie teksty pozostały niezmienione.

Rok 2018 przyniósł nową odsłonę popularnego kursu *Vanzelfsprekend*. Autorzy podkreślili fakt, że „dit pakket is een volledig vernieuwde uitgave van de originele leergang. De boeken, video en audio werden helemaal herwerkt en gemoderniseerd.” (Devos et al., 2018a, 10). Warto więc przyjrzeć się wprowadzonym zmianom i zastanowić się, czy taka adaptacja kursu do współczesnych realiów niesie ze sobą rzeczywiście coś nowego i czy była naprawdę konieczna.

Na kurs *Vanzelfsprekend* składają się materiały audiowizualne (serial, filmy objaśniające wybrane zagadnienia gramatyczne i przedstawiające pewne rutyny językowe oraz krótkie reportaże; materiały te dostępne są na pendrivie dołączonym do książki dla nauczycieli¹ oraz na stronie internetowej <https://www.sofialearn.com/app> po zarejestrowaniu się i wpisaniu kodu z podręcznika), podręcznik [tekstboek] z tekstem pomocniczym w języku angielskim lub francuskim, książka ćwiczeń [werkboek] także z tekstem pomocniczym w języku angielskim lub francuskim oraz materiały audio (dostępne na stronie internetowej <https://ilt.kuleuven.be/vanzelfsprekend>). Już tutaj można zauważyć dostosowanie kursu do współczesnych czasów. Autorzy postanowili odejść od tradycyjnych płyt CD i DVD na korzyść stron internetowych, z których można pobrać niezbędne materiały.

Struktura kursu i jego podstawowe cele pozostały niezmienione. Według autorów uczniowie poznają, na podstawie krótkich jednostek lekcyjnych, około dwa tysiące najczęściej występujących słów w języku

¹ Rita Devos, Helga Van Loo, Evelien Versyck (20182): *Vanzelfsprekend. Van theorie naar praktijk. Nederlands voor anderstaligen. Docentenboek*, Leuven / Den Haag: Acco

niderlandzkim, podstawy gramatyki oraz najprzydatniejsze rutyny językowe. Dodatkowo zapoznają się z flamandzkimi (i szerzej belgijskimi) zwyczajami i realiami, z flamandzką kulturą, sztuką, polityką i ekonomią. Założeniem kursu jest wprowadzenie i ćwiczenie wszystkich sprawności językowych – czytania, słuchania, mówienia, pisania oraz uzyskanie przez ucznia poziomu A2 zgodnie z Europejskim Systemem Opisu Kształcenia Językowego.

Kurs *Vanzelfsprekend* składa się z dziesięciu części [delen], z których każda podzielona jest na siedem mniejszych jednostek [lessen]. Każda część rozpoczyna się od fragmentu serialu, w którym główny bohater – Włoch Paolo Sanseverino – przylatuje do Belgii i skonfrontowany z problemami życia codziennego uczy się języka niderlandzkiego. Serial ten od lat jest jedną z mocniejszych stron kursu *Vanzelfsprekend* i czymś, co odróżnia go od innych metod, a Paolo Sanseverino stał się wręcz postacią kultową, mającą m.in. swój profil na portalach społecznościowych oraz tysiące znajomych na całym świecie. W wydaniu z 2018 roku serial ten został nagrany na nowo. Opowieść i dialogi pozostały niezmiennione, ale zmieniona została obsada. W postać Paolo Sanseverino, granego do tej pory przez Petera Schoenaertsa, wcielił się Samuël Anastasi. Mimo że nie można odebrać Anastasii niewątpliwych umiejętności aktorskich, to dla osoby pracującej od lat z metodą *Vanzelfsprekend* i przyzwyczajonej do Paolo z kręconymi lokami zmiana ta może być dość trudna do zaakceptowania. Opinię tę potwierdza także wielu studentów, wskazując, że nowy aktor grający głównego bohatera pozbawił go znacznej części charakteru. W tej sytuacji pozostaje poczekać jedynie kilka lat na opinie nowych uczniów, którzy będą znać wyłącznie nowego Paolo. Podkreślić należy także fakt, że w serialu zmienione zostały imiona niektórych bohaterów – Els została przemianowana na Annę, Peter stał się Samem. Zmiana ta jest nieoczekiwana, zwłaszcza dla sympatyków bohaterów z poprzedniej edycji. Być może autorzy kursu wyszli z założenia, że obecnie niewiele jest dziewcząt przed trzydziestką, które nazywają się Els i że jest to imię spotykane raczej wśród starszych kobiet oraz że warto tę zmianę wprowadzić, aby nadać całości więcej autentyczności. Oglądając serial można dostrzec także kilka szczegółów, które zostały dostosowane do realiów XXI wieku. I tak np. Bert i Jennifer nie przeglądają już albumów ze zdjęciami, ale oglądają zdjęcia na smartfonie, starodawny telefon z tarczą został zmieniony na aparat z przyciskami i od czasu do czasu w kadrze pojawia się komputer. Bohaterowie są też ubrani w zgodzie z trendami współczesnej mody. Mając jednak na uwadze fakt, że scenografia to nadal rysunki (podobnie jak w wersji z 1996 roku), a akcja nie została przeniesiona w plener, zmiany te nie wydają się niezbędne. Można odnieść wrażenie, że autorzy za wszelką cenę chcieli unowocześnić serial i w związku z tym postawili na zmianę niektórych elementów. Stara wersja miała swój klimat, którego w obecnej adaptacji niestety trochę brakuje.

