

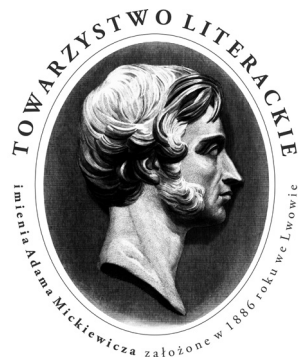
Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII
I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

Rocznik CXIV, zeszyt 1

IBL INSTYTUT BADAŃ
LITERACKICH PAN
WYDAWNICTWO
WARSZAWA 2023



Z A Ł O Ż O N Y W R O K U 1 9 0 2
P R Z E Z T O W A R Z Y S T W O L I T E R A C K I E
I M I E N I A A D A M A M I C K I E W I C Z A

Komitet redakcyjny: GRAŻYNA BORKOWSKA (redaktor naczelny),
TERESA KOSTKIEWICZOWA (zastępca redaktora naczelnego),
ANNA CZABANOWSKA-WRÓBEL, ADAM DZIADEK, LUIGI
MARINELLI, ALEKSANDRA OSZCZĘDA, ANDRZEJ SKRENDO,
AGATA STANKOWSKA, PAWEŁ STEPIEŃ, KRZYSZTOF TRYBUŚ

Sekretarz redakcji: AGNIESZKA MAGREL

Projekt okładki: JOANNA MUCHO

Opracowanie redakcyjne i korekta: INEZ KROPIDŁO, MICHAŁ
KUNIK, AGNIESZKA MAGREL, ZOFIA SMOLSKA, WIKTORIA
TWOREK, DOROTA UCHEREK

Tłumaczenie streszczeń: TOMASZ P. GÓRSKI

Opracowanie typograficzne i łamanie: **erte**

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

© Copyright by Instytut Badań Literackich PAN
and Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza,
Wrocław-Warszawa 2023

Objętość: ark. wyd. 20,75; ark. druk. 17,75
Nakład: 400 egz.

Pamięci Zofii Smolskiej

TREŚĆ ZESZYTU

	Str.
Pamięci Zofii Smolskiej	3

1. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

Ludmiła Janion, Milena Chylińska, Bez przyszłości. Queerowy sprzeciw „Anhellego” Juliusza Słowackiego w kontekście prób kontynuacji poematu	7
Piotr Bogalecki, „Ukryty płonę”. O cyklu „Z księgi przeczuć” Bolesława Leśmiana	25
Andrzej Mencwel, Poezja i prawda mitu. Próba interpretacji „Dziewczyny” Bolesława Leśmiana	47
Mateusz Kłosowski, Wobec „Piosenki o porcelanie” Czesława Miłosza – nawiązania, polemiki, kontynuacje, reminiscencje... ..	59
Krzysztof Obremski, Centralny punkt świata poetyckiego Juliana Przybosa: Notre Dame	73
Dariusz Pawelec, Witold Wirpsza w kręgu paryskiej „Kultury” (1972–1985)	85
Stanisław Stabryła, O antyku w poezji Bolesława Taborskiego	101
Jan Potkański, Mądrość ciała. Eros i sublimacja w poezji Janusza Pasierba	111

Zagadnienia języka artystycznego

Adam Regiewicz, Audioantropologia odgłosu wobec somatopoetyki	149
Aleksandra Skrzypczyk, Motywy muzyczne w twórczości Brunona Schulza	163
Lucyna Marzec, Inna Hła. Słowo mówione i słowo pisane w poezji Kazimierzy Iłakowiczówny	193
Aleksandra Reimann-Czajkowska, Portrety Hrabiny Rozyny w tłumaczeniu. Kilka uwag o „Porgi, amor” i „Dove sono i bei momenti” Wolfganga Amadeusa Mozarta, Lorenza Da Pontego i Stanisława Barańczaka	217
Andrzej Hejmej, Słuchający Stanisław Barańczak: przekład i akuzmatyka	229

2. MATERIAŁY I NOTATKI

Agata Brajerska-Mazur, Tłumacze po różnych stronach lustra	247
--	-----

3. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Katarzyna Niesporek-Klanowska, Pollakówna wielokrotnie. Rec.: Strony Joanny Pollakówny. Pod redakcją Anny Kozłowskiej, Jana Zielińskiego. Warszawa 2017	271
Żaneta Nalewajk, O „Poezji polskiej ostatnich dwustu lat”. Panoramicznie i w zbliżeniu. Rec.: Poezja polska ostatnich dwustu lat. Odczytania i przekroje. Dla profesora Mariana Stali na jubileusz. Pod redakcją Anny Czabanowskiej-Wróbel i Urszuli M. Pilch. Kraków 2022	279

CONTENTS OF THE FASCICLE

	Page
In Memory of Zofia Smolska	3

1. TREATISES AND ARTICLES

Ludmiła Janion, Milena Chilińska, No Future. The Queer Objection of Juliusz Słowacki's "Anhelli" in the Context of the Poem's Attempted Continuations	7
Piotr Bogalecki, "Ukryty płonę [I Burn in Hiding]". On Bolesław Leśmian's Cycle "Z księgi przeczuć" ("From the Book of Premonitions")	25
Andrzej Mencwel, Poetry and Truth of the Myth. An Attempt at Interpreting Bolesław Leśmian's "Dziewczyna" ("The Girl")	47
Mateusz Kłosowski, On Czesław Miłosz's "Piosenka o porcelanie" ("Song on Porcelain"): References, Polemics, Continuations, Reminiscences.....	59
Krzysztof Obremski, Central Point in Julian Przyboś's Poetic World: Notre Dame.....	73
Dariusz Pawelec, Witold Wirpsza in the Circle of the Paris "Kultura" ("Culture") (1972-1985)	85
Stanisław Stabryła, The Ancient Motifs in the Poetry of Bolesław Taborski	101
Jan Potkański, Wisdom of the Body. Eros and Sublimation in Janusz Pasierb's Poetry ..	111

Problems of Artistic Language

Adam Regiewicz, Noise Audioanthropology against Somatopoetics	149
Aleksandra Skrzypczyk, Musical Motifs in Bruno Schulz's Work	163
Lucyna Marzec, Other Iłha. Written and Spoken Word in Kazimiera Iłhakowiczówna's Poetry	193
Aleksandra Reimann-Czajkowska, Portraits of Countess Rosina in Translation. A Few Remarks on "Porgi, amor" ("Pour, o Love") and "Dove sono i bei momenti" ("Where Are Those Happy Moments") by Wolfgang Amadeus Mozart, Lorenzo Da Ponte, and Stanisław Barańczak	217
Andrzej Hejmej, A Listening Stanisław Barańczak: Translation and Acousmatics	229

2. MATERIALS AND NOTES

Agata Brajerska-Mazur, Through the Looking Glass, and What Translators Found There	247
--	-----

3. REVIEWS AND SURVEYS

LUDMIŁA JANION Uniwersytet Warszawski
 MILENA CHILIŃSKA Uniwersytet Warszawski

BEZ PRZYSZŁOŚCI QUEEROWY SPRZECIW „ANHELLEGO” JULIUSZA SŁOWACKIEGO W KONTEKŚCIE PRÓB KONTYNUACJI POEMATU

Heather Love, literaturoznawczyni i teoretyczka *queer* związana z tzw. zwrotem negatywnym¹, zachęca, by powracać do lektury tekstów pesymistycznych i bolesnych, tekstów, które nie wpisują się w paradygmaty postępu i odkupienia, nie krzepią serc ani nie mobilizują do działania, tekstów poświęconych afektom o kwestionowanej wartości politycznej, afektom negatywnym: rozpacz, goryczy, wycofaniu, bierności, beznadziei. Takie lektury, twierdzi Love, są szczególnie pomocne w refleksji nad życiem pełnym krzywdy, której nie da się naprawić, nad porażką, której nie sposób przekuć w zwycięstwo².

Nawiązując do tego apelu, sięgamy po poemat *Anhelli* Juliusza Słowackiego z 1837 roku, a także omawiamy literackie próby jego kontynuacji i reinterpretacji autorstwa Kornela Ujejskiego (1848) i Wacława Gasztowtta (1882). Chcemy poruszyć dwie zasadnicze kwestie: pierwsza, hermeneutyczna, ma związek z negatywnym, queerowym potencjałem *Anhellego*; druga, teoretyczna, odnosi się do zastosowania kategorii aseksualności w negatywnej teorii *queer*. Choć coraz częściej podejmuje się queerowe badania nad romantyzmem, zazwyczaj dotyczą one gotycyzmu i jego dziedzictwa, a prowadzone są głównie w literaturoznawstwie krajów anglosaskich³.

¹ W latach 1995–2010 ukazało się kilka ważnych rozpraw z dziedziny studiów queerowych, których cechą wspólną była krytyczna analiza związku seksualności z normą kulturowej „pozytywności”, czyli z połączeniem takich wartości jak optymizm, postęp, dążenie do szczęścia i sukcesu, nadzieja na lepszą przyszłość, kult rodziny i narodu, przetrwanie indywidualne i przetrwanie porządku społecznego. Ten nurt teorii *queer* określono mianem „zwrotu negatywnego” lub „antyspołecznego”. Badaczki i badacze kojarzeni ze zwrotem negatywnym zastanawiają się, w jakim stopniu owe pozytywne wartości są heteronormatywne i opresyjne, oraz szukają kulturowego miejsca dla impulsów antyspołecznych, antytożsamościowych i antyprzyszłościowych, np. dla bezproduktywności, porażki czy bezsensu. Zob. L. Bersani, *Homos*. Cambridge, Mass., 1995. – L. Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham 2004. – R. L. Caserio [i in.], *The Antisocial Thesis in Queer Theory*. „PMLA” 2006, nr 3. – J. Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*. Przeł. M. Denderski. Warszawa 2018.

² H. Love, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge, Mass., 2007, s. 1–24.

³ Zob. przełomową rozprawę E. Kosofsky-Sedgwick *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York 1985) oraz liczne prace o gotycyzmie – np. G. E. Haggerty, *Queer Gothic*. Urbana 2006. – M. Fincher, *Queering Gothic in the Romantic Age: The Penetrating Eye*. Basingstoke 2007. – *Queering the Gothic*. Ed. W. Hughes, A. Smith. Manchester 2009. – A. Haefele-Thomas, *Queer Others in Victorian Gothic*. Cardiff 2012. Szersze zastosowania

Polska humanistyka wciąż czeka na systematyczne poszukiwania tekstowych śladów nieheteronormatywnej seksualności w utworach romantycznych, być może też na odkrycie queerowych ikon pokroju Lorda Byrona czy Walta Whitmana⁴. Analiza *Anhellego* pozwoli przyjrzeć się potencjałowi badań queerowych dla rozważań nad literaturą polskiego romantyzmu.

Wiele pojęć teorii *queer* wypracowano w zsekularyzowanej kulturze protestanckiej przełomu XX i XXI wieku, w kontekście krytyki amerykańskiego imperializmu i triumfalnego kapitalizmu, kultury rywalizacji i dobrego samopoczucia, nowoczesności oraz konformistycznego, obowiązkowego dążenia do szczęścia. Posługiwanie się nimi w analizie polskich utworów romantycznych – wyrosłych na gruncie kultury katolickiej, peryferyjnej, zmagającej się z poczuciem niesprawiedliwości, zafobania i poniżenia, próbującej stawić czoła sytuacji podporządkowania politycznego – wymaga pewnej ostrożności. Mając to na uwadze, wykorzystamy znane z prac Lee Edelmana pojęcia Dziecka i reprodukcyjnego futuryzmu oraz zaproponowane przez Elę Przybyło, Danielle Cooper i Annę Kurowicką pojęcie queerowej aseksualności, by odczytać *Anhellego* jako tekst, w którym odrzucenie przyszłości łączy się z aseksualnością. Nasze stanowisko potwierdzą zakończenia dopisane przez Gasztowtta i – potencjalnie – przez Ujejskiego. Odwołania do negatywnego queeru pozwolą zuniwersalizować wymowę poematu Słowackiego: melancholia *Anhellego* stanie się literacką egzemplifikacją wyobcowania z Symbolicznego, pustki pękniętego Lacanowskiego podmiotu, sam bohater zaś – aseksualnym, negującym przyszłość odmieniec.

Anhelli jest dziełem o wyjątkowym potencjale interpretacyjnym, a jego liczne niejasności – jak zauważa Ewa Łubieniewska – skłaniają do tego, by projektować na tekst własne oczekiwania⁵. Poemat odczytywano m.in. jako potwierdzenie i uniwersalizację mesjanizmu bądź jako jego zaprzeczenie czy krytykę⁶. Do niedawna krytycy dość zgodnie widzieli w *Anhellim* opowieść o cierpieniu i odkupieniu,

teorii *queer* w badaniach nad romantyzmem przynoszą takie prace jak: A. Elfenbein, *Romantic Genius: The Prehistory of a Homosexual Role*. New York 1999. – R. Tobin, *Warm Brothers: Queer Theory and the Age of Goethe*. Philadelphia 2000. – M. O'Rourke, D. Collings, *Introduction: Queer Romanticisms: Past, Present, and Future*. „Romanticism on the Net” t. 36/37 (2004–2005). – R. C. Sha, *Perverse Romanticism: Aesthetics and Sexuality in Britain, 1750–1832*. Baltimore 2009. Po polsku queerowość klasycznych powieści gotyckich omawiał P. Sobolczyk (*Queer gothic – queer modernism*. W: *Gotycyzm – modernistyczny sobowtór odmieńca*. Gdańsk 2017).

- ⁴ Queerowymi aspektami romantycznego gotycyzmu zajmował się P. Sobolczyk (*Gotycyzm, romantyzm, S/M*. W: *Gotycyzm – modernistyczny sobowtór odmieńca*). O nienormatywnej męskości jako preludium do dyskursów na temat nienormatywnej seksualności pisał T. Kaliściak w studium o twórczości L. Szyrmera (*Pleć Pantofla. Odmiercze męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku*. Warszawa–Katowice 2016). Już po napisaniu tego artykułu ukazała się praca autorstwa M. J. Nowickiej *Słowacki. Wychodzenie z szafy* (Warszawa 2021).
- ⁵ E. Łubieniewska, *Sen i przebudzenie Anhellego*. „Ruch Literacki” 2000, z. 6, s. 642.
- ⁶ Zob. np. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*. Warszawa 1978, s. 479. – M. Kostaszuk-Romanowska, *Sybir „Anhellego” – przestrzenią mesjanistyczną?* „Przegląd Wschodni” 1991, z. 2. – J. Lyszczyna, „*Anhelli*” genezyjski. „Postscriptum Polonistyczne” 2009, nr 2. – M. Siedlecki, *Metamorfozy mesjanizmu w „Anhellim” Juliusza Słowackiego*. W zb.: *Piękno Juliusza Słowackiego*. T. 3: *Metamorphosis*. Red. J. Ławski, A. Janicka, Ł. Zabielski. Białystok 2014–2015. – M. Kuziak, „*Anhelli*” Słowackiego – efekt lektury mickiewiczzo-logicznej. „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” nr 10 (2020).

o przemianie i odrodzeniu jednostki oraz narodu, a zatem wśród pesymistycznych tonów utworu odnajdywali nadzieję na przyszłość. Michał Kuziak zwraca uwagę, że z tą dominującą recepcją, uparcie podtrzymującą priorytet narodu i mesjanistyczny punkt widzenia, wiąże się jednak niedocenienie dzieła⁷. Perspektywa *queer* pozwoli rozwinąć wyrażony przez Kuziaka sceptycyzm wobec wielu dotychczasowych odczytań. Znamienne, że nawet sam badacz, choć hipotetycznie i ostrożnie, sugeruje wpisanie utworu w logikę odkupienia, w „logikę wybaczącej miłości”, którą – odwołując się do poematu Alfreda de Vigny – dostrzega w postaci Eloë⁸. W niniejszym artykule proponujemy kolejny krok w stronę negatywnych odczytań *Anhellego*. Krok stanowiący zerwanie zarówno z mesjanistyczną logiką ofiary i odkupienia, jak i z obietnicą przyszłości składaną przez miłość (taki wątek pojawia się w interpretacji Kuziaka, jego literacką realizacją jest zaś kontynuacja autorstwa Gasztowtta), a w rezultacie postulujący pełniejsze zanegowanie przyszłości.

Queerowe rozważania nad *Anhellim* rozpoczniemy od przywołania krytyki reprodukcyjnego futuryzmu, przeprowadzonej przez Edelmana w fundamentalnej dla zwrotu negatywnego rozprawie *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Edelmanowskie pojęcie Dziecka okaże się kluczem do odczytania antyprzyszłościowej wymowy poematu Słowackiego. Negatywność utworu zostanie wzmocniona przez inspirowaną teorią *queer* analizę aseksualności *Anhellego* – w tej perspektywie postać jest figurą alienacji, odmienności i negatywnego queeru. Rozważania nad próbami kontynuacji poematu znajdują potwierdzenie w inspirowanym teorią Jacques’a Lacana przekonaniu Edelmana o tym, że zanegowanie przyszłości wiąże się z porzuceniem fantazji o stabilności znaczeń i uzyskaniu pełni „ja”, z porzuceniem, które budzi opór psychologiczny i kulturowy. W przypadku zakończeń zaproponowanych przez Ujejskiego i Gasztowtta opór ten uwidoczni się w próbach modyfikacji *Anhellego* zmierzających w stronę znanej i oczekiwanej konwencji narracyjnej, dominującego dyskursu mesjanistycznego oraz utopii o narodowej jedności. W zakończeniu artykułu zastanowimy się nad wykorzystaniem teorii *queer* w badaniach nad polskim romantyzmem.

Dziecko i przyszłość

„Walka o wolność, gdy się raz zaczyna, / Z ojca krwią spada dziedzictwem na syna”, głosi Byronowsko-Mickiewiczowski emblemat romantyzmu, określający zasadę pokoleniową, w której sukcesja ulega znaturalizowaniu i łączy się z kontynuacją, nadzieją i szansą na postęp⁹. Podobnie jak przekazuje się dzieciom cechy biologiczne, wedle zarysowanej logiki przekazuje się także zakumulowany kapitał (zwykle z nadzieją na to, że będzie on pomnażany i że powędruje do kolejnych pokoleń). I tak samo – naturalnie, „z krwią” – przechodzą idee, misja dziejowa, obowiązki narodowe, być może też urazy i traumy. Biologiczna, społeczna i kulturowa reprodukcja – wszystkie wartościowane pozytywnie – zlewają się w jedno. Jasna staje

⁷ Kuziak, *op. cit.*, s. 52.

⁸ *Ibidem*, s. 64.

⁹ A. Mickiewicz, *Giaur. Ułamki powieści tureckiej z Lorda Byrona*. W: *Dzieła*. Oprac. W. Florian. Współpr. K. Górski, Cz. Zgorzeński. T. 2: *Poematy*. Wyd. Rocznicowe. Warszawa 1994, s. 158.

się tutaj kluczowa rola dziecka w romantycznej wizji narodu. Dziecko to istotny element sfery rodzinnej, domu, którego trzeba bronić, by zapewnić trwanie wspólnoty. Jest ono obiektem starań wychowawczych, zwłaszcza utrwalania tożsamości narodowej. Dziecko naturalizuje kategorię narodu i reprezentuje ostateczną stawkę zmagania o przyszłość. Z kolei brak dzieci (lub posiadanie dzieci zdegenerowanych, chorych czy starych) w wyobraźni romantycznej często oznacza upadek rodziny, rodu i narodu¹⁰.

Taki model myślenia o rodzinie, narodzie i przyszłości stanowi punkt wyjścia naszej interpretacji *Anhellego*. Idea narodu jako rozszerzonej rodziny jest bowiem zarysowana w poemacie niezwykle silnie¹¹. Na początku utworu wygnańcy budują na Syberii wspólny dom, w którym chcą żyć bez waśni niczym zgodna rodzina, „w zgodzie i miłości braterskiej” (I 1)¹². Cel budowy został jasno określony: „rząd dostarczył im niewiast, aby się żeniły, albowiem dekret mówił, że posłani są na zaludnienie” (I 2). Polskość i rodzina stanowią główne punkty odniesienia: przedstawione sceny często są dramatami rodzinnymi, a występujące w nich postaci to ojcowie, synowie, bracia. Dzieci tęsknią do matek, które pozostały w ojczyźnie, z kolei zesłańcy żyjący w kopalniach mamrocą przez sen – „jeden o matce, drugi o siostrach i braciach, a trzeci o domie swoim” (VII 5). W mowie na łożu śmierci Ellenai stopniowo zawęża krainę ojczystą do domu rodzinnego, a nawet do miejsca, gdzie stało „łóżeczko dziecinne” *Anhellego* (XIII 20).

W kontekście rodziny-narodu i dziedziczenia ważna okazuje się w poemacie figura dziecka. Warto przyrzeć się scenie z rozdziału trzeciego, w której AnHELLI – opuściwszy „dom drewniany” wygnańców, by wędrować z Szamanem po syberyjskiej pustyni (I 1) – spotyka „obóz cały małych dzieciątek i pacholąt gnanych na Sybir” (III 3), „dusz tych maleńkich” (III 7). Gdy mowa o polskich dzieciach, język poematu robi się wyraźnie sentymentalny, być może ironiczny. Dzieci te są russyfikowane przez prawosławnego księdza, przekupującego je jedzeniem, tak że „zapomniały już płakać po matkach swoich i tu się wdzięczą do chleba jak małe szczeniątka” (III 8). Niemniej Szaman magicznie odzyskuje je dla polskości, a one pod jego wpływem nabierają tożsamości narodowej, związanej z rodzinną pamięcią¹³. Odzyskanie

¹⁰ O rolach dziecka w ideologii narodowej zob. Sh. Stephens, *Children and Nationalism*. „Childhood” 1997, nr 1. Choć motyw dziecka w literaturze romantycznej nie jest tematem tej pracy, można zwrócić uwagę, że liczne rozpoznania literaturoznawcze potwierdzają użycie figury dziecka do naturalizacji procesów społecznych. Jak wskazują badacze i badaczki, w literaturze polskiego romantyzmu dziecko często reprezentuje (utrącony) rajski stan natury, niewinność i niewinną ofiarę, staje się także pretekstem do rozważań o nieuchronności przemijania. Rewersem tego obrazu jest romantyczne dziecko demoniczne, zepsute, unaoczniające mroki ludzkiej natury. Na temat obrazu dziecka i dzieciństwa w polskiej literaturze romantycznej zob. np. A. Kubała, *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*. Wrocław 1984. – M. Joneca, *Enfants terribles. Dzieci złe, źle wychowane w literaturze polskiej XIX wieku*. Wrocław 2005. – K. Korotkich, *Czy romantycy nie lubili dzieci?* „Bibliotekarz Podlaski” 2018, nr 2.

¹¹ O konsekwencjach tej idei dla polityki płci zob. A. Graff, *Nacjonalizm*. Hasło w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*. Red. M. Rudaś-Grodzka [i in.]. Warszawa 2014.

¹² J. Słowacki, *AnHELLI*. W: *Poematy. Nowe wydanie krytyczne*. T. 1: *Poematy z lat 1828–1839*. Oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak. Poznań 2009. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania; liczba rzymska oznacza numer rozdziału, liczba arabska – numer akapitu.

¹³ T. Ewertowski („*AnHELLI*” *Juliusza Słowackiego – próba odczytania postkolonialnego*). W zb.:

dziecka jest w tej początkowej scenie, otwierającej wędrówkę postaci, figurą nadziei na przyszłość rodzin i narodu. Dziecko funkcjonuje jako synekdocha przyszłości, kontynuacji, przetrwania biologicznego, a także przetrwania pamięci.