Warto zwrócić uwagę na reportaże zamykające każdą z dziesięciu części kursu i przedstawiające wybrane aspekty flamandzkiej (belgijskiej) kultury. Dzięki nim uczniowie pracujący z metodą *Vanzelfsprekend* mają okazję poznać, zaprezentowane w ciekawy sposób, zarówno kulturę przez wielkie K (np. sztukę flamandzką w części 5), jak i codzienne życie Belgów (np. sposób spędzania wolnego czasu w części 9) oraz geografii Belgii i jej społeczeństwo (np. kultura mieszkania w części 3). Dane przedstawione w wersji z 2009 roku były już w znacznym stopniu nieaktualne (np. monarchia belgijska, dane demograficzne, ekonomia) i aż prosiły się o ich zweryfikowanie. Dzięki wydaniu z 2018 roku wprowadzenie tych zmian było możliwe, co autorzy z powodzeniem wykorzystali. Podkreślić należy także fakt, że zarówno w serialu, jak i w reportażach pojawia się zdecydowanie więcej kobiet w zawodach uważanych do tej pory za wyjątkowo męskie (np. celniczki na lotnisku) oraz obcokrajowców o różnych kolorach skóry i mówiących w języku niderlandzkim z różnymi akcentami. To bez wątpienia duży plus najnowszej wersji *Vanzelfsprekend*, przedstawiający Belgię jako kraj wielokulturowy, tolerancyjny i otwarty na różnorodność.

Materiały zawarte w podręczniku pozostały niezmiennione (poza zastąpieniem imion Els/Anna i Peter/Sam). Podobnie jak w poprzednich wersjach w podręczniku znajdują się, poza tekstami wyjściowymi w każdej lekcji, stałe części: gramatyka [grammatica] prezentująca na przykładach wybrane zjawiska grammatyczne, rutyny językowe [taalhandelingen] zawierające najczęściej używane stałe zwroty i sformułowania, słówka [woorden], których użycie może być problematyczne oraz funkcje językowe [taalfuncties] zawierające informacje o tym, jak w najlepszy sposób sformułować pewne opinie, pytania czy prośby. Każdą z lekcji zamyka alfabetyczna lista z kluczowymi słówkami. Na uwagę zasługuje także całkowita zmiana szaty graficznej

podręcznika. Trójkolorowa wersja z 2009 roku (biały, czarny, zielony), zawierająca jedynie schematyczne rysunki, została zastąpiona wersją kolorową z licznymi zdjęciami i ilustracjami. Dzięki temu zabiegowi podręcznik zyskał zdecydowanie na atrakcyjności i wpisał się bez wątpienia w aktualne trendy tworzenia książek do nauki języków obcych.

Książka ćwiczeń z 2018 roku nie zawiera istotnych zmian w porównaniu z poprzednią wersją. Poza stałym podziałem na części i lekcje zamieszczono dodatkowo krótkie wprowadzenie sprawdzające zrozumienie fragmentu serialu z danej części [comprehensie] oraz powtórkę pod koniec każdej z nich [herhaling]. Wiele do życzenia pozostawia nadal strona graficzna książki ćwiczeń. Autorzy pozostali przy trzech kolorach – białym, czarnym i zielonym.