Utwór sentymentalizuje śmierć wśród potomstwa jako wzór dobrego umierania, czyli zwińczenia życia, które uważa się za dobre i wartościowe, życia, które posłużyło sprawie przyszłości. W rozdziale siódmym Szaman mówi do wygnańców w kopalniach: „Wszakże lepiej jest umierać w gromadce dzieci i wnucząt, które płaczą, i patrzeć na rozwijanie się drzew wiosennych, i mieć godzinę cicha” (VII 28). Dziecko, tak jak wiosna, reprezentuje i naturalizuje fantazję o niwelowaniu skutków śmierci, o kontynuacji i sukcesji.

Ową fantazję Edelman nazywa reprodukcyjnym futuryzmem. Jest to według niego konsensus, na którym zasadza się myślenie o wspólnocie, przyszłości i polityczności, oto bowiem wszystkie strony sporu politycznego posługują się figurą Dziecka: „Dziecko pozostaje horyzontem polityki, fantazmatycznym beneficjentem każdej politycznej interwencji”¹⁴. Tym samym Dziecko, wyobrażone jako niewinne i bezbronne, wyznacza granice polityczności, jest obligatoryjnym celem oraz stawką przyszłości. Edelman wskazuje, że stanowi ono figurę z gruntu heteronormatywną, która uzasadnia seksualność (najłatwiejszy do akceptacji, najbardziej szacowny seks to seks reprodukcyjny) i wytycza bieg życia dobrego obywatela, ponieważ świadczy o dorosłości i dojrzałości¹⁵. W dyskursach liberalnych próbuje się co prawda włączać osoby LGBTQ w reprodukcyjny futuryzm (zwraca się uwagę na sytuacje nieheteronormatywnych dzieci, podkreśla społeczne i osobiste znaczenie „tęczowych rodzin”), Edelman opowiada się jednak za czymś przeciwnym, za „niemożliwym projektem queerowej opozycyjności”¹⁶. Projekt ten jest niemożliwy nie tylko dlatego, że wzbudza powszechne oburzenie, a więc nie poddaje się politycznemu wdrożeniu, ale też dlatego, że występuje przeciwko spójności podmiotu, stabilności języka i porządku społecznego.

Otóż Edelman przyjmuje za Lacanem, że podmiot zawsze jest pęknięty, ustanowiony w poczuciu straty i braku, wyalienowany z języka i porządku społecznego

Słowacki postkolonialny. Red. M. Kuziak. Bydgoszcz 2010, s. 117) zwraca uwagę, że po tym jak Szaman rzucił na dzieci czar, pisze Słowacki, „krzycheć zaczęły [one] z wielką dumą; my Polaki”, a więc nowo zyskany entuzjizm narodowy łączy się z użyciem zrusyfikowanej formy językowej „Polaki” (nie zaś „Polacy”). Walka o tożsamość narodową dzieci nie jest zatem jednoznacznie, w zupełności wygrana.

¹⁴ L. Edelman, *Przyszłość to dziecinne mrzonki*. W zb.: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*. Red. A. Gajewska. Poznań 2012, s. 677 (przeł. T. Sikora).

¹⁵ Edelman wychodzi od tego, że w dyskursach homofobicznych osoby LGBTQ są na wiele sposobów przeciwstawiane figurze Dziecka. Przed gejami i lesbijkami trzeba chronić „nasze dzieci”, ponadto geje, umierając bezdzietnie na AIDS, reprezentują przeciwieństwo Dziecka – śmierć i brak przyszłości. Homoseksualność łączona jest z pojęciem cywilizacji śmierci i potępiana za rozkosz seksualną, niezwiązaną z reprodukcją. Twierdzi się, że akceptacja homoseksualności zagraża dobrobytowi heteronormatywnego społeczeństwa, natalizmowi oraz spójności i reprodukcji porządku społecznego. Jednocześnie homofobiczna wyobraźnia przypisuje homoerotycznej seksualności wyjątkowo intensywne rozkosz, niedostępną zaprzęgniętemu w projekt przyszłości i reprodukcji seksowi heteryków. Zdaniem Edelmana, nie należy tych fantazmatów odrzucać, ale twórczo je wykorzystywać w polityce queer.

¹⁶ *Ibidem*, s. 678.

(czyli Symbolicznego), a Dziecko wyraża fantazję, tytułową „mrzonkę” o przyszłym przewycięzeniu tej kondycji, o możliwości osiągnięcia spójnej tożsamości i pełnego wyrażenia się w języku. Skoro jednak Symboliczne jest naznaczone heteronormą, osobom *queer* pozostaje opowiedzieć się za tym, co przekracza i rozsadza Symboliczne, a więc za Realnym, za tym, co niewyraźalne – za popędem śmierci i rozkoszą (*jouissance*). Innymi słowy, wedle Edelmana rolą teorii *queer* powinno być odrzucenie Dziecka i zawiązanego wokół niego konsensusu, a w rezultacie przededefiniowanie granic polityczności, destabilizacja tożsamości i zachwianie porządkiem społecznym. W *Anhellim* reprodukcyjny futuryzm przyjmuje formę projektu wspólnoty zarysowanej wokół Dziecka, wspólnoty narodowej, której przyszłość opiera się na nadziei politycznego wyzwolenia. Następnie przedstawiona zostaje wielopoziomowa niemożność realizacji tego scenariusza, skutkująca tym, że – jak wieści tytuł rozprawy Edelmana – „nie ma przyszłości”. Ostatecznie, w poemacie kwestionuje się nie tylko, jak już wskazywano, narodową solidarność i mesjanizm, lecz także reprodukcyjny futuryzm, wraz z którym upada definiująca wszelką polityczność fantazja o zespoleniu z językiem i niezakłóconej komunikacji, fantazja, że przyszłość przyniesie poczucie pełni tożsamości, spełnienia i wspólnoty – „dziecinna mrzonka” niemożliwa do realizacji, ale i trudna do porzucenia.

Upadek przyszłości dokonuje się stopniowo. Projekt zamieszkania wygnańców „razem w zgodzie i miłości braterskiej” (I 1) jest pęknięty już u podstawy i spotka się z trudnościami realizacyjnymi, zasugerowanymi w pierwszych zdaniach poematu: „Przez jakiś czas był pomiędzy nimi wielki porządek. [...] A gdy już zbudowali dom i każdy się zajął swoją pracą, oprócz ludzi, którzy chcieli, aby je nazwać mądrymi, i zostawali w bezczynności [...]” (I 3–4). U progu budowania zgodnej rodziny pojawia się bierność, niechęć do współpracy, wywyższanie się, co można rozumieć jako zwiastun przyszłych konfliktów oraz klęski.

Wróćmy do sceny rusyfikacji, która zapowiada, że gra toczyć się będzie właśnie o Dziecko – zsentymalizowany fantazmat narodowej nadziei. Tutaj też poemat od razu zapowiada, że sprawa jest przegrana. Szaman nie może spełnić prośb dzieci, które chcą, by zaprowadzić je do ojczyzny i matek: „Gdzież was zaprowadzę? Oto ja idę w drogę śmierci” (III 17). Scena przedstawia zatem wartość Dziecka, po czym okazuje się, że ta narodowa fantazja jest niemożliwa do spełnienia, gdyż wszystko, co dotyczy zesłańców, naznaczone jest śmiercią, przeciwieństwem reprodukcyjnego futuryzmu. Widzimy dalej, że kopalnia syberyjska jest także „tylko grobem synów ojczyzny i pełna cichości” (VII 6), a cały Sybir – pożerająca „krajną grobowcową” (XVI 9). Idealy życia rodzinnego upadają, a wraz z nimi upada marzenie o wspólnocie zesłańców¹⁷. Gdy Szaman „wywraca skałę” (VII 35), by ratować wygnańców nieszczęśliwie zasypanych w kopalni, oczom zebranych ukazuje się ojciec zjadający swoich synów:

¹⁷ Ewertowski (*op. cit.*, s. 110–124) drobniawo analizuje *Anhellego* pod kątem przedstawienia rozpadu wspólnoty. Badacz rozwija pesymistyczne znaczenia poematu, ale ostatecznie odczytuje go jako przestrożę dla czytelników zaangażowanych w losy ojczyzny, a tym samym zakłada, że na poziomie projektowanej recepcji nie rezygnuje on z pozytywnej wizji przyszłości. W naszym rozumieniu trudno jednak uznać *Anhellego* za przestrożę, skoro tekst nie przewiduje możliwości poprawy, a ukazany w nim upadek świata jest nieunikniony i nieodwracalny.

I okropny ujrzeni widok! Oto na ciele najmłodszego syna leżał ojciec, jak pies, co położy łapy na kości i gniewny jest.

A oczy tego ojca otwarte błyszczały jak szkło, a czworo innych umarłych leżało w bliskości, leżąc jedni na drugich. [VII 37–38]¹⁸

Okrutna syberyjska rzeczywistość anihiluje Dziecko, a tym samym przyszłość, której Dziecko jest symbolem. Szaman prorokuje „sam w sobie” los wygnańców: „Dobrzy byliby z nich ludzie w szczęściu, ale je nędza przemieni w ludzi złych i szkodliwych” (II 2). Tak też się dzieje: zjadanie własnych synów przez ojca zaszypanego w kopalni poprzedza scenę finalnego pożerania się nawzajem polskiej wspólnoty emigranckiej, w którego wyniku wszyscy giną. Kanibalizm stanowi kulminacyjną, radykalną figurę odrzucenia Dziecka i przyszłości. Wydaje się, że popędy seksualne „posłanych na zaludnienie” wygnańców (I 1), ich „rozgrzane umysły” (X 7), „jakoby w stanie pijanym” (X 9) współgrają z tanatyczną wolą mordy i autodestrukcji. Łakomstwo ma tutaj dwie twarze: nieumiarkowania w jedzeniu i piciu oraz seksualnej pożądlivosti – w domu wygnańców słychać „i śmiech, i wrzaski, i szczękanie kielichów, i brudne pieśni” (XII 1)¹⁹. Ostatecznie apetyty seksualne ustępują miejsca najbardziej destrukcyjnym apetytom, a reprodukcyjny futurizm zostaje unicestwiony w końcowym akcie zanegowania przyszłości – kanibalizmie.

Negatywnych, antyprzyszłościowych elementów poematu jest więcej. W początkowej scenie Szaman zwraca się do wygnańców, zarysowując wyraźnie połączenie między Dzieckiem-dziedzicem, nadzieją a przyszłością: „Ale miejcie nadzieję, bo nadzieja przejdzie z was do przyszłych pokoleń i ożywi je; ale jeśli w was umrze, to przyszłe pokolenia będą z ludzi martwych” (II 8). Nadzieja w poemacie umiera, co uwidacznia się choćby w scenie zjadania ołowiu przez skazańca. Dodajmy, że wbrew etyce chrześcijańskiej – w której wola śmierci i samobójstwo są postrzegane jako grzech – poemat dopuszcza dążenie do śmierci. Szaman usprawiedliwia samobójcę jego cierpieniem i rozpaczą: „A przeklęty, kto przed najmniejszym wichrem pada na ziemię i łamie się!... Podobny strzaskanej kolumnie. Lecz przed wichry silnymi wam padać wolno... Będziecie żalowani” (VII 25–26). Wszechobecne cierpienie pozbawione jest jednak przyszłego sensu. Wyrażona w słynnej scenie Golgoty, w której reprezentanci opozycyjnych stronnictw organizują makabryczny turniej na ukrzyżowanie, krytyka mesjanizmu i przekonania o przyszłym pożytku z cierpienia i porażki, występującego w *Księgach narodu polskiego*

¹⁸ W innej interpretacji, np. u M. Skuchy (*Stowackiego ojciec cierpiący. Dzieje pewnego motywu*. W zb.: *Piękno Juliusza Stowackiego*, t. 3), omawiana scena przedstawia rozpacz ojca, który utracił pięciu synów – pies staje się wtedy znakiem lojalności. W takiej interpretacji też mamy do czynienia ze zrównaniem Dziecka i przyszłości – życie ojca po śmierci synów ukazane jest bowiem jako pozbawione sensu; Szaman żałuje, że go uratował. Jak pisze Skucha (*ibidem*, s. 182), ojciec staje się „umarły za życia”.

¹⁹ E. Probyn (*Carnal Appetites: FoodSexIdentities*. London – New York 2000) szczegółowo analizuje sposoby, w jakie jedzenie łączy się w kulturze z seksualnością. Pokazuje, że kanibalizm jest jednym z punktów takiego styku. Figura kanibala reprezentuje bestialstwo, dzikość, w które człowiek może popaść, i tym samym skłania do postawienia pytania o granice między człowieczeństwem (sfera społeczna, kulturowa) a biologicznym przetrwaniem. Innymi słowy, *tabu* kanibalizmu, tak jak *tabu* incestu, reguluje sferę społeczną.

i pielgrzymstwa polskiego Adama Mickiewicza, to jeszcze jeden ważny element antyprzyszłościowej wymowy poematu.

Anhelli okazuje się tekstem bluźnierczym, używającym języka i motywów biblijnych do wyrażenia idei sprzecznych z chrześcijaństwem. Oprócz sceny Golgoty inne tropy przenicowujące chrześcijaństwo obejmują m.in. postać zbuntowanej anielicy Eloë, dokonywane przez Anhellego i Szamana wskrzeszenia, które powodują tylko dodatkowe cierpienia i wiedzą do natychmiastowej kolejnej śmierci, a także ostatnie słowa Szamana. Umierający czarownik przywołuje swojego przybranego syna: „Anhelli! Anhelli! Anhelli!” (XII 25), odbijając echem *à rebours* Chrystusowe „Eli, Eli”²⁰. Świat poematu to rozległa, mroczna pustynia, na której bohaterowie umierają bez walki. Jediną ich perspektywą są śmierć i niepamięć, całkowite zanegowanie istnienia w fizycznej i duchowej formie. Szaman pyta retorycznie, określając tym samym charakter przestrzeni i ontologiczny status posieleńców: „czyż nie dosyć trupom wichry mieć nad sobą i zapomnienie?” (XI 34). Syberyjskie piekło zamieszkują zatem ludzie niezdolni do podtrzymania życia, już za życia umarli, upadłe anioły, istoty pogrążone w negatywności. To przestrzeń sprzeciwu wobec Dziecka i przyszłości, świat popędu śmierci, który jednak – inaczej niż u Edelmana – nie przybiera postaci tropów destruktywnych rozkoszy homoseksualnych („sinthomoseksualności”), tylko nie mniej śmiertelności, negatywnej aseksualności: odrzucenia seksualności i żywotności.

Aseksualność i odmienność Anhellego

Negatywną, antyprzyszłościową wymowę poematu wzmacnia aseksualność Anhellego. Używamy tutaj tego pojęcia ostrożnie, nie doszukując się w poemacie ahistorycznej, spójnej aseksualnej tożsamości ani polityki, ale podążając za zaproponowanym przez Elę Przybyło i Danielle Cooper pojęciem aseksualnych pogłosów, które mogą uruchomić queerowy wymiar tekstu. W szerszej perspektywie, przekonują badaczki, strategia interpretacyjna polegająca na poszukiwaniu śladów aseksualności pozwala krytycznie rozważyć centralne znaczenie seksualności – zapytać, co właściwie podlega wykluczeniu, gdy wykluczana jest seksualność, i jaka jest stawka tego wykluczenia²¹. Z kolei Anna Kurowicka wskazuje, że krytyczny potencjał aseksualności przydaje się w rozważaniach nad polityczną negatywnością²². Chociaż Edelman odrzuca Dziecko w imię rozkoszy, w ujęciu Kurowickiej to aseksualność może się stać figurą radykalnego odrzucenia obowiązkowej reprodukcji, także w Edelmanowskim rozumieniu reprodukcji porządku społecznego w imię normatywnej przyszłości. Proponujemy czytać postać Anhellego jako egzemplifikację właśnie tego rodzaju negatywnej aseksualności – jako postać, która znajduje się poza sferą seksualności i poza zadekretowanym przez rząd obowiązkiem reprodukcji. Tym samym bohater staje się outsiderem, odmiencą, figurą alienacji, wyła-

²⁰ Za pomoc w sformułowaniu tych myśli dziękujemy Monice Rudaś-Grodzkiej i Michałowi Kuziakowi.

²¹ E. Przybyło, D. Cooper, *Asexual Resonances: Tracing a Queerly Asexual Archive*. „GLQ” 2014, nr 3, s. 298.

²² A. Kurowicka, *What Can Asexuality Do for Queer Theories?* „LES Online” 2014, nr 1.

czenia, inności i – o tyle, o ile kwestionuje heteronormę przyszłości – aseksualnego, negatywnego queeru. Można go zatem uważać za aseksualny odpowiednik Edelmannowskich „sinthomoseksualistów” z połowy XIX wieku – Ebenezera Scrooge’a i Silasa Marnera.

W *Anhellim* wyraźny jest podział, z jednej strony, na dom „posłanych na zaludnienie” wygnańców (I 1), sferę popędów (waśni, konsumpcji, reprodukcji) reprezentowanych przez „rozgrzane umysły” (X 7), „kielichy i brudne pieśni” (XII 1), a z drugiej – na „rzeczy ważne” (III 1) i melancholijną ascezę bohatera, który oddał się na „pustynię północną” (XIII 1). Anhelli zostaje dwukrotnie wyłączony z tej pierwszej sfery, sfery domostwa i reprodukcji. Najpierw, gdy Szaman zabiera go w podróż po syberyjskiej pustyni, następnie, gdy umierając wysyła go, by zamieszkał na północy w chacie z lodu wraz z pokutnicą Ellenai. Wybrańcy Szamana, w przeciwieństwie do grupy pozostałej w domostwie, wiodą życie ascetyczne, melancholijne, poświęcone rozwojowi duchowemu, poznawaniu cierpienia, modlitwie i refleksji. Wielokrotnie podkreśla się, że Anhelli wraz z Ellenai opierają się seksualności i reprodukcji – stają się przybranym rodzeństwem. Bohater w żadnym razie nie zakochuje się: to Szaman umierając wyznacza Ellenai na jego przyszłą towarzyszkę. Anhelli zaś zwraca się do niej: „Chcesz mnie wziąć za brata?” (XII 34), a z czasem „przyzwyczajają się nazywać siostry imieniem zbrodniarkę tę i pokutnicę” (XIII 2). Aseksualność, warto dodać, naznacza bohatera od czasów młodości. Pojawienie się anioła Eloe wyzwała w nim wspomnienie pierwszej miłości, niemniej już wtedy Anhelli nie angażuje się erotycznie: „miłowałem ją w czystości serca” (XI 12), „nie wziąłem nawet pocałowania od jej ust koralowych, choć byłem blisko; jak gołąb, mówię, siedzący na ramieniu dziewczyny” (XI 13). Owa bezpopędowość lub rezygnacja z popędu podkreśla melancholię postaci, sieroty pogrążonego przez całe życie w smutku, lęku i bierności²³.

Wbrew odczytaniom w duchu katolickim, które wiązałyby celibat Anhellego z dziewictwem rozumianym jako moralne wywyższenie, niewinność i czystość duchowa²⁴, chcemy położyć nacisk na zewnętrzną Anhellego wobec wymogów męskości i reprodukcji. Rezygnacja z seksualności, razem z pasywnością i posłuszeństwem, naznacza bowiem bohatera poematu specyficzną, uderzającą, może nawet prowokacyjną androgynią, sytuującą go jako przeciwieństwo typowego bohatera romantycznego – Anhelli nie pała romantyczną miłością, ale też nie buntuje się przeciwko społeczeństwu, nie porywa się na czyn, w zasadzie nie podejmuje żadnej inicjatywy. Daleko mu do – charakterystycznej dla romantycznego projektu – młodzieńczej energii, marzycielskości i intensywności uczuć. Choć jest „młodzieńcem” (II 6), swoją biernością, aseksualnością i melancholią sprawia wrażenie starca. Istnienie Anhellego wydaje się bezproduktywne. Szaman wybrał go, by przekazy-

²³ Jak pokazuje M. J o n c a (*Sierota w literaturze polskiej dla dzieci w XIX wieku*. Wrocław 1994, s. 164–165), w polskiej literaturze romantycznej sieroctwo często bywa nieusuwalnym piętnem, wykorzeniem i obcością – typowa sierota tuła się, pozbawiona swojego miejsca i energii życiowej. Bliski takiej wizji jest Anhelli.

²⁴ Ale nie ogólnie w duchu chrześcijańskim, gdyż w kulturze protestanckiej celibat jest znacznie bardziej niepewny moralnie, traktowany właśnie jako odmowa pełnego uczestnictwa w społeczeństwie, podjęcia właściwych ról płciowych, a często także zasłona dla homoseksualności. Zob. np. B. K a h a n, *Celibacies: American Modernism and Sexual Life*. Durham 2013.

wać mu nauki, i ukochał „jak syna” (II 4), ale i ten rodzaj dziedziczenia przynosi fiasko. Wbrew romantycznemu toposowi wędrówki podróż po Syberii nie prowadzi do przełomowej inicjacji ani do samopoznania. Bohater nie przechodzi wewnętrznej przemiany, nie dostępuje oświecenia, nawet go zresztą nie pragnie. Także w chacie z lodu wiedzie życie bliskie ideałowi zakonnemu, lecz nie oddaje się studiom, nie jest myślicielem ani prorokiem²⁵.

Anhelli rezygnuje z przyszłości, gdy zmęczony życiem godzi się na śmierć duszy, odmawiając uczestnictwa w chrześcijańskiej logice odkupienia i życia wiecznego. Mówi do Aniołów:

Idźcie! i powiedzcie Bogu, że jeżeli ofiara duszy przyjęta jest, oddaję ją i zgadzam się, aby umarła. Taki mam smutek w sercu, że mi światła anielskie w przyszłości natrętnymi są, a obojętny jestem na wieczność, a nawet znudzony jestem i chcę zasnąć. [XV 18–19]

W końcu pogrążonego w wiecznym śnie Anhellego nie budzi rycerz, uosobienie przyszłości, nadziei na nowy, lepszy porządek społeczny – w kontekście romantycznym przełożonej na fantazję o zgodzie narodowej i wspólnym wyzwolenicznym czynie. Podążając za Edelmanowskim odczytaniem Lacana, możemy przyjąć, że rycerz reprezentuje fantazję zbawiennej przyszłościowości, o wypełnieniu pustki w Symbolicznym, o pełni i jedności, których podtrzymania domaga się futurizm. Rycerz woła: „Tu był żołnierz, niech wstanie! Niech siada na koń...” (XVII 7) i dalej: „Kto ma duszę, niech wstanie! niech żyje! bo jest czas żywota dla ludzi silnych” (XVII 13). Wydaje się, że rycerz postrzega Anhellego jako silnego wojownika obdarzonego hartem ducha i wolą walki o przyszłość, realizującego ideał męskości. Jednakże androgyniczny, aseksualny bohater jest antytezą takiej postawy i nie powstaje. Nie wydaje się też, żeby rycerz miał porwać za sobą kogokolwiek z syberyjskich wygnańców. Poemat, skrytykowany, a nawet wyszydziwszy Mickiewiczowski mesjanizm, nie proponuje w zamian jakiegokolwiek innej wizji historiozoficznej ani politycznej, nie rysuje projektu naprawczej przyszłości.

Anhelli umiera bezpotomnie, a ostatni wygnańcy giną ukarani za kanibalizm. Obie drogi, zesłańców i wybrańców, choć w tekście skontrastowane, są bez przyszłości. W proponowanym odczytaniu poemat okazuje się tekstem pogrążonym w negatywności, negującym przyszłość, nie pozostawiającym środków zaradczych, recept na odrodzenie i odkupienie. Bohater rezygnuje z trwania przy życiu, które jest nie do zniesienia, z naprawiania wad narodu polskiego, które wydają się nienaprawialne. Mesjanizm zostaje zakwestionowany, a pytanie o chrześcijańskie życie wieczne – podane w wątpliwość. Nie ma dziedzica walki o wolność, która „z krwią ma spadać na syna”²⁶. Tekst odrzuca logikę odkupienia i postępu, tym samym zaś neguje wszelką polityczność, bo jej granice – powtórzyć można za Edelmanem – wyznacza reprodukcyjny futurizm. Zawarta w poemacie krytyka sięga zatem głębiej, niż wskazywano do tej pory. Dotyka nie tylko emigracyjnych waśni i – jak zauważa Michał Siedlecki – „politycznej postawy bierności oraz męczeń-

²⁵ W tradycji katolickiej abstynencja seksualna mężczyzn zapewniać ma wewnętrzny spokój, samokontrolę, niezależność myśli i tym samym stanowi najbardziej dogodne warunki do teologicznych i filozoficznych rozważań. Tych jednakowoż Anhelli nie prowadzi.

²⁶ Mickiewicz, *op. cit.*, s. 12.

stwa²⁷, nie tylko mesjanizmu, heroizacji klęsk i logiki ratującego świat uszlachetniającego cierpienia. Krytyka ta dotyczy także nadziei na przyszłość w ogóle: nadziei uosabianej przez Dziecko – fundament i *telos* wspólnoty, nadziei na przetrwanie porządku społecznego, pełnię komunikacji, dezalienację podmiotu, nadziei, do której uporczywego trzymania się namawia Dziecko, chociaż nigdy nie może się ona ziścić.

Kontynuacje poematu²⁸

Anhelli, uznany przez krytyków romantycznych za dzieło wprawne, ale ideowo puste, nie spotkał się w epoce z przychylnym odbiorem. W anonimowym omówieniu poematu z 1838 roku czytamy: „Można by zarzucić temu utworowi brak wątku i jasności, sferę nadnaturalną, osoby cudowne i niepojęte, wtedy, kiedy prawda tak dostateczną być mogła²⁹. Należy się domyślać, że pod hasłem „dostatecznej prawdy” kryje się mesjanistyczna, uzasadniająca cierpienie wymowa poematu. Co znamienne, Eustachy Januszkiewicz mówi o poemacie „ten martwy, choć pięknie wykonany posąg³⁰ – a więc martwota, śmierć, jałowość, to, że Anhelli uparcie odmawiał reprodukcji oczekiwanych przyszłościowych znaczeń, decydowało o niechęci odbiorców. Utwór uchodził za niejasny i pozbawiony wyrazu, narzekano, że nie daje nadziei, nie krzepi serc³¹. Podjęto zatem kroki naprawcze – literackie i interpretacyjne. O wydobywaniu optymistycznych aspektów poematu pisali szczególnie Łubieniewska i Kuziak. Dalej skupimy się więc na analizie kontynuacji *Anhellego*, która pozwoli nam wyraźniej ukazać negatywność tego utworu.

W 1848 roku Kornel Ujejski przesłał Słowackiemu list, do którego prawdopodobnie dołączył dopisane zakończenie *Anhellego* (a być może inny tekst inspirowany poematem). Uważa się, że utwór, jeśli w ogóle powstał, zaginął w dziejowej zawierusze³². Zachowana korespondencja i wspomnienia sugerują jednak, że Ujejski chciał odczytywać *Anhellego* w porządku przyjętym za modelowy – w duchu narodowo-patriotycznym, nawoływania do walki o ojczyznę, zmartwychwstania prowadzącego do wolności, o czym może świadczyć wypowiedź poety przywołana przez

²⁷ Siedlecki, *op. cit.*, s. 481.

²⁸ Zob. też M. Chilińska, *Topografia wyobraźni anhellicznej. Modernistyczna recepcja „Anhellego” Juliusza Słowackiego*. Warszawa 2021, s. 159–176.

²⁹ Anonimowe omówienie *Anhellego*, „Kronika Emigracji Polskiej” 1838, t. 7, arkusz 17, z 15 IX, s. 272.

³⁰ E. Januszkiewicz, list do narzeczonej, z 27 VI 1838. W: J. Kallenbach, *Zepoki emigracyjnej (1833–1841). Listy Eustachego Januszkiewicza*. „Lamus” 1909, z. 3, s. 463.

³¹ Szerzej o krytyce *Anhellego* zob. Łubieniewska, *op. cit.* – M. Chilińska, „*Anhelli*” Juliusza Słowackiego w świetle odczytań modernistycznych. *Mistyczna perspektywa recepcji poematu*. „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ” 2016, nr 2; *Topografia wyobraźni anhellicznej*, s. 66–142. – Kuziak, *op. cit.*

³² Z zachowanej korespondencji wiemy jednak, że wieszcz przeczytał jakiś tekst Ujejskiego, który skłonił go do przestrzeżenia swego korespondenta przed podobnymi inspiracjami – zob. J. Słowacki, list do K. Ujejskiego, z 25 XII 1848 (Paryż). W: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*. Oprac. E. Sawrymowicz. T. 2. Wrocław 1963, s. 232: „Dopisałeś mi w liście prawdziwy koniec *Anhellego* – lecz proszę – lekaj się tego głosu rozpaczy, który w tym dziełku słyhać, takiego jęku nikt nie wydał – rozpacz Byrona jest dzieckiem w porównaniu rozpaczy Anhellego – bo w Anhellim jest rozpacz niby Chrystusa”.

Karolinę Firlej-Biełańska; „Na głos Anioła Anhelii budzi się, wstaje i idzie walczyć”³³. Ujejski starał się (być może) ożywić na miarę ideologicznych oczekiwań epoki „ten martwy, choć pięknie wykonany posąg”, przywrócić mu wymiar głęboko narodowy, czego zresztą od poezji powszechnie oczekiwano. Realizował zatem romantyczną strategię odbioru, która skazywała *Anhellego* na nieprzychylność i niechęć współczesnych.

Ujejski nie był odosobniony w potrzebie „ukończenia” dzieła Słowackiego. Znacznie później, w 1882 roku, kontynuację romantycznego utworu podjął Wacław Gasztowtt – syn emigranta z 1831 roku (Maurycego Gasztowtta) i Francuzki (Nanine z domu Boyer), pedagog batignolskiej szkoły, redaktor pisma „Bulletin Polonais”, tłumacz i popularyzator literatury polskiej, przedstawiciel trzeciej generacji Polaków na obczyźnie. Nigdy nie ukończył podjętej próby, można powiedzieć wprawki, niemniej jest to ważny dokument z perspektywy rosnącego zainteresowania *Anhellim* w modernizmie. Dopisek zatytułowany *Anhestios. „Anhellego” ciąg dalszy*³⁴, utrzymany w konwencji tekstu ewangelicznego, rozpoczyna się od słów rozdziału szesnastego *Anhellego* – w momencie śmierci bohatera na pustkowiach Sybiru:

Anelli był umarły – Eloë z rozpuszczonymi włosami siedziała na wzgórzu cmentarnym, goniąc anielskimi oczami za znikającym rycerzem ognistym, a z jej oczu trysły brylantowe łzy, i z jej ust wyszły te słowa:

„Jeszcze nie czas; jeszcze cierpieć muszą, zwycięstwo za chmurami przyszłości się kryje”³⁵.

Wbrew wymowie poematu Słowackiego, nie dość, że u Gasztowtta już na otwarciu *Anhestiosa* pojawia się przyszłość, to jeszcze – na przekór defetyzmowi *Anhellego* – ma być ona potencjalnie zwycięska. Przyszłość i nadzieja zostają ucieleśnione w figurze Dziecka. Otóż Eloë powraca do chaty z lodu, w której zmarła Ellenai, by opiekować się osieroconym dzieckiem Anhellego i wygnanki. Przebudzony *Anhestios* na widok anioła wypowiada słowa:

„Matka” – a Eloë odrzekła: „Matka śpi” – a dziecko zajęczało: „Ojciec”, a Eloë, biorąc go w objęcia, pocieszyła sierotę: „Ojciec musiał odejść daleko, ale go jeszcze zobaczysz”.

Anelli zyskuje zatem u Gasztowtta pewną niedookreśloną (pośmiertną?) przy-

³³ K. Firlej-Biełańska, *Ze wspomnień Kornela Ujejskiego o Juliuszu Słowackim*. „Ruch Literacki” 1928, nr 10, s. 301.

³⁴ Za wprowadzenie mnie w tajniki prac archiwalnych Biblioteki Polskiej w Paryżu oraz za niezwykłą uprzejmość najserdeczniej dziękuję pani Ewie Rutkowskiej. Niezmiernie dziękuję także panu Arkadiuszowi Roszkowskiemu, który pomógł mi w odszukaniu anhellicznych tropów w dokumentach Wacława Gasztowtta, a także w kompletowaniu materiałów do niniejszego artykułu, dzieląc się bezcenną wiedzą w trakcie prowadzonej przeze mnie kwerendy bibliotecznej. Za pomoc tę jestem bardzo wdzięczna – M. Ch.

³⁵ W. Gasztowtt, *Anhestios. „Anhellego” ciąg dalszy*. Bibl. Polska w Paryżu, sygn. 4413 V t. 15 Gasztowtt, k. 81–88. Utwór przytaczam na podstawie własnej transkrypcji. W tekście zachowuję oryginalną interpunkcję, uwspółcześniam jedynie wybrane, mocno archaiczne formy zapisu. Za przyjęciem takiego rozwiązania przemawia zwłaszcza to, że Gasztowtt należał do kolejnej generacji Polaków na obczyźnie i języka polskiego uczył się we Francji. Pozostawiam czytelnikowi możliwość zapoznania się z formą polszczyzny, jaką posługiwał się autor. Transkrypcji tego tekstu dokonała także B. Koc w artykule *Wacław Gasztowtt. „Anhestios”. „Anhellego” ciąg dalszy* (Oprac. B. Koc. „Blok-Notes Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza” nr 14 (2008)). Przypis M. Ch.

złość. Dalej w tekście dopisku nad kołyską śpiącego Anhestiosa Eloë wypowiada słowa: „sierocie ja będę matką, wygnańcowi nieznanej Ojczyzny będę przypomnieniem, a jak mnie Ojczyznę ukocha, to wszystkie próby przetrwa i z nich wyjdzie zwycięsko”. Eloë ujawnia przeznaczenie dziecka – ma ono „z wygnańca zostać mścicielem”, gdyż „myśl o Ojczyźnie zagnieżdży się w jego umyśle, a póty go dręczyć i niepokoić będzie aż Ojczyznę odzyszcze”. Gasztowtt wprowadza postać dziecka, „nawracając” tym samym Anhellego na reprodukcyjny futurizm. Zabieg ten stwarza też retrospektywnie relację erotyczną Anhellego i Ellenai, chociaż – jak wskazywałyśmy – Słowacki wielokrotnie podkreśla, że więź łącząca postaci ma charakter miłości przybranego rodzeństwa. U Słowackiego nie ma sugestii, że Anhellego miałby obdarzyć Ellenai miłością cielesną, co wyklucza nie tylko przyjęcie przez Ellenai roli matki-Polki, a przez Anhellego – ojca narodu, ale też stworzenie rodziny będącej kolebką polskości. Bez miłości nie ma jednak przyszłości i sensu – to heteroseksualne uczucie w świadomości kulturowej ratuje, zbawia, obdarza rzeczywistość spójnością. Gasztowtt w swym zakończeniu podejmuje więc prace naprawcze. Przywraca zaburzony porządek, a na jego straży stawia anielicę Eloë. Zastanawiać może ta fantazja o reprodukcji bez udziału seksualności, którą realizuje *Anhestios*. Dziecko pojawia się *ex nihilo*, bo to nie wiarygodność ani spójność w *Anhellim* jest stawką dopisku Gasztowtta, ale przetrwanie porządku społecznego. A jak podaje Edelman, „nic nie sprawdza się lepiej [w zagwarantowaniu przetrwania tego porządku] niż obraz niewinnego dziecka”³⁶, szczególnie sieroty i pogrobowca. Obserwacja teoretyka *queer* współgra z sentymentalnością tekstu Gasztowtta, zwłaszcza z wizją pocieszania biednego sieroty w kołysce przez anioła. Ostatecznie Dziecko, a właściwie syn, przywraca pożądane *status quo* – na poziomie jednostki (heteroseksualność i męskość), rodziny (miłość, reprodukcja i dziedziczenie) i narodu (obowiązki względem ojczyzny) – owe trzy płaszczyzny łączą się ze sobą u Gasztowtta w optymistycznym splocie nadziei na zwycięską przyszłość i narodowe odrodzenie. Tym samym dopisek odwraca na nice antyprzyszłościową wymowę poematu.

Autorzy zakończeń najwyraźniej podzielali zdanie pierwszych krytyków dzieła (Eustachego Januszkiewicza, Jana Nepomucena Sadowskiego i innych), że *Anhellemu* brakuje „wątku i jasności [...] wtedy, kiedy prawda tak dostateczną być mogła”³⁷. Ujejski pragnął, by bohater poematu „obudził się, wstał i poszedł walczyć”³⁸, a Gasztowtt stworzył historię – dziś powiedzielibyśmy: „fikcję fanowską” – w której z dopisanego do poematu związku romantycznego Anhellego i Ellenai narodziło się dziecko przeznaczone do walki o ojczyznę. Za Edelmanem można stwierdzić, że „negacja [porządku] musi zostać odczytana jako niemożliwa do pomyślenia, nieodpowiedzialna, nieludzka”, toteż obaj autorzy propozycji chcieli uwięzić negatywność w „stabilnej i pozytywnej formie”³⁹. Pierwszy – w formie ukonstytuowanego przez *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* obrazu Polaka-pielgrzyma walczącego o sprawę narodu, drugi – poprzez zapewnienie przetrwania tego, co naro-

³⁶ Edelman, *No Future*, s. 54.

³⁷ Anonimowe omówienie *Anhellego*, s. 272.

³⁸ Firlej-Bieleńska, *loc. cit.*

³⁹ Edelman, *Przyszłość to dzieciinne mrzonki*, s. 679.

dowe, społeczne, indywidualne w figurze Dziecka. Oba dopiski stoją po stronie „niezakwestionowanego dobra przeszłości”⁴⁰, afirmują trwanie, dziedziczenie, kontynuację, oba też ograniczają otwartą semantyczność romantycznego dzieła na rzecz konwencjonalnej romantycznej martyrologii. Ukazują przy tym kolejną konserwatywną twarz Dziecka: zbieżność reprodukcji porządku społecznego i porządku konwencji literackiej, co można uznać za następny aspekt teoretyzowanego przez Edelmana spłotu między futuryzmem a fantazją o domknięciu znaczeń.

W końcu wydawać by się mogło, że negatywnością *Anhellego* zajął się i sam Słowacki, który powrócił do poematu w wierszu o znamionym tytule *I wstał Anhelli z grobu* (1848), pisany być może w dialogu z propozycją Ujejskiego – wierszu niejasnym, wampirycznym, interpretowanym jednak jako przełamanie pesymizmu *Anhellego*⁴¹. Maria Janion i Maria Żmigrodzka stwierdzają, że Słowacki napisał „nowe wizyjne zakończenie utworu – pełne wiary w zmartwychwstanie ciał i pokonanie śmierci”⁴². Jak uważa Ewertowski, w wierszu „pokazane jest zmartwychwstanie bohaterów [...], ich powrót do kraju i walka”⁴³. Także Jacek Lyszczyzna omawia utwór jako kodę do poematu:

Anhelli zyskuje w tym wierszu optymistyczną perspektywę mającej się dokonać przemiany – odrodzenia narodu w nowej, doskonalszej formie. Ukazane w poemacie unicestwienie narodu uosabianego przez sybirskich wygnańców okazuje się w genezyjskiej perspektywie koniecznym etapem tej drogi, a głęboki pesymizm jego zakończenia – tylko pozorem, złudzeniem odbierającym nadzieję, którą przecież przywracają genezyjskie wizje⁴⁴.

Gwoli ścisłości trzeba dodać, że w liryku Słowackiego duchy wstają wśród wichury i błyskawic, typowego znaku rewolucji, i udają się w kierunku Polski, nie jest jednak jasne, czy gdzieś dochodzą i czy coś osiągają⁴⁵. W utworze czytamy:

⁴⁰ *Ibidem*, s. 682.

⁴¹ *Anhelli* bywa interpretowany w kontekście filozoficznego i mistycznego rozwoju Słowackiego – negatywność poematu nabiera wtedy sensu teleologicznego, jako wyraz pewnego etapu w tworzeniu filozofii genezyjskiej. Z kolei wiersz *I wstał Anhelli z grobu* uważa się za genezyjską reinterpretację zakończenia poematu.

⁴² M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*. Gdańsk 2004, s. 137.

⁴³ Ewertowski, *op. cit.*, s. 124.

⁴⁴ Lyszczyzna, *op. cit.*, s. 46.

⁴⁵ Podobną wizję przedstawia obraz J. Malczewskiego *Anhelli* (1918), na którym powracający z Syberii wskrzeszony bohater pada przed bramą do, jak można mniemać, polskich ziem. Jest to jedno z ostatnich i mniej znanych anhellicznych dzieł Malczewskiego – zob. E. Kiślak, *Melancholia sybirska. Motywy anhelliczne w obrazach Jacka Malczewskiego*. „Przegląd Wschodni” 1991, z. 2, s. 358: „Oczywiście Malczewski również zastanawia się nad sensem sybirskiego doświadczenia, ale śmierć Anhellego u progu niepodległości mówi przede wszystkim o konieczności poniesionych ofiar. Wypełniły się słowa biblii sybirskiej Słowackiego, zapowiadające zmartwychwstanie ojczyzny, które poprzedzić musi zatracenie pokolenia”. Wydaje się zatem, że uczona także interpretuje wymowę *Anhellego* w perspektywie uzasadnionego cierpienia i traktuje utwór jako potwierdzenie mesjanizmu. Uwzględniając niejasną wymowę wiersza, który malarz – można zaryzykować – znał (utwór ukazał się na łamach prasy po raz pierwszy w 1901 roku, natomiast w wydaniu zbiorowym w 1908 roku), znaczenie upadku *Anhellego* przed bramą do Polski bardzo się komplikuje. Misja *Anhellego* nie powiodła się, bohater ponosi klęskę, przełamanie pesymizmu nie ma zatem miejsca, śmierć nie zostaje pokonana. W kontekście naszych rozważań istotną rolę odgrywa także to, że obraz z 1918 roku znajduje się na marginesie recepcji twórczości anhellicznej Malczewskiego. Naj-

I wstał Anhelli z grobu – za nim wszystkie duchy,
Szaman, Eloë... cała óma z grobów wstawiała
I wszystkie brały dawno porzucone ciała⁴⁶.

Trudno określić, czy owe duchy wcielają się ponownie w dawne ludzkie formy, czy też biora „porzucone ciała” na ręce, by być może niejako odnieść je do ojczyzny. Tym bardziej nie ma w liryku mowy wprost o odrodzeniu narodu. Tymczasem współczesne interpretacje, posiłkując się różnymi kontekstami, często zmierzają w kierunku narodowo-przyszłościowym, a zatem pytanie o horyzont oczekiwań czytelnicznych i związaną z nim potrzebę oddalenia negatywności poematu pozostaje wciąż aktualne.

Dopiski do *Anhellego* świadczą o dostrzeganym w negatywności zagrożeniu, które kultura reprodukcyjnego futuryzmu próbuje spacyfikować, ale którego nie da się jednakowoż w pełni usunąć. Tak jak w analizach Edelmana Dickensowski Scrooge ratuje Małego Tima i staje się wcieleniem towarzyskich i rodzinnych cnót, a Silas Marner z powieści George Elliott zostaje otoczony przyjaźnią i społecznym szacunkiem, gdy zamienia skapstwo na miłość do dziewczynki-znajdy, tak i Anhelli/*Anhelli* w kontynuacji poematu zostaje odratowany dla porządku społecznego i przyszłości dzięki pojawieniu się dziecka. Stawką tego ratunku nie jest tylko dobrobyt bohatera, ani przetrwanie narodu polskiego, ani nawet sens historii, ale porządek społeczny, w którym tożsamości i znaczenia dążą do spójności i stabilności. Fantazje naprawcze, wysiłki na rzecz odrzucenia śmiercionośnej negatywności – beznadziejności, pustki, rezygnacji, bierności, bezsensu, którymi wybrzmiewa *Anhelli* – ukazują jednak także siłę i potencjał tej negatywności (można mniemać, iż przestrzegał przed nią sam Słowacki)⁴⁷. Próby zatarcia negatywności przypominają o niespójności, zawsze wpisanej w porządek społeczny, zawsze wobec niego immanentnej, zawsze – niczym Hitchcockowskie ptaki⁴⁸ – gotowej do ataku na utopie wspólnoty i pełni.

Programowe zakończenie

Nasza analiza *Anhellego* proponuje selektywne i swobodne użycie teorii *queer*. Inspiracje queerowymi pojęciami pozwoliły na wydobycie znaczenia negatywności w poemacie Słowackiego, rzuciły też nowe światło na postać głównego bohatera i na dzieje recepcji utworu, szczególnie na próby jego „korekty”. Rozważania nad znaczeniem Dziecka jako emblematu przyszłości dla stabilności tożsamości i porządku społecznego znalazły twórcze zastosowanie w lekturze poematu, a także pomogły zuniwersalizować jego wymowę.

bardziej znane są bowiem obrazy, które sakralizują i romantyzują śmierć oraz erotyzują kobiece ciało, a więc sytuują się bliżej dyskursów heteroseksualnego futuryzmu.

⁴⁶ J. Słowacki, *I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy...* W: *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*. Oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak. Poznań 2005, s. 591.

⁴⁷ Słowacki, list do Ujejskiego, z 25 XII 1848, s. 232.

⁴⁸ Przykład Edelmana omówiony w dialogu z S. Żiżkiem – zob. Edelman, *No Future*, s. 111–154. – S. Żiżek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*. Przeł. J. Margański. Warszawa 2003, s. 158–160.