W recenzjach poprzednich wydań kursu *Vanzelfsprekend* często zwracano uwagę na brak spisu treści. Van Kalsbeek (2010, 37) podkreśliła ten fakt, twierdząc, że „[e]n praktisch probleem vind ik dat de tekst- en werkboeken geen inhoudsopgave hebben en dat er nergens een overzicht staat van alle onderdelen (...)”. Błąd ten został jedynie częściowo naprawiony w wydaniu z 2018 roku. Spis treści znajduje się wprawdzie zarówno w podręczniku, jak i w książce ćwiczeń, ale nie jest rozbudowany i zawiera wyłącznie tytuł lekcji. Nauczycielowi może zająć trochę czasu wyszukanie informacji o poszczególnych sprawnościach ćwiczonych w danych jednostkach lekcyjnych, poruszanych zagadnieniach gramatycznych czy wprowadzanych elementach kulturowych.

Podsumowując należy podkreślić fakt, że wydanie kursu *Vanzelfsprekend* z 2018 roku to tak w rzeczywistości jedynie adaptacja niektórych elementów do potrzeb współczesnego ucznia i nauczyciela. Struktura kursu, teksty, ćwiczenia nie zostały zmienione. Dzięki temu nauczyciele korzystający od lat z tej metody mogą bez problemu odnaleźć się w pracy z nowym podręcznikiem. I to właściwa decyzja, ponieważ kurs *Vanzelfsprekend* jest kursem bardzo dobrym, stworzonym przez grupę osób zaangażowanych w nauczanie języka niderlandzkiego jako obcego oraz mogących pochwalić się bogatym doświadczeniem zdobywanym zarówno w Belgii, jak i poza jej granicami. Zmieniające się czasy wymusiły jednak na autorach wprowadzenie drobnych aktualizacji, np. nagranie na nowo serialu stanowiącego część kursu, z nową obsadą i w nieco bardziej współczesnym klimacie, uatrakcyjnienie szaty graficznej podręcznika i książki ćwiczeń oraz zmianę nośników z materiałami audio i video. Warto było jednak pójść krok dalej – wyjść jeszcze bardziej naprzeciw współczesnym uczniom i nauczycielom, osobom z pokolenia Y i Z, dla których np. telefon komórkowy jest podstawowym źródłem zdobywania informacji. Można było pokusić się o stworzenie specjalnej, opartej na kursie *Vanzelfsprekend*, aplikacji do nauki języka niderlandzkiego czy aplikacji zawierającej dodatkowe ćwiczenia do samodzielnej pracy w domu. Nie zmienia to jednak faktu, że kurs *Vanzelfsprekend* jest warty polecenia każdej osobie zainteresowanej nauką języka niderlandzkiego – czy to wersji z 2009 czy z 2018 roku.

Rita Devos, Han Fraeters, Peter Schoenaerts, Helga Van Loo, *Vanzelfsprekend*. Nederlands voor anderstaligen, Leuven / Den Haag: Acco, 2018

Tekstboek Engels ISBN 978-94-634-4696-9, 312 str., €40,70

Werkboek Engels ISBN 978-94-634-4697-6, 398 str., €30,40

Bibliografia

Devos, R. / Fraeters H. / Schoenaerts P. / Van Loo H. (2009a): *Vanzelfsprekend*. Nederlands voor anderstaligen. *Tekstboek*, Leuven / Den Haag: Acco

Devos, R. / Fraeters H. / Schoenaerts P. / Van Loo H. (2009b): *Vanzelfsprekend*. Nederlands voor anderstaligen. *Werkboek*, Leuven / Den Haag: Acco

Devos, R. / Fraeters H. / Schoenaerts P. / Van Loo H. (2018a): *Vanzelfsprekend*. Nederlands voor anderstaligen. *Tekstboek*, Leuven / Den Haag: Acco

Devos, R. / Fraeters H. / Schoenaerts P. / Van Loo H. (2018b): *Vanzelfsprekend. Nederlands voor anderstaligen. Werkboek*, Leuven / Den Haag: Acco

Van Kalsbeek, A. (2010): 'In en uit de praktijk: *Kroniek van het Nederlands als vreemde taal*', [W:] *Internationale Neerlandistiek*, jaargang 48, nummer 1, Amsterdam: Amsterdam University Press, str. 36-46



**NIDERLANDYSTYKA
INTERDYSCYPLINARNIE**