Rozważania nad *Anhellim* przekonały nas ponadto, że teoria *queer* – pochodząca z kultury dominującej i protestanckiej – w przypadku lektury tekstów polskiego romantyzmu stawia pewien metodologiczny opór, ale i rokuje ciekawe rezultaty. Na myśl przychodzi wiele romantycznych, dotyczących nie tylko *Anhellego*, zagadnień, których dalsze badania wydają się szczególnie obiecujące, jak choćby motyw wampira⁴⁹. Odkryta i analizowana przez Marię Janion wampiryczność polskiego romantyzmu⁵⁰, duchy i słowiańskie upiory, gotycyzm, zwłaszcza połączony z tanatycznymi obsesjami epoki, z perwersyjnym cierpiętnictwem, „narodowym masochizmem” – to obiecujące przestrzenie do (dalszego) queerowania literatury romantycznej. Po drugie, religia. W protestanckim romantycznym gotycyzmie nienormatywna seksualność splata się z religią w opisach perwersji katolicyzmu. W kulturze polskiej queerowy potencjał mają studia nad reprezentacją Żydów i judaizmu⁵¹ (wątki wampiryczne i żydowskie będą się oczywiście krzyżować). Co istotne, rozważania nad religią w polskim romantyzmie – sakralizacją historii, jednostek, natury – niosą potencjał niuansowania teorii *queer*. Lektura *Anhellego* pokazała, że aseksualność, w kulturze protestanckiej podejrzana, więc także polityczna i dywersyjna, w katolicyzmie łatwo nabiera cech religijnego ideału czystości i dziewictwa – gotowości na heteroseksualność lub poświęcenia seksualności w imię świętości, co może łagodzić potencjał queerowych odczytań. Po trzecie, kluczowa dla polskich romantyków kategoria narodu. *Queer* opiera się na krytyce tej kategorii, jeśli rozumie się ją jako homogeniczną, heteronormatywną wspólnotę, wykluczającą różnorodność bądź ewentualnie obiecująca pozorne włączenie pod warunkiem asymilacji, szacowności, deseksualizacji. *Anhelli* postuluje jedność, nie wychodzi przy tym poza horyzont narodu jako skłóconych braci, którzy ostatecznie powinni być w stanie się ze sobą pojednać. Tekst nie niuansuje zmagających się w ramach tej kategorii oraz różnorodności tożsamości i rozbieżnych interesów. Queerowe badania nad konstruowaniem narodu muszą pytać o to, co jest przemilczane w imię postulowanej integralności, czyje cierpienie jest uwznioślane w narodowym dyskursie, a czyje pomijane, jak recepty na przyszłość i odrodzenie wspólnoty pozycjonują nienormatywną seksualność i płęć⁵². Co zostało wyparte z romantycznych wizji narodu, ale nawiedza je i destabilizuje? Rozważania nad *Anhellim* sugerują, że *queer studies* mogą dostarczyć narzędzi do zastanowienia się nad „narodową nekrofilia” romantyzmu, tanatycznymi perwersjami i bluźnierstwami, które pojawiają się po rezygnacji z erosa w imię ojczyzny.

Analiza *Anhellego* sugeruje jednocześnie warte zbadania związki między teorią *queer* a sytuacją zależności, z której wyrasta polska myśl romantyczna, ogniskująca się wokół poczucia krzywdy i wykluczenia, oporu poniżonych wobec kondycji

⁴⁹ Zob. np. R. Dyer, *It's in His Kiss! Vampirism as Homosexuality, Homosexuality as Vampirism*. W: *The Culture of Queers*. London – New York 2002, s. 70–89.

⁵⁰ M. Janion: *Wobec zła*. Chotomów 1989; *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków 2006; *Wampir. Biografia symboliczna*. Wyd. 2. Gdańsk 2008. Zob. też B. Peła, *Wampiryzm homoerotyczny w „Christabel” Samuela Taylora Coleridge’a, „Pogance” Narcyzy Żmichowskiej i „Carmilli” Josepha Sheridana Le Fanu*. W zb.: *Romantyzm niekanoniczny*. Red. T. Jędrzejewski. Warszawa 2019.

⁵¹ Zob. np. M. Janion, *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*. Warszawa 2009.

⁵² Zob. M. Rudaś-Grodzka, *Sfinks słowiański i mumia polska*. Warszawa 2013.

poniżenia i piętna zacofania, zainteresowania upadkiem wspólnoty i załamaniem się solidarności. Queerowe badania nad traumą, zacofaniem, nieszczęściem i porażką⁵³ mogą zatem okazać się twórczym punktem wyjścia do nowej odsłony rozważań nad polskim romantyzmem. Nobilitacja przegranych wyrasta – jak wskazują badaczki i badacze – z kompleksów związanych z pozycją zależnościową polskości z jednej strony i z katolicką logiką uszlachetniającego cierpienia z drugiej, a skutkuje specyficzną historiozofią, łączącą się z poszukiwaniem perwersyjnej rozkoszy w klęsce. Biorąc pod uwagę ten kluczowy dla romantyzmu (i późniejszej kultury polskiej) kontekst, można dojść do wniosku, że nie przypadkiem akurat *Przedziwna sztuka porażki* jest tą pozycją w bogatym dorobku Jacka Halberstama, która ukazała się po polsku.

Abstract

LUDMIŁA JANION University of Warsaw
ORCID: 0000-0002-7325-1172

MILENA CHILIŃSKA University of Warsaw
ORCID: 0000-0003-3940-3416

NO FUTURE A QUEER OBJECTION OF JULIUSZ SŁOWACKI'S "ANHELLI" IN THE
CONTEXT OF THE POEM'S ATTEMPTED CONTINUATIONS

The article applies negative queer theory to investigate the Polish Romanticism. Employing selected terms of queer theory, namely the Child, reproductive futurism, and queer asexuality, it interprets Juliusz Słowacki's *Anhelli* as a poem which links the rejection of future with asexuality. In this reading, *Anhelli*'s melancholy becomes a literary exemplification of alienation from the Symbolic, emptiness of fractured Lacanian subject, while the title character becomes a future-denying queer outcast. This claim is supported with the analysis of the endings added to *Anhelli* by Kornel Ujejski and by Waław Gąsz-towtt, which indicate a cultural resistance towards the queer call to abandon the fantasy of stable meanings, complete identity, and better future.

⁵³ Zob. A. Cvetkovich, *An Archive of Feeling, Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham 2003. – Love, *op. cit.* – S. Ahmed, *The Promise of Happiness*. Durham 2010. – Halberstam, *op. cit.*

PIOTR BOGALECKI Uniwersytet Śląski, Katowice

**„UKRYTY PŁONĘ” O CYKLU „Z KSIĘGI PRZECZUĆ”
BOLESŁAWA LEŚMIANA***

Bo wiemy, że ciemne zwierciadło ukazało mu wszystkie owe formy i odcienie, tak jak lustro, w którym odbijają się wszelkie rzeczy przed nim stojące. No i oglądał w nim Mojżesz wszelkie rzeczy wedle ich porządku jak ktoś, kto patrzy w jasny kryształ lustra odbijającego wszystko, co znajduje się przed nim. A gdy tak się w nie wpatrywał, zupełnie już nie wiedział, jak to wszystko wykonać. Wtedy Święty, oby był Błogosławiony, rzekł do niego:

– Mojżeszu, ja mam swoje kolory, a ty swoje!
I w tej chwili Mojżesz pojął jasno swe zadanie¹.

Miałaby polska poezja nowoczesna jednego Boga, jeden Synaj, jedno prawo? Jeśli tak, prawo to zostało jej dane dokładnie 121 lat temu, a drogę życia rozpostarł przed nią Bolesław Leśmian:

Pij truciznę mej pieśni i w tajemne znaki
Swych przeczuć wglądaj zawsze ufny, jako dziecko!

A oto przykazanie daję ci w żalobie
Z moich marzeń Synaju, gdzie ukryty płonę:
Czyń tak zawsze i dumaj, jak gdyby ku tobie
Oczy wszystkich umarłych były wciąż zwrócone!
(*Epilog*, P 54²)

Teofania to co najmniej frapująca: oto Bogiem ukrytym w płonącym krzewie i objawiającym się na Synaju (odrębne perykopy *Księgi Wyjścia* zostały tu zρέcznie skontaminowane) okazuje się mówiący w wierszu poeta, a jego przykazanie zdaje

* Artykuł powstał w ramach projektu Narodowego Centrum Nauki *Fenomen maranizmu. Żydowska „tradycja ukryta” i nowoczesność*, zarejestrowanego w systemie OSF pod numerem 2017/25/B/HS2/02901.

¹ *Zohar*, rozdz. *Pekudej*, 221. Cyt. z: *Opowieści Zoharu*. Przekł., wstęp, koment. I. Kania. Kraków 1988, s. 153–154.

² W ten sposób odsyłam do wydania: B. Leśmian, *Poezje zebrane*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 2010. Cytując pozostałe tomy *Dzieł wszystkich B. Leśmiana*, stosuję następujące skróty: B = *Baśnie i inne utwory prozą*. Zebrał, oprac. J. Trznadel. Warszawa 2012; S = *Szkice literackie*. Zebrał, oprac. J. Trznadel. Warszawa 2011; U = *Utwory dramatyczne*. – *Listy*. Zebrał, oprac. J. Trznadel. Warszawa 2012. Po skrótach podaję numery stronic.

się prowadzić ku śmierci. O tej ostatniej nie sposób zapomnieć, skoro nieustannie spoglądać mają na nas „oczy wszystkich umarłych”, radość exodusu jest „żałobą”, my zaś, miast kielicha przymierza, z ufnością pić mamy „truciznę pieśni”. Czyżby ukryty Bóg wiersza był zatem, jak ujmuje to Wojciech Gutowski, „dwuznacznym przewodnikiem-trucicielem”, podsuwającym nam pod usta cierpki napój „paradoksalnej duchowości, która łączy atrybuty demoniczno-dekadentckie i cechy szczególnie uprzywilejowanego mieszkańca Królestwa Bożego, dziecięcia”³? Niewykluczone. Aby jednak pojąć dany nam zakon, winniśmy spojrzeć na zakończenie *Epilogu* nie tylko w kontekście całego wiersza, od początku uruchamiającego problematykę religijną i tanatyczną, ale również w kontekście cyklu, z którego pochodzi.

Pod wieloma względami 9-częściowy cykl *Z księgi przeczuc* – który traktować można jako właściwy debiut Leśmiana – zajmuje w jego twórczości miejsce wyjątkowe. Abstrahując od tego, że nosi silniejsze znamiona cykliczności niż inne jego kompozycje⁴, jest pierwszym opublikowanym w całości cyklem poety (jesienią 1902, w piętnastym zeszytcie „Chimery”) oraz jedynym, który bez zmian w układzie i po niewielkich korektach trafił do tomu *Sad rozstajny* z 1912 roku. Spośród wierszy wchodzących w skład debiutanckiego zbioru tylko liryk *Ogród zaklęty* ukazał się wcześniej (w 1901 roku, w drugim zeszytcie „Chimery”), kolejny zaś w porządku chronologicznym cykl, *Oddaleńcy*, miał pierwodruk dopiero w 1907 roku. Jak jednak wiemy z korespondencji z Zenonem Przesmyckim, *Oddaleńców* – a także opublikowany rok później cykl *Aniołowie* – planował autor wyłączyć z tomu, wciąż rozważał też ich skrócenie i modyfikację⁵. Można więc przyjąć, że przed debiutem książkowym za jedyną istotną część swej twórczości uznawał Leśmian (zapewne nie bez aprobaty Miriama) ogłoszony dekadę wcześniej cykl *Z księgi przeczuc*. Poetycka teofania z „marzeń Synaju” miała zostać ocalona – i stało się tak.

Nie została jednak przyjęta, a przynajmniej nie tak, jak mógłby chcieć tego młody Leśmian. Choć pojedyncze ogniwa cyklu bywały interpretowane i komentowane (zwłaszcza *Prolog*, który już w 1904 roku przykuł uwagę Stanisława Brzozowskiego⁶), działo się to stosunkowo rzadko; w całościowych omówieniach tomu wiersze *Z księgi przeczuc* na ogół pomijano bądź marginalizowano (również w *Poezjach wybranych* opracowanych przez Jacka Trznadla dla serii „Biblioteka Narodowa” znalazły się zaledwie cztery z nich: *Prolog*, *Leżę na wznak na łące*, *Kabała*

³ W. Gutowski, „Z księgi przeczuc”. Wstęp do *Leśmianowskiej poetyki marzenia*. W zb.: *Stulecie „Sadu rozstajnego”*. Red. U. M. Pilch, M. Stala. Kraków 2014, s. 127. W kontekście *Epilogu* o „truciznie” i „zatrutym oddechu” przepojonych „dekadentyzmem” wierszy Leśmiana pisał już jego pierwszy monografista, A. Szczerbowski (*Bolesław Leśmian*. Warszawa–Zamość 1938, s. 13).

⁴ Czytelne powiązania między wierszami, wspólny wzorzec wersyfikacyjny (13-zgłoskowiec z niewielkimi odstępstwami) oraz wyrazista rama, jaką tworzą *Prolog* i *Epilog*, skłoniły E. Sidoruk (*Cykliczność w poezji Bolesława Leśmiana. Rekonesans*. W zb.: *Cykle i cykliczność. Prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jakowskiej*. Red. A. Kieżuń, D. Kulesza. Białystok 2010, s. 276) do potraktowania cyklu *Z księgi przeczuc* jako „optymalnego wariantu kompozycji cyklicznej”.

⁵ Zob. listy B. Leśmiana do Z. Przesmyckiego wysyłane z Paryża w latach 1911–1912 (U 373–374, 377, 379).

⁶ Omawiając ożywioną recepcję *Prologu* (obejmująca głosy S. Brzozowskiego, I. Fika, A. Szczerbowski, J. Przybosia, J. Trznadla, A. Ważyka, P. Coatesa i P. Dybla), traktuje go M. Górczyńska (*Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej*. Kraków 2011, s. 293) jako „bardzo czuły probierz stosunku do poezji Leśmiana”.

i *Epilog*), sam cykl zaś długo nie mógł doczekać się egzegezy⁷. Zadania tego podjął się dopiero Gutowski, zwracając uwagę, że można go czytać „jako zwięzły zarys repertuaru głównych motywów poezji Leśmiana, jako – używając tytułowego słowa – przeczucie ich kluczowego znaczenia”⁸, i że „główna reguła scalająca cykl, decydująca o jego spójności, polega na konsekwentnym zwielokrotnieniu i potęgowaniu, intensyfikacji znaczeń [...] motywu zwierciadlanego odbicia”⁹. Choć badacz zauważył, że centrum kompozycyjnym cyklu jest „arcy-Leśmianowski” liryk *Sad*, „wiersz-matka innych sadów i ogrodów poety”¹⁰, tematycznym rdzeniem zaproponowanej przez niego interpretacji pozostają otwierające *Księgę* słowa *Prologu*:

Dwa zwierciadła, czujące swych głębin powietrzną,
Jedno przeciw drugiemu ustawiam z pośpiechem,
I widzę szereg odbić, zasuniętych w wieczność, [P 43]

To one rozpoczynają serię „odbić-spojrzeń”, prezentującą „różne oblicza marzyciela, który jakby sprawdzał zarówno swe zdolności odzwierciedlenia się (odbicia) w oniryczno-intuicyjnie przybliżonych wieloświatach, jak i możliwość ich uwidaczniania się w zwierciadłach swej osobowości”¹¹. Być może na takich odczytaniach cyklu, na próbach usłyszenia w nim dźwięków tych jego piosenek, które najlepiej znamy, należałoby poprzestać. Wypiłem jednak truciznę, a skoro tajemne znaki zaczęły rodzić we mnie przeczucia, biorę sobie do serca przykazanie Leśmiana i po dziecięcemu kartkuję *Księgę* *przeczuć* raz jeszcze.

„Światłem zwypuklony”. Z księgi blasku

„Ukryty płonę” – wyznaje podmiot w finalnej strofie *Epilogu*, zachęcając do „wglądu” w „przeczucia” rozbudzone w trakcie lektury *Księgi*. Jakież to światło może w niej płonąć, skoro potencjalnym wtajemniczonym wydała się ona tak oczywista, że odrzucili ją w ką? Być może kierowani przyzwyczajeniem i intuicją, w poszukiwaniach tajemnic „wieloświatów” próbowali stale zagłębiać się w jej mrok, lekceważąc przy tym prawdę płomienia. Ten zaś w interesującym nas cyklu, jak w żadnym innym cyklu Leśmiana, płonie mocno i rzuca jasne światło. I to w nim, jak w żadnym innym, prawda rozbłyśka w płomieniu.

Zaczyna się od „dwóch świec” z *Prologu*, które „mrużą złote oczy” i w zwielo-

⁷ Nieraz za to parafrazowano nośny tytuł cyklu, przy czym wchodzącym w jego skład wierszom nie poświęcano uwagi – jak w artykule P. Michałowskiego (*Kto „oprócz głosu”? Narracje i psychologia tożsamości – z Leśmianowskiej „księgi przeczuć”*. „Ruch Literacki” 2004, z. 1, s. 34), który o twórczości Leśmiana powiada: „Chciałoby się rzec, iż to cała *Księga* *przeczuć* – bo właśnie ten tytuł, obsługujący zaledwie jeden cykl *Sadu* *rozstajnego*, można rozciągnąć na wszystkie poetyckie poszukiwania tożsamości”.

⁸ Gutowski, *op. cit.*, s. 128. Badacz wymienia następujące motywy: „zwierciadlane odbicie”, „wielofunkcyjność snu”, „kosmiczno-metafizyczną domenę nocy”, „postacie kalekie”, „łakę jako przestrzeń doświadczenia *correspondances*” oraz „wartość wiedzy apofatycznej i *amnenzji*” (*ibidem*).

⁹ *Ibidem*, s. 134.

¹⁰ *Ibidem*, s. 128.

¹¹ *Ibidem*, s. 136.

krotnionych odbiciach lustrzanych przeistaczają się w długą „aleję świec”, co „liściami złotymi się jarzy” (P 43). Świeca lśni „jak gwiazda” również w wierszu *Noc*, ale ani ona, ani „pałający” księżyc nie są najjaśniejsze: oto „niby srebra stopy, płonie chmur nawala”, „światłem zwypuklony” okazuje się nawet „bezkształt” (P 44). W trzeciej części cyklu czytamy, że na sennym stepie „cień za światłem, a światło sunie się za cieniem” (*Step*, P 45), z kolei w czwartej, w utworze *Głuchoniema*, tytułowa bohaterka, zarzuciwszy „sieć złocisto-płową” i pozostawiwszy bohatera „w złotym wieczności obłędzie” –

Nagle strząsnęła sploty. Ognie zórz ją złoca,
Jak światłość wiekuista, przyćmiona i senna...
Obca sobie i światu, między dniem a nocą
Nad bezimienną rzeką stoi bezimienna. [P 46–47]

Jeszcze bardziej niezwykle zjawiska świetlne można zaobserwować w *Sadzie*, w którym owoce najpierw „iskrzą się złudnie”, następnie z czereśni „tryska światło czerwone ku głębin ozdobie! / I sad [...] w purpurowym tonie oświetleniu”, w końcu zaś ogień „tej nocy tak sennie dojrzewa”, że ożywione owoce „karmią się chciwie przesłodkim płomieniem” (P 48–49). W rozgrywającym się pod „niebem jasnym ogromnie” wierszu *Leżę na wznak na łące...* podmiot wyznaje, że słońce „z dłoni omdlałej” złoty sen mu wróży, by po chwili sięgnąć jeszcze głębiej – aż do „mózgu”, w którym „swe szaty przetapia na złoto” (P 50). „Cztery sny słoneczne” śnione są w *Kabale*, gdzie „pokój się rozszłała w zamkową komnatę”, po której rozchodzą się następnie „wieczności płomienie” (P 51). Wydaje się, że ciemność zapada w przedostatnim wierszu cyklu – nokturnowym *Zapomnieniu* – ale skoro w tekście tym „noc rzuca własny / cień” (P 52), to czy i w nim nie musi istnieć jakieś światło? Choć niepamiętane i dalekie, świeci – by rozbłysnąć w *Epilogu*, w którym wyznanie „ukryty płonę” poprzedzone zostanie „głębią marzeń, płonących słonecznie”, światłem księżycyca, „rozjaśniającym fale” jeziora oraz kosmiczną wizją niekończących się „gwiezdnych szlaków” (P 53).

W każdym z dziewięciu wierszy błyska zatem niezwykle światło – i to o nim, nie o pojawiających się dopiero w finale „przecuciach”, mówi się w cyklu najczęściej. Znamy podobnie roziskrzoną Księgę, wedle której świat powstał z „blasku wypływającego z Wyższej Światłości”, objawiającego się jako „blask wchłaniający w siebie wszelkie inne światła [...] różnych barw” i sprawiającego, że „w każdym słowie świeci wiele światła”¹². Księgi tej, kabalistycznej księgi *Zohar* (z hebr. ‘blask’, ‘światłość’), obawiamy się jednak, czytając Leśmiana, otwierać. Tylko niejasne, dziecięco naiwne „przecucie” mogłoby kazać nam próbować...

Zaiste, przecucie to ryzykowne. Badacze i biografowie Leśmiana zgadzają się wszak co do tego, że wywodzący się z rodziny zasymilowanej poeta – jak podsumował niedawno Piotr Łopuszański – praktycznie nie znał kultury żydowskiej, chasydyzmu ani kultu cadyków i że świat Żydów ortodoksyjnych był mu obcy¹³. Podobnie rzecz miałaby się z kabałą, która – według Dawida Marii Osińskiego – „nigdy nie

¹² *Zohar*, rozdz. *Wajjece*, 156. Cyt. z: *Opowieści Zoharu*, s. 52. – *Zohar*, rozdz. *Teruma*, 146. Cyt. jw., s. 134. – *Zohar*, rozdz. *Balak*, 202a. Cyt. za: G. Scholem, *Kabała i jej symbolika*. Przeł. R. Wojnakowski. Kraków 1996, s. 73.

¹³ P. Łopuszański, *Bywałec zieleni. Bolesław Leśmian*. Warszawa 2021, s. 28.

była świadomie wykorzystywana przez Leśmiana”, o czym świadczy fakt, że w szkicach literackich, esejach i listach oprócz jednej recenzji dotyczącej książki Szaloma Asza *Miasteczko* „nie pojawia się żadne nazwisko żydowskiego mistyka, nie ma jakiegokolwiek wzmianki o tym, by Leśmian studiował tradycję kabalistyczną, by czytał choćby Księgę Zohar, Księgę Stworzenia (*Sefer Jecira*)”¹⁴. W stanowczej opinii badacza „kwalifikowanie Bolesława Leśmiana jako poety, w którego twórczości odnaleźć można wątki żydowskie, byłoby nadużyciem”¹⁵. Innego zdania jest Anna Czabanowska-Wróbel, autorka studium „*Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny?*” *Mistyka żydowska w twórczości Leśmiana*. Stawia ona tezę o istnieniu „analogii między wyobraźnią Leśmiana a mistyką żydowską i jej »śladem«, który odcisnął się na kulturze pierwszych dekad XX wieku”¹⁶, oraz interpretuje pod tym kątem m.in. *Szewczyka, Elia-sza i Słowa do pieśni bez słów*. W obszernym, pełnym inspirujących spostrzeżeń opracowaniu Czabanowskiej-Wróbel (z której ustaleń szeroko korzysta Michała Benešová¹⁷) nie pojawia się jednak ani *Zohar* (nacisk położony został na opowieści chasydzkie), ani cykl *Z księgi przeczuć* – z wyjątkiem jednej tylko wzmianki. Oto ze zdroworoządkowym przecuciem, że o wpływie kabały na Leśmiana dowiemy się przede wszystkim z wiersza o takim tytule, rozprawia się badaczka już na wstępie:

Paradoksalnie, właśnie wiersz Leśmiana zatytułowany *Kabała* mniej ma wspólnego z tradycją żydowską niż inne utwory. „Kabała” z wiersza to zwyczajne wróżenie z kart, i to nie specjalna, przeznaczona do tego talia, ale zwykłymi kartami do gry. Znaczenia „kabalistyczne” ukryte są gdzie indziej¹⁸.

Gdzieś zatem, lecz nie tu; wszędzie, lecz nie w *Księdze*... Ten ostatni motyw Czabanowska-Wróbel omawia na przykładzie innych utworów Leśmiana. Przytacza fragment wiersza *Z cyklu „Sny”* (1897), pierwszego tekstu poety podpisanego na-

¹⁴ D. M. Osiński, *Bolesława Leśmiana kompleks żydowski*. W zb.: *Pisarze polsko-żydowscy XX wieku. Przybliżenia*. Red. M. Dąbrowski, A. Molisak. Warszawa 2006, s. 341. Abstrahując już od tego, że recenzja powieści Asza utrzymana jest przez Leśmiana w *pluralis modestiae*, zauważmy, że pomija badacz artykuł „*Pieśń nad pieśniami*” (1911), rozpoczynający się od zdania zdradzającego przynajmniej podstawową znajomość historii judaizmu: „W wiekach Talmudycznych, na zgromadzeniu Jamnoskim, odbył się spór uczonych o to, które z ksiąg biblijnych pochodne są od Boga, zaś które tylko od człowieka” (S 482). Z tezą Osińskiego, zakładającą istnienie „rzekomego »kompleksu żydowskiego« [Leśmiana], który ponadto miałyby być »maskowany«, polemizował Łopuszański (op. cit., s. 28).

¹⁵ Osiński, op. cit., s. 339.

¹⁶ A. Czabanowska-Wróbel, „*Kto cię odmłodzi, żywocie wieczny?*” *Mistyka żydowska w twórczości Leśmiana*. W: *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*. Kraków 2009, s. 295. Pierwsza wersja studium ukazała się w „Pamiętniku Literackim” (2003, z. 3).

¹⁷ M. Benešová, *Ve světle kabaly. Židovská mystika v polské literatuře meziválečného období* (Aleksander Wat, Bruno Schulz, Bolesław Leśmian). Praha 2017, s. 251–301.

¹⁸ Czabanowska-Wróbel, op. cit., s. 296. Dopowiedzmy, że z okresu prac nad cyklem *Z księgi przeczuć* (1901–1902) pochodzi bilet wizytowy, w którym poeta zawiadamia Przesmyckiego o kolejnym seansie spirytystycznym, w jakim zamierza wziąć udział (U 306). Czy można wykluczyć, że elementy spopularyzowanej kabały – istotnego składnika tradycji hermetycznej i ezoterycznej – mogły trafić do Leśmiana także tą drogą? Nawet jeśli nie stało się to bezpośrednio, w skupionym wokół Miriama środowisku autorów „Chimery” motywy kabalistyczne znano, omawiano i przetwarzano. Dość wspomnieć, że piętnasty zeszyt pisma, czyli miejsce pierwodruku cyklu *Z księgi przeczuć*, otwierają *Widzenia jeheskielowe*, które „z prorockich ksiąg Heziechiela” przełożył J. Zulański, zaczynając od kluczowej dla mistyki żydowskiej wizji Merkawy.

zwiskiem Leśmian, gdzie jako o „skarbie jedynym” mówi on o księdze swych marzeń, zapewnia, że ma „ją przy sobie i zawsze, i wszędzie”, wreszcie dopowiada: „Com w niej wyczytał – było albo będzie!...” (P 553). Dodajmy, że w tym samym poemacie – bo tak należałoby zaklasyfikować niedługi 4-częściowy utwór Leśmiana – przywołane zostają również perykopa o drabinie Jakubowej oraz liczne motywy biblijno-mistyczne: „sen cherubinów”, grzech, dusza, Bóg, „stapanie po fali”, a także mistyczny lot „śród grania trąb powietrznych i bębnow, i fletni!” (P 553–554). We wczesnej twórczości autora *Łąki*, wykazującej oczywiste wpływy romantyzmu i symbolizmu, wątki takie pojawiały się stosunkowo często – by wspomnieć opublikowany w tym samym roku *Sonet II*, w którym uskrzydłona dusza poety ścigana jest przez „marę babelowej wieży”, on sam zaś nazywa siebie „osamotnionym potomkiem Babelu” (P 560).

Czabanowska-Wróbel zauważa, że obraz księgi rozbudowany został w opowiadaniu *Błądny ognik* z prozatorskiego cyklu *Legendy tęsknoty* (1904), na potwierdzenie czego cytuje zdanie: „Przewracam karty starej księgi – sen za snem, marzenie za marzeniem” (B 607). I ten obraz warto uzupełnić – opowiadanie zaczyna się bowiem następująco:

Wśród ksiąg, do których najczęściej zaglądam, jest jedna, bardzo stara, w pergamin oprawna, przechowywana od niepamiętnych czasów w naszej rodzinie. Jeszcze będąc dzieckiem, patrzyłem na nią jak na wszechmocną księgę czarów. Nikt nie wie, do kogo należała. Pełno w niej malowideł wyblakłych, rysunków o liniach szlachetnych, subtelnym jak cienie, rzucone wiotkimi skrzydłami przelotnych myśli. [...]

[...]

Bezimienny artysta szkicował tu zapewne w godzinach zadumy zbłąkane marzenia, zatrzymujące się nieśmiało i niechętnie u progu wcieleń. I księga ta była dlań zwierciadłem marzeń, zwierciadłem, które odbija przedmioty oddalone lub nieistniejące. [B 606]

Mamy tu do czynienia z tym samym motywem co w zacytowanym wcześniej wierszu, a także w cyklu *Z księgi przeczyć*, rozpoczynającym się przecieź od obrazu zwierciadła, uznanego przez Gutowskiego za jego lejtmotyw. Warto zauważyć, że „zmuszająca do marzeń” księga (B 614) okazuje się własnością rodziny, w której „przechowywana” i przekazywana jest z pokolenia na pokolenie. Również swą *Księgę przeczyć* „oprawi” poeta wierszami rodzinnymi: w dwóch ostatnich, paralelnie zbudowanych strofach *Prologu* (P 43) zwraca się kolejno do braci („Gdy umrę, bracia moi, ponieście mą trumnę”) i siostr („Gdy umrę, siostry moje, zagaście blask słońca”), a *Epilog*, zaczynający się od zwrotu „Bracie, smutny mój bracie!” (P 54), w całości stanowi skierowaną do niego apostrofę.

„Cień, bez którego nie jesteśmy sobą”. Z księgi młodości

Podążając śladem rodzinnych tropów z wczesnych utworów Leśmiana, nie sposób nie wspomnieć o rozpoczęciu *Legendy tęsknoty*. Stanowiąca pierwszą część cyklu *Baśń o rycerzu pańskim* poprzedzona została niezwiązanym z opowiadaną historią dwustronicowym wprowadzeniem, które zainicjowane jest wspomnieniem narratora: „W pierwszych latach mojej młodości trawiła mnie gorączka rozkoszna, złota, rzekłbym – seraficzna, uskrzydłająca duszę ekstazą” (B 594). Wyczekiwany powrót do zdrowia nie jest jednak całkowity:

Lecz ozdrowiałem niezupełnie: straciłem pamięć przeszłości, straciłem cień, który pada od naszej postaci na tło minionych lat – cień, bez którego nie jesteśmy sobą...

Powoli i stopniowo jałem uczyć się na pamięć tej utraconej przeszłości – z listów wypływających i opowiadań matki – i z własnych nagłych objawień i uprzytomnień. Uczylem się na pamięć dawnej przeżytych wydarzeń i bólów – i niegdyś widzianych kwiatów, uczyłem się na pamięć gwiazd i pieśni, i szumów polnych, i jęków fal, i drzew, spotykanych ongi po drogach i lasach, i słodkich imion kobiecych, i nazwisk strumieni błękitnych... A tak, wracając wstecz ku odległym wiosnom i zimom, zbierałem rozsianą po świecie duszę, aby znów stworzyć siebie – w ziemskich złudzeniach.

Alem wciąż jeszcze nie mógł przypomnieć tego, co mnie najbardziej trwożyło nieodpartym rozkazem tęsknoty. Aż pewnej nocy przypomniałem wszystko! Przypomniałem nagle obecność Boga w niebiosach!

I pomyślałem, że jako dziś moja matka tak kiedyś On przywróci mi pamięć innej, poprzedzającej istnienie ziemskie, przeszłości, przywróci mi cień, który pada od duszy naszej na pustynię prabytu – cień, bez którego nie jesteśmy sobą!... [B 594–595]

Po co Leśmian poprzedza opowieść o wyklętym rycerzu Piotrze Władcy i zakochanej w nim bez pamięci „czarnobrewej” córce dziedzica tym niekrótkim przecież fragmentem? I w jakim celu tak wyraźnie eksponuje postać matki, skoro w fabule nie ma o niej słowa? Być może po to, by zapisać „seraficzne” doświadczenie „pierwszych lat młodości” – dziesięcioletniego okresu, w którym pozostawał pod wpływem matki, co nie mogło nie odcisnąć w nim trwałych śladów. „Taki okres dzieciństwa nie idzie [...] w niepamięć” – pisał Trznadel, polemizując z twierdzeniem Ludwiki Mazurowej, że „Leśmian prawie w ogóle nie znał matki”¹⁹.

Choć o Emmie Lesman z domu Sunderland (w dokumentach figurującej również pod żydowskimi imionami Ewa i Estera) wiemy niewiele, posiadane informacje uznać można za wskazówkę pozwalającą odpowiedzieć na pytanie, jaki charakter miała przynajmniej część matczynych opowieści. Inaczej niż reszta rodziny, matka nie zmieniła wyznania i nie wzięła udziału w równoczesnym chrzcie ojca poety i jego synów – Bolesława i Kazimierza – w katedrze św. Jana w Warszawie 31 XII 1886; pół roku później zmarła jako członkini gminy żydowskiej i została pochowana na cmentarzu żydowskim na warszawskiej Woli. Zdaniem Łopuszańskiego przyszły poeta „przez pierwsze dziesięć lat życia był wychowywany w świadomości o żydowskich korzeniach rodziny”²⁰; z dużą dozą prawdopodobieństwa dopowiedzieć można, że dziedzictwa tego nie przekazywał mu ojciec, a żydowska matka – najpewniej w zsekularyzowanych, lecz wciąż ożywianych duchem Hagady opowieściach i podaniach. Ze spowijającego dzieciństwo Leśmiana mroku wyłania się co prawda bożonarodzeniowa „choinka”, pojawiająca się w wierszu *Ze wspomnień dzieciństwa* (P 598), ale zdaniem Trznadla mogła ona dotyczyć „zwyczaju wprowadzonego dopiero przez macochę, Helenę Dąbrowską, która nie była Żydówką”²¹. Zapewne też odnotowywany w biografii „opór wobec macochy” wiązał się właśnie z „pamięcią o matce”²², a być może i z „pamięcią tej utraconej przeszłości”, która odeszła wraz z „opowiadaniem” matki, wspomnianymi w *Legendach tęsknoty*. Pozostawiła jednak cień – ten, „bez którego nie jesteśmy sobą”...

¹⁹ J. Trznadel, *Kalendarium leśmianowskie. Życie i twórczość w układzie chronologicznym*. Warszawa 2016, s. 29.

²⁰ Łopuszański, *op. cit.*, s. 27.

²¹ *Ibidem*, s. 31.

²² Trznadel, *op. cit.*, s. 30.

Nie próbuję dowodzić, że Leśmiana należy czytać nade wszystko jako pisarza żydowskiego; nie tylko metafora cienia, użyta w zacytowanej ekspozycji *Legend* aż trzykrotnie i stanowiąca ich ramę, przekonuje, że sąd taki od razu wymagałby cieniowania. Trafniejszym przybliżeniem wydaje mi się w jego wypadku figura marana – rozumiana dosłownie (poeta w istocie był przechrztą, jednakże o jego konwersji na katolicyzm w wieku dziewięciu lat zdecydował ojciec), ale też filozoficznie, kulturowo i (sub)tożsamościowo, tak jak przywołują ją „marańscy” filozofowie, np. Yirmiyahu Yovel, Jacques Derrida czy Agata Bielik-Robson. W ujęciu tej ostatniej emblematiczna dla narodzin nowoczesności postać marana – „prekursora nietożsamościowego modelu życia” – mieści w sobie zarówno konieczność „przekraczania granic między partykularnymi tożsamościami”, jak i „pragnienie zaangażowania się w myślenie religijne, które nie byłoby ograniczone dogmatami jakiegokolwiek ortodoksji”²³. Nie jest zatem maran przechrzczonym wyznawcą judaizmu, który z obawy przed prześladowaniami praktykuje nieskalaną religię przodków w ukryciu, lecz kimś, kto przymuszony do porzucenia swej tradycji religijnej na rzecz nowej, nie potrafi ani zaangażować się w chrześcijaństwo, ani powrócić do utraconego dziedzictwa ojców, a podejmuje trud ich indywidualnej kontaminacji. Dzieje się to za cenę ich zeświecczenia, bez którego wyjście poza ortodoksję nie byłoby możliwe; jak pisze Michel de Certeau, tak dramatyczne „spotkanie dwóch religijnych tradycji” sprawiło, że „Nowi Chrześcijanie” – traktowani podejrzliwie i pogardzani zarówno w Synagodze, jak i w Kościele – stali się „twórcami nowego języka, wolnego od dogmatycznej repetycji, ustrukturuwanego na wzór duchowego maranizmu przez opozycję między czystością »wnętrza« i wielkiego kłamstwa panującego na »zewnątrz«”²⁴. Choć moment ukrycia nie traci tu bynajmniej na znaczeniu, przetransponowany zostaje do wnętrza podmiotu: kłamią wielkie narracje jednych i drugich, prawda zaś kryje się w jednostkowym doświadczeniu i w zindywidualizowanym, prowadzonym w sekrecie życiu duchowym.

Uprzywilejowanym środowiskiem marańskich poszukiwań szybko okazała się literatura – ta dziwna instytucja pozwalająca przeżyć i powiedzieć wszystko, także doświadczenie rozdzielonego „ja” i nieusuwalnego poczucia bycia nie na miejscu, będące udziałem zmuszonych do konwersji żydów kolejnych pokoleń. Czy to, że Leśmian został przechrzczony w wieku niespełna 10 lat – co zbiegło się ze śmiercią jego żydowskiej matki i pojawieniem się chrześcijańskiej macochy oraz z niełatwą przeprowadzką do Kijowa, na której skutek stał się on, jak pisze Łopuszański, „outsiderem, wygnańcem”, odtąd wszędzie czującym się obco²⁵ – wyklucza zaistnienie literackiego przepracowania owych doświadczeń czy raczej je uprawdopodobnia? Czyż przesiadując w kijowskiej bibliotece i kartkując stare księgi – o czym donosi w najwcześniejszym zachowanym liście do Miriama z 1897 roku (U 284–285), któremu w dalszej korespondencji zwierza się ponadto z „gnojnego usposobienia” (U 285) i dojmującego smutku („mi jest bardzo ciężko na duszy”, U 287) – mógł

²³ A. Bielik-Robson, *Fenomen maranizmu*. W zb.: *Marani literatury polskiej*. Red. P. Bogalecki, A. Lipszyc. Kraków 2020, s. 68, 53.

²⁴ M. de Certeau, *The Mystic Fable*. T. 1: *The Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Transl. M. B. Smith. Chicago, Ill., 1992, s. 23. Cyt. za: Bielik-Robson, *op. cit.*, s. 47–48.

²⁵ P. Łopuszański, *Zofia i Bolesław Leśmianowie*. Kraków 2005, s. 36.

Leśmian nie wędrować myślamy do własnej przeszłości? Czy nie wydaje się, że jako młody człowiek, dorastający już w domu „wybitnie polskim”, lecz i tak zmuszony do notorycznego zaprzeczenia swemu rozpoznawanemu co chwila pochodzeniu słowami „*Ja nie jewriej*”²⁶, mógł zwrócić się do „krainy, gdzie żyć łatwiej i konać mniej trudno” (*Metafizyka*, P 78) jako do sadu pamięci, bujnego ogrodu tego, co najżywsze w nim samym? I czy cień, który się na niej kładł, „cień duszy naszej” (nie powinna umknąć nam zastosowana w *Legendach tęsknoty* liczba mnoga), cień, bez którego „nie jest się sobą”, nie tyle zamraczał, ile niósł wybawienie i wskazywał mu drogę? Chodzi wszak o cień padający na bezbrzeżną „pustynię prabytu” – cień, jak deszcz, życiodajny.

Proponując przeczytać cykl *Z księgi przeczuc* jako tekst marański, w którego tle rysuje się dramat przymusowego porzucenia jednej tożsamości religijnej i niemożności zdomowienia się w drugiej, chciałbym położyć nacisk nie tylko na biograficzne, lecz również na estetyczne konsekwencje tego fascynującego, choć niełatwego procesu twórczego. Graniczny ów cykl – pierwsze tak wyraźne „przecucie” artystycznej dojrzałości poety – wydaje się bowiem świadectwem dochodzenia do właściwej dlań literackiej, zeświecczonej formuły poszukiwań duchowych oraz do odpowiadającej im formy poetyckiej. Ogólnikiem byłoby stwierdzenie, że ich zasadą jest reguła daleko posuniętej kontaminacji elementów żydowskich i chrześcijańskich, a w dalszej perspektywie – motywów gnostycznych i pochodzących z alternatywnych tradycji religijno-duchowych. *Z Księgi przeczuc* można wyczytać coś więcej: oto w strukturze cyklu odcisnął się specyficzny dla Leśmiana amalgamat jego doświadczenia konwersji z judaizmu na chrześcijaństwo – dziecięcego, odbywającego się z woli ojca, przy tym naznaczonego utratą matki i żalobą oraz dramatyczną zmianą środowiska życia, które uczyniło z niego „odludka i introwertyka”²⁷. Stop ten tworzą co prawda typowe elementy marańskiej kondycji: sytuacja przymuszenia, zmiana imienia, sekret, osamotnienie, nacechowane opozycje wnętrza (ja) i zewnątrz (inni) oraz ciągłości (pamięci) i zerwania (zapomnienia), ale występują one w znacząco odmiennej konfiguracji i pracują w innych warunkach. Nie mamy tu do czynienia z konfliktem precyzyjnie określonych porządków (starego, judaistycznego, i nowego, chrześcijańskiego), z koniecznością podjęcia brzemiennej w skutki samodzielnej decyzji ani z przymusem nowego ustosunkowania się do obu wspólnot wyznaniowych i do dziedzictwa rodu (z wszelkimi konsekwencjami ekonomicznymi), lecz z zerwaniem dokonującym się w kręgu rodzinnym, jeszcze na etapie formowania się tożsamości, nabierania doświadczeń i kolekcjonowania wspomnień, na progu samodzielnego i dojrzałego życia duchowego. Sprawia to, że stop, o jakim mowa – w którym językowa energia i witalizm w tak niezwykły sposób sąsiadują z żalobą i melancholią – nabrać musiał innych właściwości, stał się bardziej plastyczny i w większym stopniu podatny na odkształcenia. W istocie zasadą Leśmia-

²⁶ Według przesłanego A. Sternowi listownego wspomnienia S. Zielińskiego słowa te wypowiedzieć miał Leśmian podczas jednego z egzaminów, by uniknąć przewidzianej w nim dla Żydów „dwójki” – zob. A. Stern, *Powroty Bolesława Leśmiana*. W: *Głód jednoznaczności i inne eseje*. Warszawa 1972, s. 163–164: „Profesor spojrział do ogólnego spisu, gdzie L. figurował jako katolik, i poprawił minus na plus”.

²⁷ P. Łopuszański, *Bolesław Leśmian w Warszawie*. Warszawa 2017, s. 37.

nowskiego amalgamatu intuicji, domysłów i wspomnień okazała się nie transgresja, lecz „przecucie”. Widać to w warstwie formalnej cyklu, przekraczającej wtórna poetykę wczesnych wierszy, do pewnego momentu sygnowanych jeszcze nazwiskiem Lesman (pisał Jarosław Marek Rymkiewicz: „Leśmian, mając lat dziewiętnaście czy dwadzieścia, wyraźnie zapowiadał się na jakiegoś podrzędnego, miernego poe²⁸”). Wzorcowo plastyczny stał się w wierszach *Z księgi przecuć* język artystyczny – z dominantami metafory, ożywienia i antropomorfizmu, rytmu, transakcentacji i zmienności metrycznej, nade wszystkim zaś neologizmu.

Ryzykując skrót i uproszczenie, opisać możemy nową formę wierszy Leśmiana w odniesieniu do plastyczności Catherine Malabou, pojęcia, które opiera się na przekonaniu o „nieodwracalności efektu odkształcenia i bezpowrotnej utracie źródła” oraz podkreśla „opór i aktywność formy – twórczą zmianę przez zderzenie starego z nowym, gdzie przyjmowanie i utrzymywanie nowej formy jest równie istotne jak jej nadawanie”²⁹. Leśmian nie jest poetą zerwania i rozpadu (obca byłaby mu plastyczność destrukcyjna), a jego niechęć do awangardowego rozbicia słowa i tradycyjnej formy poetyckiej znajduje uzasadnienie w rekonstruowanej tu formule jego duchowego maranizmu, którego stawką jest nie tyle podwójne zerwanie (ani judaizm, ani chrześcijaństwo), ile próba zachowania utraconej ciągłości: trans-formującej i zindywidualizowanej, ale równocześnie utrzymującej tradycję (i judaizm, i chrześcijaństwo – lecz w nowych formach). Podążając za jedną z ciekawszych intuicji Malabou, maranizm ów określić możemy mianem maranizmu dziecięcego, niedorosłego. W *Plastyczności u zmięczeniu pisma* zauważa francuska filozofka:

Struktura lub forma myślenia [...] to zarówno widmo jego historii, jak i zarysowanie w nim czegoś, co się jeszcze nie narodziło, czegoś wrodzonego. To przyszłe dzieciństwo tekstu, obietnica pierwotnego stadium tekstu. Dzieciństwo jest wiekiem, który nie należy ani do metafizyki, ani do jej przekroczenia i który, jak „metamorfoza”, jest przed- i posthistoryczny, mityczny i ponadhistoryczny zarazem. Dzieciństwo jest pierwotną przyszłością tekstów³⁰.

Koniec końców, do dzieciństwa odsyła nas sam poeta. W przytoczonym na wstępie fragmencie *Epilogu*, wiersza kończącego młodzieńczą fazę twórczości Leśmiana, a otwierającego „pierwotną przyszłość” jej dalszych, wspaniałych stadiów, otrzymujemy nad wyraz jasną odpowiedź na pytanie, w jaki sposób czytać jego poezję. „Jako dziecię!”

„Przemieniony w szum leśny”. Z księgi życia

Nie mogę uwolnić się od przecucia, że cykl *Z księgi przecuć* czytać należy nie tylko linearnie, ale i dośrodkowo. Wybierając pierwszy sposób, do skarbu tekstu docieramy na końcu; wybierając drugi, przekonujemy się, że tkwi on w samym

²⁸ J. M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*. Warszawa 2021, s. 52.

²⁹ P. Skałski, *Plastyczność istnienia*. W: C. Malabou, *Ontologia przypadłości. Esej o plastyczności destrukcyjnej*. Przekł., posł. P. Skałski. Warszawa 2017, s. 154.

³⁰ C. Malabou, *Plastyczność u zmięczeniu pisma. Dialektyka, destrukcja, dekonstrukcja*. Przel. P. Skałski. Warszawa 2018, s. 99–100.

centrum, niczym w pestce. Czytany wiersz po wierszu, cykl sprowadzić można do uniwersalnej, niemal baśniowej narracji, której kolejne etapy wyznaczają: utrata, kryzys i tułaczka, przełomowe doświadczenie, rozpoczęcie procesu zgłębiania wynikającej z niego wiedzy, zapomnienie przeszłości, a wreszcie – szczęśliwe ozdrowienie; przy takiej lekturze mamy do czynienia z opowieścią, której bohater (podmiot) cyklu jawi się jako dynamiczny, podlegający przemianie³¹. Odczytywana w perspektywie marańskiej baśni ta frapująco się ukonkretnia. To prawda, że podmiot funeralnego *Prologu* (P 43) „jakby inscenizował swój pogrzeb, który można [...] odczytywać jako zamaskowane, imaginowane misterium odrodzenia oraz inscenizację przestrzeni wieczności”³², ale umieszczenie go w kontekście rodzinnym („bracia moi”, „siostry moje”) i ekspozycja motywu samotności czy wręcz solipsyzmu podmiotu –

Widzę tunel lustrzany, wyżłobiony, zda się,
W podziemiach moich marzeń, groźny i zakłęty,
Samotny, stopą ludzką nie dotknięty

– sugerują, że może chodzić o pogrzeb już przeżyty, o pogrzeb matki. Jaki sens ma inscenizowanie własnego pogrzebu? Może stanowić przejaw i ostateczną metaforę nieukojonej żałoby, o której w tekście mówi się (dwukrotnie, również w puencie) jako o „baśni, co się sama z siebie bez końca wysnuwa / Po to, aby się nigdy nie dosnuć do końca...” Nie ma już tej, która do snu snuła baśnie; wraz z nią oślepiony czarnym słońcem żałoby podmiot utracił i siebie samego, i świat, który w wierszu „zamiera w beczasie”, przeistaczając się w „zwłoki praistnień”.

W pozycji depresyjnej trwa wyalienowany podmiot kolejnych części cyklu: *Nocy* i *Stepu*. W pierwszym wierszu (P 44) rozpad świata zdaje się postępować, co wyraża Leśmian za pomocą neologizmów niespotykanych w jego wcześniejszej twórczości („wieś w mroku złudnie roztajała / w bezkształt senny”; „psów wycie rozpowieksza bezbrzeż wsi uśpionej”), obecność zaś innych ludzi zostaje zredukowana do niewyraźnej impresji („Czasem sylweta głowy mignie tam i zginie”). W podobnie nokturnowym nastroju utrzymany jest *Step* (P 45), w większym stopniu koncentrujący się na przeżyciach przerażonego podmiotu („lęk mię chwyta”), który ma wrażenie, że „ziemskie utracił istnienie”, a żyje w kondycji snu („ja – stepu snem przelotnym jestem...”), podobny do „chwilowej mrzonki”. W spowijających światy obu tekstów mrokach co najwyżej migocą blaski dziwnego światła, które rozbłyśnię w cytowanym już finale następującej po nich *Głuchoniemej*. Utwór ten, zaczynający się słowami „We wsi naszej jest jedna głuchoniema dziewczka” (P 46), odróżnia się od poprzednich nie tylko balladowością, ale i naciskiem na wspólnotowość. Mówiący w wierszu jest uczestnikiem wiejskiej społeczności, inicjującym rozmowę z dziadem-rybakim (jedyne w całym cyklu bezpośredni dialog) i żywo zainteresowanym tajemniczą, przekraczającą granicę życia i śmierci Głuchoniemą; warto zauważyć, że w jej opisie

³¹ Odmienne jest rozpoznanie analizującej *Prolog* i *Epilog* E. Winieckiej (*Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*. Poznań 2012). W cyklu *Z księgi przeczuć* dostrzegła ona stałą „opozycję marzeń i żałobnej kondycji człowieka przykutego do ziemskich realiów. Ten nierozstrzygalny, na antagonizmie pragnień i konieczności oparty, konflikt stanowi o specyfice całej twórczości Bolesława Leśmiana” (*ibidem*, s. 145).

³² Gutowski, *op. cit.*, s. 123.

odszyła Leśmian do chrześcijańskiej modlitwy za zmarłych („jak światłość wiekuista”). Obecnością innych naznaczone jest również miejsce przedstawione w *Sadzie*:

[...] Wszak w południe
Dziewczęta rwały tutaj dojrzale czereśnie.
Wyszły potem. [...] [P 48]

W częściach tych znika wrażenie wyobcowania, bierności i melancholii podmiotu, a początek następującej późniejszej części szóstej – w której bohater cyklu, jak czytamy w incipicie, „leży na wznak na łące” i doświadcza niezwykle bliskości świata („Słońce z dłoni omdlałej złoty sen mi wróży! // Wicher włosy mi czesze na rozgrzanej skroni”, P 50) – wybrzmiewa tyleż sielankowo, co mistycznie. Nowy ton utrzymany zostanie w ekstatycznej *Kabale* i nie zniweczy go nawet powrót melancholii w wierszu *Zapomnienie*, który poprzedza podsumowujący całość pozytywny *Epilog*. Jego lektura przekonuje, że z całą pewnością nastąpiła upragniona zmiana, odnalazł się sens, coś się wydarzyło. Co takiego jednak?

Do odpowiedzi przybliżymy się, gdy zdecydujemy się czytać cykl koncentrycznie, z każdą parą wierszy zbliżając się do centrum kompozycji. Choć oczywistą parę stanowią wiersze skrajne (*Prolog* i *Epilog*) z dominantą wspólnoty rodzinnej oraz jedyne w cyklu apostrof, w dotychczasowych jego omówieniach nie zwracano uwagi na odpowiedniości w pozostałych dwójkach. Z kolei utwory drugi (*Noc*) i ósmy (*Zapomnienie*) to bliskie sobie nokturnowe teksty niewiedzy, w których uwypukla Leśmian zaprzeczenie „nie wiem”:

Skąd od kogo? – sam nie wiem! [...] [*Noc*, P 44]

Wydaje mi się nagle, że zapomniał – o czym? –
Nie wiem [...] [*Zapomnienie*, P 53]

Ich związek podkreśla też użycie podobnych neologizmów, ewokujących poznawczą konfuzję; to „bezkształt” i „bezbrzeż” w *Nocy* oraz powtórzony „zakształt” w *Zapomnieniu*. Z biograficznego punktu widzenia ten ostatni wiersz jawi się jako tekst szczególnie wymowny. Jego kłamrę kompozycyjną stanowi znany nam już z *Legend tęsknoty* motyw cienia, kolejne zaś strofy zdają się opowiadać o dziecięcym doświadczeniu zapomnienia religii rodziny niemal wprost:

Możem chciał się pomodlić, wtopiony w przestrzenie,
O nagle, niespodziane, niezmiernie istnienie,
Ale słowa modlitwy pierzchy w mgły bezdomne –
I już się nie pomodłę i słów nie przypomnę.

[.]

Lub może potajemny rozkaz czułem w duszy,
Aby dom swój opuścił na zawsze wśród głuszy,
A szedł błędny w oddale senne, nieprzytomne –
I zapomniałem – dokąd? – i już nie przypomnę.

Jest to chwila, gdy pamięć mimo trwoźnej chęci
Pocałunek na czole składa Niepamięci... [P 53]

Jeśli przypomnimy sobie, że w następującym zaraz *Epilogu* doprowadzi nas

Leśmian do wyobraźniowego Synaju, na którym podaruje nam płomienny zakon poezji, nie będzie dziwić, że uprzednio musieliśmy zostać wyprowadzeni na „błędną” pustynię „mgieł bezdomnych”, a jeszcze wcześniej „opuścić na zawsze” domostwo niewoli. W tym kontekście dialektyka pamięci i zapomnienia – ożywiająca wiersz, cykl oraz nieoczywiste marańskie doświadczenie Leśmiana – nie wydaje się bynajmniej negatywna: wiedzie ku Wyjściu, bez którego nie sposób ujrzeć prowadzącego „wśród głuszy” snopu ciemnej, lecz „nieziemskiej” światłości.

Charakter owego światła odsłania kolejna para utworów – trzeci i siódmy – których dominantę tematyczną stanowi sen. Ekspozycyjny w krótkim *Stepie* („step śni, a ja – stepu snem przelotnym jestem”, „dziw uśpiony”, „śpi mocno – a jego sen po nim się błąka”, P 45), okazuje się on – „Sen, wysnuty z niczego, albo z gwiazd obrotu!” (P 51) – warunkiem mistycznego doświadczenia *Kabały*. To prawda, że ramą tematyczną tego wiersza jest układanie kart, „król, dam i paziów”, podkreślana zaś kilkakrotnie czwórka może odsyłać nie do mistycznego znaczenia czwórki, lecz do karcianych kolorów. W talii tekstu występują jednak co najmniej dwa zastawiające motywy – jak można przypuszczać, „zapomniane” z opowiadań matki... Pierwszym jest sposób wykorzystania symbolu bramy, drugim – jak pisze Leśmian – „kabalistyczny taniec”, w którym „wirują” karciane figury:

Do tańca gra im zwiewna, dalsza od miesiąca
Muzyka, wywołana ich stóp wirowaniem,
Melodia, nie wiadomo skąd wypływająca,
Melodia, co trwa kędyś poza własnym trwaniem.

Trwa i śpiewa o bramach, gdzie w progach u celu
Nic nas jeszcze nie czeka, prócz oczekiwania,
O krainach przebrzmiałych, kędy w harf weselu
Sam taniec bez tancerzy upojnie się ślania!...

Sam taniec bez tancerzy, sam szał bez przedmiotu
Trwa i śpiewa [...] [*Kabała*, P 51]

W swym odczytaniu Kafkowskiej przypowieści *Przed prawem* powiąże ją Karl Erich Grözinger z judaistyczną „tradycją Strażników Bramy, wyłożoną w spopularyzowanej kabale”, która „określiła popularne myślenie żydowskie w ostatnich stuleciach aż do współczesności i którą powtarza się w modlitwie i kazaniu” podczas Dnia Pojednania (Jom Kipur)³³. U Leśmiana nie ma strażników i bramy są otwarte, a droga do celu stoi otworem, co odpowiada świątecznemu „wezwaniu do otwarcia Bram Niebieskich”, które „wielokrotnie pojawia się w liturgii jako akcent Dnia Pojednania”³⁴. Sam zaś „kabalistyczny taniec” odsyłać może do pobożności chasydów z ich „dążeniem do modlitewnego rozognienia (*hitlahawut*) poprzez ruchy ciała, taniec”³⁵. W omawianym wierszu ów stan mistycznego entuzjazmu ewokuje „sam szał bez przedmiotu”, „upojny” tak bardzo, że aż zdają się znikać tancerze (wątek

³³ K. E. Grözinger, *Kafka a kabala. Pierwiastek żydowski w dziele i myśleniu Franza Kafki*. Przeł. J. Güntner. Kraków 2006, s. 72, 77.

³⁴ *Ibidem*, s. 76.

³⁵ J. Doktor, *Chasydyzm polski*. Hasło w: *Polski słownik judaistyczny*. Red. Z. Borzymińska, R. Żebrowski. Na stronie: <https://delet.jhi.pl/pl/psj?articleId=13982> (data dostępu: 29 IV 2022).

świetnie znany z późniejszej twórczości Leśmiana – by przypomnieć tu tylko *Dziewczynę*). Ku chasydyzmowi odsyłałyby również motywy pozbawionej słów „śpiewu” – „melodii, nie wiadomo skąd wypływającej” – w interpretacji Leśmianowskich *Słów do pieśni bez słów* zidentyfikowany przez Czabanowską-Wróbel jako *nigun*, czyli pieśń „śpiewana z powtarzaniem kilku sylab”, która „wykonywana była na dworach cadyków przy stole lub towarzyszyła ekstatycznemu tańcowi”³⁶. Badaczka dopowiada, że „pieśnią bez słów” nazywano również pieśń *Kol Nidre*, otwierającą obchody Jom Kipur – najważniejszego święta żydowskiego, obchodzonego nawet przez niepraktykujących żydów, ufających, że ich imię zostanie zapisane wówczas w Księdze Życia³⁷. Ten ostatni motyw musiał być poecie znany, skoro w jednej z jego recenzji czytamy: „każdy człowiek ma imię boskie, w księdze istnienia zapisane. I gdy przemówi we własnym swoim imieniu – słowa jego będą objawieniem, głos jego w śpiew się zamieni” (*Pippa przechodzi*”, S 157). Jeśli młody Leśmian znał przebieg któregoś z żydowskich świąt, musiał to być właśnie Dzień Pojednania. Czy można zatem wykluczyć, że to z jego liturgii i symboliki korzystał poeta w cyklu *Z księgi przeczyć*, rozpoczynającym się, podobnie jak obchody Jom Kipur, od zapalenia świec i od wspomnienia zmarłych, a kończącym obrazem Mojżesza schodzącego z Synaju i trzymającego tablice przykazań – na czego pamiątkę święto zostało ustanowione?

Jakie jednak imię wpisane miałyby być do Księgi Życia? Tajemnicę tę odsłaniają trzy centralne utwory Leśmianowskiego cyklu. Jeśli zawrzeć jego koncentrycznej strukturze, uznać można, że to sekretu imienia, ukrytego w samym sercu, strzeże on najgłębiej. Pytanie o imię zadaje wiersz czwarty, *Głuchoniema*. W cytowanej już puencie dojmujący brak imienia podkreśla poeta dwukrotnie („nad bezimienną rzeką stoi bezimienna”), a problem jego nieznamość podnoszony jest w wierszu od początku. „Nikt nie zna jej nazwiska, ni snu, co ją stworzył – / Chyba śmierć ją zawoła kiedyś po imieniu” – czytamy, dowiedziawszy się uprzednio, że tajemnicza dziewczka „przyszła do nas z wsi obcej, nie wiadomo której” (P 46). Paralelnie rozwija Leśmian temat przepływającej przez wieś „jednej rzeki bardzo bladej” – również pozbawionej nazwy. Zapytany o nią diad odpowiada:

„Trudno dać imię temu, co w dalekość płynie...

Mówią jedni, że Tykicz, drudzy, że Mohiła,

Inni mówią: Daleka, a zaś inni: Bliska –

Ja stary wiem, że nie ma ta woda nazwiska...

Co rzece po imieniu, gdy w snach dno zgubiła!...” [P 46]

W finale „głuchoniema dziewczka” uda się nad rzekę i połączy się z nią, zarzucając w jej głębiny „złotą sieć warkocza”. Zagadkowe to i świetliste zjednoczenie dokona się jednak „bezglósnie” (P 46), a tajemnica imienia pozostanie dla obserwującego bohatera zakryta, podobnie jak jego własne imię dla „dziewek” z następującego potem *Sadu*:

³⁶ Czabanowska-Wróbel, *op. cit.*, s. 317.

³⁷ *Ibidem*, s. 318. O marańskich aspektach *Kol Nidre*, przywoływanych także przez Derridę, zob. A. Bielik-Robson, *Inne testamenty: świadek, ocalały i maran w poetyce świadczona Derridy*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 33–35.

[...] a inna chce szepnąć me imię,

Lecz darmo – obłąkana – szuka go w pamięci:
Zginałem tam, jak w wonnej, ponętnej mogile!
Dobrze mi tam – o! lepiej, niżli żyć przez chwilę
Z dziewczka, co w głupim tańcu nadziei się kręci! [P 48]

Dostrzeżone odwrócenie (podmiot nie zna imienia „dziewki”, „dziewka” nie zna imienia podmiotu) nie wydaje się przypadkiem: sercem cyklu *Z księgi przeczuć* w istocie okazuje się – jak w modelowej narracji marańskiej – sekret imienia. To ostatnie nie jest już w *Sadzie*, jak w *Głuchoniemej*, „niewiadome” czy wręcz niepotrzebne („co po imieniu?”), ale „zapomniane” i minione: z powodu „zginiecia” i „mogiły”. „Zginałem” – mówi bohater tekstu, niczym widmo bądź Pan Waldemar z przełożonej przez Leśmiana jakiś czas później noweli Edgara Allana Poe’go – i lepsze to „niżli żyć”. Nie może to być jednak rozpoznanie ostateczne, skoro to nie koniec cyklu ani nawet nie koniec *Sadu*, a „głupi taniec nadziei” okaże się w następującej zaraz *Kabale* tańcem ekstatycznym i upojnym. Co zatem wydarzyło się pomiędzy nimi, cóż stało się w *Sadzie*?

Ukryty w samym środku cyklu „sad czereśniowy” dwukrotnie odwiedzają młode kobiety: „w południe / tu dziewczęta zrywały czereśnie, wyszły potem”, a w nocy pojawiają się tam „inne dziewczki – cudowne, olbrzymie – / Żądze moje” (P 48). Potwarzają one zachowanie swoich poprzedniczek:

W zachwyceniu na wielkie wspinają się drzewa
I rwą krasne owoce, tryskające zdradnie
Ogniem [...] [P 48-49]

Skoro jednak „inne dziewczki” uznane są za symboliczne reprezentacje żądz, a owoce nabierają niezwykłych świetlistych właściwości, również zakończenie wiersza rozbłyskać musi znaczeniami przenośnymi:

Rwą i karmią się chciwie przesłodkim płomieniem,
Wpływającym do piersi, jak do oczu – zmora,
Bo ten płomień, choć znika, jeszcze przed zniknięciem
Daje im przedsmak jutra, co przyjsć miało wczora...

Ale ja czuję ciągle czyjś wzrok przez otchłanie,
I słyszę wciąż śmiech cichy, szyderczo-żałobny.
Jest ktoś w sadzie, co patrzy i co ma swe trwanie,
Ktoś, kto drwi z moich dziewczek... ktoś do mnie podobny!... [P 49]

Kobiece dłonie sięgające po zakazany, acz ponętny owoc, „żądza” biorąca górę nad rozsądkiem, wszechwidzące oczy, znikający „płomień” życia, „tryskające zdradnie / ogień” nadchodzącej kary i śmierci – a to wszystko w zamkniętym ogrodzie, w którym „drzewa uśpione wraz z ich snem zamknięto” (P 49). Barwny sad mógł się wydać Edenem już wcześniej, w trzeciej strofie, gdy tajemniczy obserwator przedstawiony został jako „ktoś w sadzie, co patrzy i co ma swe trwanie...” (P 48). Owo „trwanie”, topos obrazu i podobieństwa („Ktoś do mnie podobny!...”) oraz przede wszystkim nieustanne „patrzenie” sugerowałyby, że tym kimś jest Bóg³⁸, z kolei

³⁸ Jak pisze G. Schollem (*O mistycznej postaci bóstwa. Z badań nad podstawowymi pojęciami*

„śmiej cichy, szyderczo-żałobny” wskazywałby na Szatana. Można też, jak Barbara Stelmaszczyk, a za nią Gutowski, postrzegać obserwatora jako „sobowtóra poety, sceptyczne *alter-cogito*, »cień« marzyciela”³⁹. Tak czy inaczej, warto zwrócić uwagę, że jego spojrzenie odczuwa podmiot na swym „czole bladym” (P 48), co może przywoływać symboliczny związek czoła z imieniem (znak na czole Kaina, interpretowany jako imię Boga, podobnie jak tajemnicze słowo na czole golema, imię Boga na czołach zbawionych w *Apokalipsie*, znak na czole w *Sefer ha-Ot Abulafii*⁴⁰ itd.); jak pamiętamy, to na czole „Niepamięci” złoży swój pocałunek „pamięć” w poprzedzającym *Epilog finale Zapomnienia*. Także teraz nie znamy imienia patrzącego, podobnie jak dziewczka-żądza nie zna imienia obserwowanego – niczym *Głuchoniema*, wiersz kończy się zatem bezimiennością podwójną... Czy coś wydarzyło się więc w *Sadzie*? Wygląda na to, że nic – ponad to, że imię zostało w nim, wraz z obietnicą życia, zagubione...

Następuje jednak wiersz szósty – *Leżę na wznak na łące...* – jedyny w cyklu całkowicie dzienny, rozświetlony światłem słonecznym. Jego początek może przypominać widzenia prorockie, z kluczową dla rozwoju mistyki żydowskiej wizją Merkawy z pierwszych rozdziałów *Księgi Ezechiela* na czele. Oto „pograżonego w ekstazie wizjonera przebywającego w najwyższych niebach” zanosi z powrotem na ziemię duch⁴¹. Czytamy w tłumaczeniu Izaaka Cyłkowa: „Tedy uniósł mnie duch”, „Duch zaś uniósł mnie i uprowadził, i wróciłem” (Ez 3, 12–14). Podobny „lot” staje się udziałem bohatera cyklu *Z księgi przeczuc*:

Leżę na wznak na łące. Jakiś duch po burzy
Wspólnych lotów, w objęciach mocniejszych od stali,
Zaniósł mię tu i złożył – sam odleciał dalej.
Słońce z dłoni omdlałej złoty sen mi wróży!

Wicher włosy mi czesze na rozgrzanej skroni.
Szum w dali niewidzialną kotarą powiewa,
Za którą harem kwiatów lubieżnie omdlewa,
Aż czuję podniebieniem smak trującej woni. [P 50]

Pojawiająca się po mistycznym locie „niewidzialna kotara” nie może nie kojarzyć się z zasłoną przybytku ze Świątyni Jerozolimskiej, na której wyszyte były – klu-

kabaty. Przel. A. K. Haas. Warszawa 2010, s. 46–47), w kabale „najwyższa mistyczna postać Bóstwa” przybierała postać „nieustannie czuwającego” i patrzącego starca: „Jego oczy są bez powiek, ponieważ »obronica Izraela nigdy nie śpi ani nie drzemie«, a »oczy jego opatrności« pozostają zawsze otwarte”.

³⁹ B. Stelmaszczyk, *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*. Łódź 2009, s. 71–72. – Gutowski, *op. cit.*, s. 129.

⁴⁰ Choć z księgą tą prawie na pewno Leśmian się nie zetknął, warto zacytować jej fragment, w którym w znaku na czole – nawiasem mówiąc, zaobserwowanym w „lustrze”, a przypominającym „orchideę” – upatruje A. Abulafia (*Księga Znaku*. Ed. kryt., przekł., interpretacja tekstu A. M. Krawczyk. Red. nauk. T. Sikora. Warszawa 2018, s. 234) źródło wielości języków oraz łączy go z motywem trucizny, która okazuje się napojem życia (podobnie jak greckie „*farmakon*”, hebrajskie słowo „*sam*” oznacza zarówno 'truciznę', jak i 'lekarstwo'): „Spojrzałem i oto zobaczyłem źródło siedemdziesięciu języków wytryskujące ze środka znaku na jego czole. Ów człowiek nazwał znak na swoim czole śmiertelną trucizną, ja natomiast nazwałem go eliksirem życia, przemieniwszy go z martwego na żywy”.

⁴¹ Scholem, *O mistycznej postaci bóstwa*, s. 11.

czowe dla mistyki merkawy – cheruby. Za zasłoną wiersza nie ma jednak Świętego Świętych, jest za to młodopolski harem lubieżnie omdlewających trujących kwiatów. Ta profanacyjna decyzja wiąże wiersz z poprzedzającym go *Sadem*; jak napisał Gutowski: „bezpośrednio po zwielokrotnionych erotyczno-tanatycznych impulsach” rozbrzmiewa w *Sadzie* „nuta radosnego panwitalizmu”, zaczyna się „egzystencjalna, niespodziewana przygoda”, która nosi znamiona inicjacyjnej przemiany, jest „ponownym narodzeniem”⁴². W jednozdaniowym opisie owego „narodzenia” pisze badacz (za Gastonem Bachelardem) o „wszechprzenikającej jedności« bycia”, „rdzennym pulsie kosmosu” oraz „rozproszonym i wszechobecnym” człowieku⁴³. O „przemianie” mówi Leśmian wprost, w dalszej części wiersza, ale jej charakter, zgodnie z formułą z *Epilogu*, „ukrywa” w „truciznie pieśni”, w jej melodii i brzmieniu:

Zdaje mi się, że m skołał umyślnie i ożył,
Przemieniony w szum leśny albo w szelest łąki,
Co życia nie pojmuje bez wiecznej rozłąki
Z drzewem, z którego powstał – z kwiatem, co go stworzył.
(*Leżę na wznak na łące...*, P 50; podkreśl. P. B.)

Oto i przemiana⁴⁴, o której wiemy, a która jednak umyka uwadze: w dwóch pierwszych wersach cytowanej strofy, akurat tam, gdzie mowa o „przemienieniu w szum leśny albo w szelest łąki”, rozsiał Leśmian po słowach głoski (a, e, i, l, m, n, ś) oraz cząstki („le”, „leś”, „mi”, „mien”) składające się na jego nowe „imie”, tak że staje się ono słyszalne, rodzi się w lekturze. Wiemy, że nowej, zmiękzonej formy rodzowego nazwiska Lesman używał konsekwentnie jako pseudonimu już od 1897 roku (oficjalnie, poza kontekstami literackimi posługiwał się nazwiskiem Lesman), zatem opublikowany w 1902 roku cykl *Z księgi przeczuć* nie jest pod tym względem przełomowy. A jednak zaobserwowany zabieg – który w ślad za Edwardem Balcerzanem analizować można anagramatycznie⁴⁵ – nie może być przypadkiem;

⁴² *Ibidem*, s. 133.

⁴³ *Ibidem*, s. 134.

⁴⁴ Nie zaś „atrofia osobowości” i „dezintegracja indywiduum – mechanizm [...] znany z diagnoz nerwowości”, jak interpretuje ten fragment M. Okulicz-Kozaryn (*Leżę na wznak na łące...* *Leśmiana a młodopolskie wtajemniczenia w naturę*. W zb.: *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, s. 249, 246), odczytująca analizowany przez siebie wiersz jako „poetycki dialog” z twórczością Miriama. Nie całkiem przekonująca wydaje mi się również interpretacja K. Korotkicha (*Metamorfozy Leśmianowskiego człowieka <zarys problematyki>*). W zb.: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*. Red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk. Kraków 2000, s. 67–68), który słusznie zauważywszy, że „nie jest to bynajmniej ewangeliczna śmierć starego i przyobleczenie się – jak mówił św. Paweł – w nowego człowieka” oraz odnotowawszy podobieństwa dalszego ciągu wiersza do biblijnej wizji stworzenia, zasugerował, że poeta „chciałby powtórzyć figurę Mickiewiczowskiego Konrada z *Dziadów*”, starającego się „posiąść władzę boską, atrybuty Najwyższej Mądrości, atrybuty Kreatora”.

⁴⁵ Badacz zastosował lekturę anagramatyczną w szkicu o Leśmianowskim *Srebroniu* – zob. E. Bałcerzan, *Pełno rozwiśnień i udnistrzeń*. W: *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*. Warszawa 1971. Odkrywszy, że tytułowe imię „pojawia się w anagramach większości wersów i strof”, zauważył (*ibidem*, s. 42–43): „Dzieje się tak, jak gdyby słowo »Srebron« rozsypywało się co chwilę w skupisku słów innych. I, rozproszone, »w rozsypusze«, ustawicznie organizowało się na nowo, przypominając o swej obecności”. Efekt ten – za F. de Saussure’em – opisał Balcerzan jako „anagram brzmieniowy”. Przypominający jego odczytanie A. Dzidek (*Edward Balcerzan, albo: Kto tak naprawdę był PPP?* W zb.: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*. Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań 2007, s. 153), znawca i praktyk interpretacji anagramatycznej, uznał go za

motywuje go wszak struktura cyklu i mnogość odniesień do braku bądź zapomnienia imienia w poprzedzających go wierszach czwartym i piątym. „Przemienienie” musiało odbyć się w trakcie tajemniczego mistycznego „lotu” następującego tuż po nich, co oznacza, że trzy centralne wiersze cyklu faktycznie poświęcone są imieniu: jego zapomnieniu i utracie (śmierci) oraz jego zmianie, w narracjach marańskich zawsze oznaczającej wybór życia. „Zdaje mi się, że skonał umyślnie” – pisze poeta, by od razu dodać: „i ożył, przemieniony w szum leśny”: w Leśmiana. Zauważano, rzecz jasna, że nazwisko to odsyła nie tylko do natury (lasu), ale i do imienia (miana), lecz być może nie wyciągnięto z tego właściwych wniosków. Twierdził Jachimowicz:

Nawet nazwisko sobie przeznaczył na miarę swojej poezji. Arcycypolszczył. I u-Leśmianił. Urobił z żywiołu, z którym się utożsamiał: z zieleni i słowa. Lasu i miana. Aby uimiennić to, co szło od przyrody i nigdy nie będzie mogło jej opuścić⁴⁶.

Centralna pozycja problemu braku imienia w strukturze cyklu *Z księgi przeczuc* i marańska spekulacja dotycząca kształtowania się tożsamości Lesmana jako poety wskazywałaby raczej, że „uimiennić” próbował on to, co szło nie tyle od lasu (natury), ile od miana (rodu, przeszłości, historii), lecz musiało zmienić się tak bardzo, że nie sposób już do tego powrócić. „Uimiennienie” to, dokonujące się dzięki zmiękczeniu (Lesman – Leśmian) mocnych tożsamości i identyfikacji religijnych, rodowych, narodowych, odbywa się na kwietnej łące literatury, w gęstym lesie słowa.

„Zakształt” i „poblask”. Z księgi zeświecczeń

Zmiękczenie nie odbiera jednak intensywności – także tej teologiczno-mistycznej, która w następujących po „przemienieniu” strofach wiersza *Leżę na wznak...* raz jeszcze rozbłyśnie nowym światłem. Doświadczy wszak ich podmiot „jedności, niby w stworzenia pradobie” – oraz niezwyklej „jasności”, której promienie sięgają nawet „tygła piekielnego” i ku której „wschodzi” jego „tęsknota” (P 50). Podobnie jak w *Sadzie*, w finale wiersza dosięgnie go spojrzenie, choć zupełnie inne; oto podmiot zrozumie, że jedność wrażeń, której doświadcza, „należy” nie do niego –

Lecz do wszystkich chmur, słońca przerażonych mara
Do bezkresów, do nieba jasnego ogromnie,
Co na mnie – niewiernego – patrzy z taką wiarą!... [P 50]

Niebo zawiera niewiernemu – czyż można wyobrazić sobie głębsze *credo* „zmiękczonej”, sekretnej wiary marana, który aby „ożyć”, musiał „przemienić”, a w końcu i zapomnieć swe prawdziwe imię? Motyw ten powracać będzie w późniejszej twórczości Leśmiana wielokrotnie. Chociażby w *Don Kichocie*, gdzie „biały anioł” przekazuje umarłemu, niewierzącemu już w nic błędnemu rycerzowi pocałunek Madonny, dzięki któremu ów „niewiary jeniec” zostanie „zachwiany w niewierze” (P 267); swoją drogą, ten piękny wiersz można interpretować jako prawdziwie marańską (żydowską z ducha, lecz „zachwianą” przez czułą obecność Maryi)

„absolutnego prekursora” tej metody lektury w polskim literaturoznawstwie. Nie może dziwić, że materiałem badawczym owej pionierskiej analizy stała się akurat poezja Leśmiana.

⁴⁶ M. Jachimowicz, *Bolesna sława Leśnego Miana*. „Poezja” 1967, nr 12, s. 71.

polemikę z chrześcijańską ideą zmartwychwstania⁴⁷. Albo też w *Zmierzchu bezpowrotnym* z intrygującym dwuwierszem, analizowanym przez Czabanowską-Wróbel w kontekście Luriańskiej idei *cimcum*:

Reszta Boga – w niebiosach! Zachód, tlejąc, zrudział.
O, uwierzyć w tę Resztę i potrwać w tym błędzie! [P 321]

„Reszta” (*sze'erit*) to również ważne pojęcie mesjańskie, oznaczające sprawiedliwą część Izraela. Tytuł wiersza rozpatrywany w kontekście sekularyzacji daje się też odczytywać jako jej metaforyczne określenie (jeśli mówimy o „Reszcie Boga”, zakładamy, że dokonała się jakaś jego rozbiórka, w której wyniku istnieje on teraz jako niepełny, podzielony), zwłaszcza jeśli w ledwo tłącym się „Zachodzie” dopatrzmy się odniesień topograficznych... Chociaż te ostatnie są Leśmianowi obce, z całą pewnością w jego poezji i eseistyce mamy do czynienia z namysłem nad procesami sekularyzacyjnymi⁴⁸. Występuje on również w dwóch wierszach-dedykacjach towarzyszących publikacji *Sadu rozstajnego*. W pierwszym, wpisanym do egzemplarza Jana Lorentowicza, zawartość książki tłumaczy Leśmian słowami:

Bom ja dożył owych dni,
Gdy się wierzy w samą wiarę...

Gdy modlitwa sercu bliższa niżli Bóg,
A zaś Bóg – jak łodzią niedotkniętą rzeka –
(*Pieśni me jeziornym przyrównałem dnem*), P 673)

Z kolei z drugiego, rozpoczynającego się dedykacją „Miriamowi na ognisty kierz”, dowiemy się, że poeta zapalił swojej „łodzi ster, / By dać sercu – poblask i pożogę” (P 672). „Poblask” to słowo, które bodaj najadekwatniej opisuje charakter mistycznego blasku (*Zoharu*) w „zwierciadlanym” cyklu *Z księgi przeczuć*: oto w literaturze stanowiącej zapis doświadczenia mimowolnego i zsekularyzowanego konwertyty światło może istnieć wyłącznie jako odbite, jako refleks – nie jako właściwy, wiecznie istniejący świat, lecz jako poświata.

Paronomastyczne zestawienie męskiego „świata” i kobiecej „po-światy” przypomina nam o jeszcze jednym, niewzmiankowanym dotąd wprost aspekcie obecności mistycznego światła w analizowanym tu cyklu. W większości składających się na niego wierszy jest ono księżycowe, odbite, lustrzane; sam księżyc pojawia się

⁴⁷ Warto dopowiedzieć, że powieść podejrzanego o żydowskie pochodzenie M. Cervantesa doczekała się przekonujących interpretacji w kontekście maranizmu. Zob. np. Y. Yovel, *The Other Within. The Marranos: Split Identity and Emerging Modernity*. Princeton 2009, s. 276–283.

⁴⁸ Z braku miejsca przywołajmy tu tylko końcowy fragment szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie* (1910): „Z upadkiem kościoła »bogowie« przestają być jego wyłączną własnością i przywilejem. Otrzymują wolność, prawo obywatelstwa w życiu świeckim i idą w świat, aby tam stać się środkami poznania, czynnikami życia, narzędziami pracy duchowej. Nie dziwny się, jeżeli spotkamy ich dzisiaj w życiu społecznym, artystycznym, umysłowym...” (S 20). Procesy zeświecczenia traktuje poeta aprobatywnie – to, że filozofia czynu „nie dąży do religii, lecz ją pochłania i przetapia na nowe kategorie poznania, na nowe środki badania świata”, nazywa Leśmian „triumfem życia twórczego” (S 20) i apologią tą kończy esej. Jak zauważa Winiecka (*op. cit.*, s. 147), badacze – spośród których wyróżnia ona i cytuje Z. Łapińskiego, A. Skrendę oraz B. Stelmaszczyk – „coraz częściej zwracają uwagę właśnie na to, że poezja Leśmiana jest reakcją na nowoczesne doświadczenie odczarowania świata”.

w pięciu utworach (łącznie z *Epilogiem*, w którym porównany zostaje do „du-szy [...] w tym życiu” (P 54)), natomiast w trzech kolejnych wyraźny jest motyw odbicia, od którego wolny będzie tylko dziejący się pod „niebem jasnym ogromnie” liryk *Leżę na wznak...* Nakazuje to włączyć cykl w zaawansowane już badania Leśmianowskich motywów lunarnych⁴⁹, pozwala też jednak połączyć realizację tych ostatnich ze sposobem przedstawienia Szechiny, tradycyjnej „personifikacji i hipostazy »zamieszkiwania« lub »obecności« Boga w świecie”, w kabale interpretowanej jako „bierno-żeński moment w Bóstwie” i najniższa z dziesięciu sefirot (*Malchut*)⁵⁰. Szechina mogła „objawiać się w niezemskim blasku”, załamującym się wszakże w jej „ciemnym zwierciadle”, mogła też ukazywać się w licznych, podkreślających jej „pasywną naturę” symbolach. Wymienia Scholem: „Noc, księżyc, ziemia, susza, rok ugorowania, brama – to tylko kilka jej popularnych określeń”. Przedstawiana była w setkach alegorii: „jako ogród, w którym rosną wszystkie rośliny, jako źródło napełniające się wodą” itd., a także, jak głosi *Bahir*, jako „rajska jabłoń, *etrog*, która jest rodzaju żeńskiego i była jednym z [...] dziewięciu drzew, które w boskim zamierzeniu miały być rodzaju męskiego”⁵¹. Fakt, że bardzo podobne obrazy pojawiają się w cyklu *Z księgi przeczuc*, uznać można, rzecz jasna, za przypadek (nie muszą one mieć kabalistycznej proveniencji), kusi jednak możliwość interpretacji kilku frapujących fragmentów cyklu jako manifestacji Szechiny, w coraz to nowych wcieleniach nawiedzającej jego dziewięć części: jako tajemnicza, bezimienna przybyszka, ukazująca nad wodą swą niezwykłą ognistą jasność (*Głuchoniema*, P 47)⁵², jako uważne spojrzenie w *Sadzie* i na łące (*Leżę na wznak*) czy też jako ukryte światło niewiadomego pochodzenia, sprawiające, że nawet „noc rzuca własny / Cień” (*Zapomnienie*, P 53). Można odnieść wrażenie, że Szechina mediuje „między dniem i nocą” (P 47), między Niestworzonym a stworzeniem, a także w przymierzu między wierszem a światem, autorem a czytelnikami. Równie frapujące wydaje się odkrycie, że *Sad* – centralny w cyklu i stanowiący jeden z najważniejszych motywów poezji Leśmiana – to przecież *pardes*, czyli hebrajski 'ogród', Eden (swoją drogą, akronim PaRDeS stosowany w kabale do oznaczenia czterech poziomów interpretacji tekstu), a zupełnie już szalona może wydać się sugestia, że czytany od tyłu *Sad* objawia się jako *Daas*, kabalistyczna wiedza tajemna najpierwszego z polskich maranów, Jakuba Franka...

Całkiem już jednak poważnie: to ciekawe, że w wieńczącym cykl *Epilogu* nie tylko udał się Leśmian na górę Synaj⁵³, ale i połączył akurat najczęściej w żydow-

⁴⁹ Zob. np. M. Stala, *Coś srebrnego dzieje się w chmur dali. Dziesięć uwag o księżycu w poezji Bolesława Leśmiana*. W zb.: *Stulecie „Sadu rozstajnego”*.

⁵⁰ Scholem, *O mistycznej postaci bóstwa*, s. 158.

⁵¹ *Ibidem*, s. 166, 199, 190.

⁵² Zastanawiające są podobieństwa między obrazem tym a przypomnianym przez Scholema (*Kabała i jej symbolika*, s. 151) teurgicznym obrzędem „zakładania imienia” przekazanym w „wielu odpisach” *Księgi przywzdziwania i sporządzania płaszcza sprawiedliwości*. Oto „sekretne imię Boga” zapisuje się na pergaminie, by po stosownym okresie postu „udać się w nocy na wodę i wypowiedzieć nad nią imię [...]. Jeżeli potem spostrzeże się w powietrzu nad wodą zieloną postać, to jest to znak, że w adeptce pozostało jeszcze coś nieczystego”, jeśli natomiast – jak uczy *Księga* – „spozrzedzesz ową postać nad wodą w jasnej czerwieni, to wiedz, że jesteś od środka czysty i możesz przybrać jego imię”.

⁵³ Być może warto w tym kontekście zwrócić uwagę na otwierający historię „Chimery” poemat Na

skiej mistryce rozważane manifestacje Boskiego, niestworzonego światła: płonący krzew i światło z obłoku. Zestawienie to powtórzone zostało w cytowanym już wierszu-dedykacji dla Miriama (zresztą adresata rymowanego listu z 1903 roku, w którym pisze o sobie Leśmian jako o „wiecznym tułacz” <U 314>), gdzie wyeksponowane jest jako kluczowe dla tomu:

Miriamowi na ognisty kierz,
Co mu w duchu synajowo błyska,
Z mych zawrotnych nad głębiami ścież –
Garść tych pieśni i snów – bez nazwiska! [P 672]

Dlaczego do egzemplarza książki poetyckiej opatrzonej nazwiskiem Leśmian wpisuje poeta dedykację, w której przedstawia zawartość jako „pieśni i sny – bez nazwiska”? Czyż nie dlatego, że jego prawdziwe, rodowe nazwisko nie widnieje na okładce tomu? „Bez nazwiska” są też jednak zawarte w nim wiersze – nacechowane bezimiennością „tajemne znaki”, które właśnie dzięki temu mogą w nas wywoływać, jak chce podmiot *Epilogu*, tytułowe „przecucia”, wyprowadzające z „melancholii pustelniczej cnoty” oraz z „szyb zimnych samotnej komnaty” wewnętrznego Egiptu (P 54). Na początku *Epilogu* jesteśmy zamknięci w cyklu „wiecznych / Ech własnych odjazdów ku krańcom istnienia”, ale wraz z wezwaniem do przyjęcia „trucizny pieśni” każe nam poeta „odwrócić oczy”, by „spojrzeć na gwiazdne szlaki”, którymi iść mamy „dłużej niżeli po świecie” (P 54). Odnalezienie tych ścieżyn transcendencji wieńczy długą serię „synajowych błysków”, postsekularnych przeczuc transcendencji, które w myśl Leśmianowskiego przykazania, przykazania poezji, wyczytać należy z cyklu. Błyszcą one ciemnym światłem niemal we wszystkich wierszach i choć część z nich musi zwracać uwagę („niebo” patrzące z „wiarą” w utworze *Leżę na wznak... czy „mający swe trwanie” Widzący z Sadu*), w niektórych płomieni może pozostać „ukryty” – jak do tej pory w niniejszym artykule. Oto w *Epilogu* przegapić można parentezę, w której o „duszy” mówi poeta jako o „stworzonej od Bożego tchnienia”, co jeszcze raz odsyła nas do Edenu (P 54); w *Zapomnieniu* – przeoczyć potrzebę odmówienia modlitwy o „nagle, niespodziane, niezemskie ist-

Synaj autorstwa J. Zeyera, nazwanego w towarzyszącym tekstowi nekrologu „jednym z najwyższych duchów świata”: Miriam cytuje w nim fragment eseju czeskiego autora, gdzie sztuka uznana została za „przecucie owego intensywniejszego istnienia po śmierci”, wykorzystując w swym własnym tekście słowo „przecucie” („Chimera” 1901, t. 1, z. 1, s. 1). Sam poemat stanowi zapis snu (narrator zapada w niego podczas lektury „dziwnej”, „starej księgi” z „magów złożonej tradycji”), opowiadającego o wątpliwościach Mojżesza na Synaju, który wśród „ognia, płonącego wysoko / i strzelającego setnymi języki” słyszy głos „skrytego” Jahwe – ten jednak okaże się stwórcą podlegającym przemianie i „minionym”, opowiadającym Mojżeszowi o Bogu Najwyższym, lecz nieujawniającym mu jego imienia; tajemną wiedzą tą nie podzieli się Mojżesz z ludem (J. Zeyer, *Na Synaj*. Przeł. Z. Przesmycki. Jw., s. 2–3, 5). „Chimerę” z poematem Zeyera poeta czytał, a w liście do Miriama pisał o niej jako o „wspaniałej, imponującej, majestatycznej i w dodatku wywierającej nieodparty wpływ na wszelkie poglądy” (U 301). W późniejszej korespondencji z F. Kwapilem wspomina Leśmian, że choć z wielką trudnością czyta po czesku, to przeczytał w oryginale „kilka utworów Zeyera i Vrchlickiego, pomijając już wspaniałe tych poetów przekłady Miriama” (U 413). Na możliwość wpływu Zeyera na twórczość Leśmiana wskazał Łopuszański (*Bywalec zieleni*, s. 87), doszukując się go w *Legendach tęsknoty*. Czy bezzasadnym byłoby zatem twierdzenie, że lektura poematu *Na Synaj* mogła zainspirować Leśmiana do napisania *Epilogu*, a pośrednio całego cyklu *Z księgi przeczuc*?

nienie” (P 53); w *Głuchoniemej* – prześlepić, że mówiący w wierszu pragnie „odnaleźć strunę, na której Bóg dłonie położył” (P 46); w *Kabale* – nie dosłyszeć, że opisując odległą „melodię nie wiadomo skąd wpływającą”, „co trwa kędyś poza własnym trwaniem”, zdaje się Leśmian trawestować definicję Boga. Podobnie jest w *Prologu*, który wieńczy poeta zaproszeniem do wędrówki „w baśni, co się sama z siebie bez końca wysnuwa, / po to, aby się nigdy nie dosnuć do końca” (P 43). Stwórca najwyraźniej uwidacznia się w zakończeniu *Nocy*, ale i tam pojawia się jedynie (aż?) w zadumie „Anioła błękitnookiego i złocistobrewego”, który „z gorączkowym rumieńcem, w zwierciadle księżycy / Przegląda swe o Bogu zadumane lica” (P 44).

Najcelniejszą jednak formułę transcendencji, jaką „przeczuć” można w cyklu *Z księgi przeczuć*, proponuje Leśmian w innej puencie – mrocznego *Stepu* – w której „do widnokręgów przykuta milczeniem, / Czai się rozszerzona nocą nieskończoność” (P 45). Poezja Leśmiana nie tyle prezentuje, ile „rozszerza” nieskończoność, ta ostatnia zaś pozostaje w niej „przykuta” do świata i nie w pełni transcendentna, a ponadto „milcząca” i „przyczajona” – „ukryta” w nim tak samo dobrze jak w wierszu Autor. To jednak dzięki temu możliwe staje się „rozszerzenie” czy też – jak pamiętamy z *Nocy* – „rozpowiększenie” mistycznych formuł odziedziczonych z religii, odkrycie ich plastyczności i rozciągnięcie ich na świat: dziecięco „ufne” wykonanie ich w nowych, świeckich formach i w ziemskich kolorach. Nieskończoność rozszerza się wszak nocą, gdy w miejscu znajomego kształtu pojawia się „bezbrzeż”, „bezkształt”, „zakształt niejasny”, a w końcu i „poblask”. Tych zaś posiąść nie sposób. Można je tylko „przeczuć” – i ułożyć w *Księgę*.

Abstract

PIOTR BOGALECKI University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0002-6527-9765

“UKRYTY PŁONĘ [I BURN IN HIDING]” ON BOLESŁAW LEŚMIAN’S CYCLE “Z KSIĘGI PRZECZUĆ” (“FROM THE BOOK OF PREMONITIONS”)

The paper is an analysis and interpretation of a nine-part Bolesław Leśmian’s poetic cycle *Z księgi przeczuć* (*From the Book of Premonitions*), published in 1902 in “Chimera”, and of a few other early pieces by the poet. Starting with *Epilog* (*Epilogue*) that completes the collection in which the speaking subject compares himself to God burning “on Sinai,” the author analyses the light motives present in the cycle, which leads to validate the opinion of Anna Czabanowska-Wróbel who states that Leśmian was inspired by Jewish mysticism, and to particularise this stance with Marranism (the poet at the age of nine converted with his father) and with a post-secular reflection upon secularising. The paper suggests two modes of reading of the cycle, namely a linear one in which it is viewed as a narration on identity transformation, and a concentric one in the light of which its central thought hidden topic is the problem of forgetting and changing name.

ANDRZEJ MENCWEL Uniwersytet Warszawski

**POEZJA I PRAWDA MITU PRÓBA INTERPRETACJI „DZIEWCZYNY”
BOLESŁAWA LEŚMIANA**

Dwunastu braci, wierząc w sny, zbadalo mur od marzeń strony,
A poza murem płakał głos, dziewczęcy głos zaprzepaszczony¹.

Można powtarzać ten dwuwiersz wielokrotnie, podobnie jak każdy następny, a jest ich łącznie 20, i zawsze wybrzmi on tym samym rytmem. Gdy utwór czytamy głośno, do czego wydaje się przeznaczony, rytm ten porusza nie tylko organy mowy, ale również skrycie, lecz odczuwalnie, całe ciało. Leśmian był zafascynowany rytmem w poezji i sztuce, także w architekturze, poświęcił mu osobiste wypowiedzi esejistyczne². W roku 1911 jako główny reżyser epizodycznego Teatru Artystycznego (który mieścił się w małej sali warszawskiej Filharmonii) spektakle podobno stylizował rytmicznie, grając słowem i ciałem aktorów w przestrzeni scenicznej. Nie znalazło to poklasku wśród ówczesnych widzów, nawykłych do koturnowych deklamacji, i po kilku miesiącach inicjatywa upadła. Rozmyślając o poezji, prawie już przedśmiertnie, napisał Leśmian:

praca twórcza jest [...] przede wszystkim pracą rytmiczną. Ujawnia ona swój rytm w utworach, z tego właśnie rytmu bezpośrednio powstałych. Piękno tych utworów między innymi polega i na tym, że swą budową stwierdzają śpiewne źródło swych narodzin – że przejrzystością całkowicie niematerialną stroną rytmu, który był ich pobudką twórczą i który towarzyszył ich wcieleniu. Słowa idą w ślad za rytmem przewodnim jak za nicią Ariadny. Najpierw rytm, a potem słowa³.

Czytając *Dziewczynę*, odbieramy jednak najpierw słowa, ich szczególny układ wprawia nas dopiero w odpowiedni rytm. Jest to rytm wersyfikacyjny, jego rozbioru w klasycznym eseju analitycznym dokonał Kazimierz Wyka⁴. Powtarzam za nim,

¹ B. Leśmian, *Dziewczyzna*. W: *Poezje zebrane*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 2010, s. 329. Dalej do wierszy z tego wydania odsyłam za pomocą skrótu L. Ponadto stosuję skrót V = G. Vico, *Nauka nowa*. Przeł. J. Jakubowicz. Oprac., wstęp S. Krzemień-Ojak. Warszawa 1966. Liczba po skrócie wskazuje stronę.

² B. Leśmian: *Rytm jako światopogląd*. W: *Szkice literackie*. Oprac., wstęp J. Trznadel. Warszawa 1959; *U źródeł rytmu*. W: jw.

³ B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*. W: jw., s. 84. Tekst ten, publikowany również pod tytułem *Traktat o poezji*, powstał w roku 1937, a miał być wygłoszony na uroczystym zebraniu Polskiej Akademii Literatury, czego autor już nie dożył.

⁴ K. Wyka, *Dwa utwory („Dusiółek”, „Dziewczyzna”)*. W zb.: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Wyd. 2. Kraków 1971, zwłaszcza s. 255–264.

że każdy z wersów tego utworu zapisany został długim i bardzo rzadkim w poezji polskiej układem 17-zgłoskowym, gdzie na co drugą sylabę pada wyraźny przycisk, czyli akcent: „Dwunastu braci, wierząc w sny, zbadało mur od marzeń strony”, co daje nam wiersz o podwojonym rytmie, sylabicznym i tonicznym zarazem.

Tego rodzaju człony rytmiczne nazywały się w poezji starożytnej *stopami* i nazwa ta powszechnie została przyjęta. Stopa o dwu sylabach, w których przycisk pada na sylabę drugą (– /), to jamb. [...] Jasne, że cała kompozycja metryczna *Dziewczyny* jest kompozycją złożoną wyłącznie z jambów. Osiem kolejnych jambów, a zatem – wiersz sylabotoniczny. Jeszcze dokładniej: jest to 8-stopowiec jambiczny [...]⁵.

Sylabotonizm to system wersyfikacyjny oparty na powtarzalnej liczbie sylab akcentowanych i nieakcentowanych, a wywodzi się go z pradawnych pieśni. Antyczna stopa wierszowa z kolei, pouczają nas greccyści, wzięła się z ruchu stopy w tańcu lub w marszu, jej podniesienia (*arsis*) i opuszczenia (*thesis*). Wersyfikacyjny kunszt *Dziewczyny*, przez wyrafinowane językowe zapośredniczenie, odsyła nas zatem do elementarnego rytmu ciała.

Dlaczego Leśmian wybrał dla tego akurat wiersza tak wyrazisty i w poezji polskiej wyjątkowy układ metryczny? Odpowiedzieć na to pytanie, to dopełnić odczytanie Wyki, który nazwał *Dziewczynę* „balladą filozoficzną”. Wstępnie notuję, że inne, uznawane za reprezentatywne ballady poety – *Dżananda*, *Pan Błyszczącyński*, *Dwaj Macieje* – tego niezwykle układu metrycznego nie powtarzają. Wyka, niezrównany znawca poezji polskiej, sugerował, że *Dziewczyna* jest odpowiedzią na *Dzwony* Leopolda Staffa, napisane również owym szczególnym 8-stopowcem jambicznym. Utwór Staffa ukazał się w jego pierwszym, sławnym tomie *Sny o potędze* (1901), wiersz Leśmiana – w tomie *Napój cienisty* z 1936 roku. Wyka nie znał daty pierwodruku *Dziewczyny*, dziś natomiast tę datę mamy podaną w przypisie do edycji *Poezji zebranych* („Wiadomości Literackie” 1933, nr 53, z 3 XII ⟨L 720⟩). Pierwodruk nie przesądza o czasie powstania utworu, nie ma jednak powodu sądzić, iż wiersz został napisany całe dekady wcześniej. Domniemanie, że Leśmian nosił się około 30 lat z potrzebą takiej poetyckiej dyskusji z Leopoldem Staffem, wydaje mi się wątpliwe, tym bardziej że Wyka nie mylił się pisząc, iż „utwór Leśmiana jest [...] o wiele bogatszy myślowo”⁶. *Dzwony* Staffa były bardzo huczne i nadto też potężne, co często w pierwszym jego tomie:

Z każdego dzwonu wali grom! Krew bucha z każdej dzwonu czary!
Huk! Nieskończoność dzwonów! Jęk! W krag bezkres dzwonów! Huk w bezmiary!⁷

Choć „nieskończoność”, „bezkres” i „bezmiary” należały do Leśmianowskiego słownika poetyckiego, jestem przekonany, że tonację młodego Staffa suwerenny autor *Dziewczyny* odczuwał jako przebrzmiała, wobec czego nie musiał się do niej odnosić. Jego ballada była ewokacją oryginalną, autorsko osobistą, a kulturowo źródłową.

Wyka w pierwszej części swego eseju, niejako równolegle, analizował także *Dusiołka* Leśmiana, z wcześniejszego o 16 lat temu *Łąka* (1920), mistrzowsko wy-

⁵ *Ibidem*, s. 256.

⁶ *Ibidem*, s. 257.

⁷ L. Staff, *Dzwony*. W: *Poezje*. Wybór, wstęp B. Zadura. Lublin 1986, s. 32.

kazując złożoność pozornej prostoty tego utworu. Ludowy bajarz opowiadający anegdotyczną fabułę *Dusiołka* został, zdaniem krytyka, tak stylizowany, żebyśmy na koniec dopiero zrozumieli poetycki cudzysłów, w jaki ujął go twórca.

Rzekł Bajdała do Boga:
O rety – olaboga!
Nie dość ci, żeś potworzył mnie, szkapę i wołka,
Jeszcześ musiał takiego zmajestrować Dusiołka? [L 172]

Ludowość *Dusiołka* pojawia się w przytoczeniu, nie w powtórzeniu, jest przeto pastiszowa, a nie kultowa. Co do *Dziewczyny* natomiast, dla której, jak to dla ballady, również ludowe wynajdywano odniesienia (dwunastu braci, cieni i młotów; trzykrotne powtórzenie akcji), autor tej wzorcowej analizy stanowczo zastrzegając: „Ludowe analogie wersyfikacyjne [...] tutaj w ogóle nie wchodzi rachubę”⁸. Więc jeśli nie ludowe, to może antyczne, zważywszy na regularny 8-stopowiec jambiczny? Albo jeszcze starsze, skoro budzą cielesny odzew rytmiczny?

Autor *Łąki* (1920), ze znamienym cyklem *Ballad*, a zwłaszcza z przesławna *Stodołą*, stylizacje ludowe uprawiał często, zarówno w poezji, jak i w prozie. *Klechdy sezamowe* i *Klechdy polskie* są zapewne najbardziej popularnymi utworami Leśmiana. Ich edycje wymagają starannych przypisów etnograficznych, ponieważ autor starał się pisać językiem swych bajecznych postaci. W powojennej fazie odbioru jego twórczości, kiedy ponownie go odkrywano, „ludowość” wydawała się kluczowa dla zrozumienia nie tylko utworów stylizowanych, lecz również całego dzieła. I to nie dlatego, że „lud” eksponowano wtedy jako właściwy podmiot historii, a romantyczną ludowość ballad Adama Mickiewicza i Fryderyka Chopina wznoszono na piedestał. W odniesieniu do Leśmiana jedno było pewne – autor *Sadu rozstajnego* (1912) od początku tworzył swą poezję poza językiem pozytywistycznego „szkiełka i oka” oraz potocznego, zdroworozsądkowego, „filisterskiego” obrazu świata. Nie różnił się tym wówczas od innych modernistycznych poetów, później jednak stworzył język poetycki wyłączny i tak niezwykły, że niechętnym krytykom zdarzało się go uznawać za „odrębny od dzisiejszej polszczyzny”.

Jacek Trznadel w pierwszej monografii Leśmiana poświęcił ludowości całą obszerną część swojej książki⁹. Nie mogę wchodzić w szczegóły jego wywodów dotyczących wielu wierszy, motywów i paralel, ponieważ zajmuje mnie tylko jeden utwór. Pisząc o *Dziewczynie*, autor monografii podkreślał za Wyką, iż ta „ballada Leśmiana z ludowej – staje się balladą filozoficzną”¹⁰. Przymiotnik „filozoficzny” w użyciach Trznadla i Wyki oznaczał pewną nobilitację, ale nie została ona dookreślona. W popularyzacjach prozatorskich Leśmian traktował „ludowość” jako swoisty kulturowy rezerwar, co wówczas zdarzało się dość często – przykładami są chłopomania i styl zakopiański. W poezji natomiast, szczególnie w jej dojrzałej fazie (tom *Napój cienisty* zbierał wiersze z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, a sam poeta mówił o nim, że „nie jest dalszym ciągiem *Łąki*, tylko zupełnie odrębnym etapem” (L 716)), ważniejsza od „ludowości” była „pierwotność”. Michał Głowiński niezależnie, choć

⁸ Wyka, *op. cit.*, s. 257.

⁹ J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*. Warszawa 1964, cz. 3: *O ludowości*.

¹⁰ *Ibidem*, s. 181.

równoległe z pracą Trznadla, napisał studium *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny* i dokonał w nim kompetentnego przeglądu oświeceniowych i ewolucjonistycznych koncepcji „pierwotności” języka poetyckiego¹¹. W koncepcjach tych zresztą „pierwotność” była przeważnie synonimem „prymitywizmu”, czyli przestarzałej, ograniczonej prostoty; ze schematyzmu takiego wydobywał się Aleksander Świętochowski, autor szkicu *Poeta jako człowiek pierwotny* (1896). Głowiński szczególną uwagę zwracał na myśl Giambattisty Vica, dla którego pierwotność nie była prymitywem, lecz utraconym bogactwem.

Giambattista Vico, neapolitańczyk, żył z dala od ówczesnych centrów myśli europejskiej, Paryża i Londynu, pracował poza dominującą alternatywą racjonalizmu i empiryzmu, ale czytał Kartezjusza i Johna Locke’a. Przez całe życie tworzył monumentalne dzieło, znane pod skróconym tytułem *Nauka nowa*, które Jerzy Szacki uznaje za „narodziny historii kultury”. Zarówno pełny tytuł, jak i czas powstania dzieła są kwestiami, ponieważ Vico, ogarnięty „szaleństwem poprawiania”, tekst doskonalił właściwie ciągle, a tytuł rozwijał zmiennie. Pisze o tym bliżej autor opracowania polskiej edycji dzieła, Sław Krzemień-Ojak, we wstępie zatytułowanym *Antropologia historyczna G. B. Vica*. Wizja „cyklicznego biegu dziejów”, którą filozof przedstawiał w ostatnich dwóch księgach *Nauki nowej*, była rozbudowaną koncepcją historiozoficzną:

Cykl historii prowadzi od barbarzyństwa do cywilizacji. [...] Za każdym razem powtarza się [...] trójdzielny schemat rozwojowy: trzy kolejno następujące po sobie epoki to „czas bogów”, „czas bohaterów” i „czas ludzi”. Trzecia epoka kończy wprawdzie cykl, ale niczego nie zamyka: każdy naród osiągnawszy wyżyny cywilizacji, przeżywa upadek i powraca do barbarzyństwa, aby następnie znowu zmierzać do doskonałości. W ten sposób dzieje ludzkie są nie tylko określone, ale i przesądzone, obracają się w wielkich, powracających „cyklach losu”¹².

W humanistyce Vico został trwale skojarzony z idiomem „*corso e ricorso*”. Stanisław Brzozowski autora *Nauki nowej* (czytał ją w oryginale) uważał za „największą postać nowoczesnej filozofii”¹³.

Dla antropologii kultury – którą Vico zapoczątkował – najważniejsze były dwie księgi *Nauki nowej*, obejmujące znaczną większość tekstu: księga druga, *O mądrości poetyckiej*, oraz trzecia, *O odkryciu prawdziwego Homera*. W tej ostatniej Vico napisał zdanie, które winno stanowić dewizę antropologii słowa, więc i literatury¹⁴: „Ludy greckie dlatego wiodły spór o ojczyznę Homera i dlatego niemal wszystkie chciały, by był on ich obywatelem, że same były Homerem” (V 460). Oznajmienie to

¹¹ M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*. W: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Kraków 1998 (pierwodruk: „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 2). Zob. też krytyczną recenzję książki Trznadla: M. Głowiński, *Pierwsza monografia*. W: jw. (pierwodruk: „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4).

¹² A. Sikora, *Od Heraklita do Husserla. Spotkania z filozofią*. Warszawa 1999, s. 201.

¹³ E. Kącka, „Nieobciążony wplywem żadnej sekty...” Giambattista Vico w myśleniu Stanisława Brzozowskiego. W zb.: *Stanisław Brzozowski, (ko)repetycje*. T. 1. Red. D. Kozicka, J. Orska, K. Uniłowski. Katowice 2012, s. 173.

¹⁴ To, jak rozumiem antropologię słowa i literatury, wyjaśniłem w studium *Antropologia słowa i historia kultury* (w: A. Mencwel, *Wyobrażenia antropologiczne. Próby i studia*. Warszawa 2006). Zob. też *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*. Oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima. Wstęp G. Godlewski. Warszawa 2003.

wydaje się skrótem myślowym wymagającym eksplikacji podobnie rozległej jak cała opasła *Nauka nowa*. Biorę je za przenośnię, pomocną w odsłanianiu przesłanek Vikańskiej antropologii.

Autor *Nauki nowej* nie przeczył personalnemu istnieniu poety o imieniu Homer. Pisał nawet bliżej, że „Homer stworzył *Iliadę* w czasach swojej młodości [...], gdy Grecja była młoda i pełna wzniosłych namiętności: dumy, gniewu i zemsty” (V 461). *Odyseję* natomiast komponował „w starości”, kiedy Grecja „czuła podziw dla Ulisesa, bohatera mądrości”. Sądził jednak również, że „rapsodów” podobnych do Homera znano wielu, a wszyscy oni, ślepi i ubodzy, „musieli zarabiać na życie, śpiewając po miastach Grecji poematy Homera” (V 460–461). Dlaczego rapsodowie ci byli ślepi? – można podejrzliwie zapytać, nie dowierzając wywodom Vica. Dlatego, odpowiada filozof, że „ślepcy obdarzeni są niezwykłą pamięcią” (V 460). A co tu ma do rzeczy „niezwykła pamięć”? To mianowicie, iż: „Homer żył naprawdę w ustach i pamięci owych ludów greckich od wojny trojańskiej aż do czasów Numy, to znaczy w okresie czterystu sześćdziesięciu lat” (V 460).

Współcześni historycy kultury uważają, że rapsodowie, zwani też aoidami, wcale nie byli ubodzy, wojna trojańska miała zaś miejsce w połowie starożytnego XII wieku, Homerskiej kompozycji *Iliady* dokonano w połowie VIII, a *Odysei* na przełomie VIII i VII wieku przed naszą erą. Oznaczałoby to, że Vico się mylił, ponieważ ustne zbieranie i komponowanie tych eposów trwało prawie 7 stuleci – tyle minęło od wojny trojańskiej do ateńskiego spisania, pod koniec VI stulecia przed naszą erą. Drugi król rzymski, Numa Pompiliusz, jeśli o niego chodziło Vicowi, nie miał z tym nic wspólnego. Filozofa jednak nie sprawdzamy przez faktyczność jego wiedzy, także dlatego, że choć w toku ostatnich 300 lat (od publikacji pierwszej wersji *Nauki nowej* w 1725 roku) uległa ona znacznemu poszerzeniu, to przecież pozostaje niepewna¹⁵. Sprawdzamy go natomiast przez spójność jego myśli, co właśnie czynię.

Vico był przekonany, że eposy homeryckie, zanim zostały spisane, powstawały ustnie, i ustnie również, raczej zbiorowo, były utrwalane i odtwarzane. Zaznacza on wielokrotnie, że je śpiewano, a śpiew ten przybierał różne formy melorecytacji, zestrojonej rytmem słowa i ciała. Występ aoidy Demodoka z formingą na dworze króla Feaków (pieśń 8 *Odysei*) był wyrazem zindywidualizowanej już, choć nadal przedpiśmiennej fazy tego wielopokoleniowego procesu twórczego. Zdaniem Vica sam dwuczęściowy wyraz „rapsod” oznaczał „zbieracza śpiewów”, które powstawały samorzutnie w „ciżbie narodów greckich”, najpierw zapewne Achajów, a potem innych plemion greckich. Rapsodowie odznaczali się „zadziwiająca pamięcią”, wspomaganą przez „ślepotę” strzegącą ich przed zmysłowym rozproszeniem, „narody zaś mówiły wierszem, a jego metry i rymy znacznie ułatwiały im zachowanie w pamięci wydarzeń rodzinnych i społecznych” (V 449). Cały domniemany zasób tych anonimowych wierszy-pieśni przypuszczalnie był uprzednio „chaosem”, zanim „Pizystratydzi, tyrani ateńscy” nakazali ich „uporządkowanie” jako poematów Homera. Poezja epicka zatem, powstająca i przekazywana ustnie, opierała się na specjalnych rytmach słownych, melodycznych i cielesnych. Jej wyróżniający się

¹⁵ Zob. B. Bravo, E. Wipszycka, *Historia starożytnych Greków*. T. 1: *Do końca wojen perskich*. Warszawa 1988 (zwłaszcza rozdział poświęcony „poematom homerowym”, *Iliadzie* i *Odysei*).

twórcy, a może lepiej – aktanci lub agensi, musieli odznaczać się szczególnie sprawną pamięcią, aby długotrwale odtwarzać i przetwarzać pieśni-wiersze. Dźwięczały one czy też odgrywane były w małych grupach rodowo-plemiennych (przez Vica nazywanych „ludami” lub „narodami”), z czynnym, werbomotorycznym, jak się dziś określa, udziałem wszystkich obecnych. „Ludy greckie [...] same były Homerem” (V 460).

Jeśli tak – co oznacza „mądrość poetycka”, której autor *Nauki nowej* poświęcił najbardziej obszerną, liczącą ponad 300 stronic polskiej edycji, drugą księgę swego dzieła? Dowodził w niej nie tylko pierwotności owej „mądrości poetyckiej”, ale również jej kompletności, ponieważ kolejne rozdziały przeznaczył oryginalności poetyckiej metafizyki, logiki, moralności, ekonomii, polityki, a nawet fizyki, astronomii, chronologii i geografii. Wyliczenie to, zaczerpnięte z tytułów poszczególnych części księgi, podsuwa myśl, że „mądrość poetycka” uważał Vico za całościową wizję świata. Można nawet powiedzieć, że bardziej całościową niż następującą po niej czasowo „mądrość filozofów”. „Mądrość poetycka” nie znała bowiem tych podziałów i opozycji, które filozofia wprowadziła, na których się oparła i opiera: istnienie i poznanie, duch i materia, podmiot i przedmiot.

Vico, oczywiście, każdą z wyszczególnionych, nazwanych i przedstawianych dziedzin owej „mądrości poetyckiej” rozumiał we właściwy sobie sposób, czego tutaj przybliżać nie ma potrzeby. Podkreślam jedynie, że za „początek mądrości poetyckiej” uznawał metafizykę, którą nazywał surową, a czerpała ona z „ogromnej zmysłowości i bogatej wyobraźni”, rodzących „zdumienie światem bogów i ludzi” (V 167). „Metafizyka” ta równała się bezpośredniemu doświadczeniu „wielkiego, żywego ciała natury, odbierającego wrażenia i odczuwającego namiętności” (V 168). Jej surowość nie kojarzyła się ze srogością, lecz z szorstkością, niewyrobieniem, pierwotnością – można więc określić ją jako przedintelektualną i przedfilozoficzną. „Wiedza refleksyjna [pisał autor *Nauki nowej*] znajdowała się wówczas dopiero w zarodku” (V 426). Jego marginalna uwaga o „językach bogatych w abstrakcyjne terminy i liczne uogólnienia, które oddzielają umysł od zmysłów” (V 169), jest olśniewająca, gdyż przeciwstawia to „oddzielenie” niepodzielnej, integralnej mądrości poetyckiej. Vico był przy tym pewien, że „sztuka pisania” oraz „użytek liczb” wzmacniają separację umysłu od uczuć i zmysłów, genetycznie są więc związane z powstaniem nauki i filozofii. Antropologia piśmienności ma w nim również swego prekursora albo i profetę.

Wracam do *Dziewczyny* Leśmiana, bo to jej dopełnionemu odczytaniu służy Vikański ekskurs. Zapytuję najpierw – kto mówi w tej balladzie, kto nam ją głosi („Bo to był głos i tylko – głos, i nic nie było, oprócz głosu!”, L 330)? Wersologiczny jej rozbiór przejeśliśmy od Wyki, a za Vikiem możemy jeszcze dodać, że jamb jest stopą wierszową najbardziej zbliżającą poezję do prozy. To się o tyle rymuje z samowiedzą poety, że *Dziewczynę* w jej tekście nazywa powieścią i tę autorską sugestię chętnie podejmuje.

„Dwunastu braci, wierząc w sny, zbadano mur od marzeń strony” – pierwszy wers utworu czytamy jako oznajmienie samego autora, który nie został tutaj zapośredniczony, zatem przesłonięty, fikcyjnym konstruktem artystycznym, jakim byłby podmiot liryczny lub narrator. Kiedy przechodzimy do wersów następnych i wszystkich kolejnych dystychów, narracja się komplikuje, a głosy autora i boha-

terów (dwunastu braci, cieni, młotów) wybrzmiewają obok siebie lub przenikają się wzajemnie. Dziewczyna, zawsze zapisywana w tekście majuskułą – „poza murem” i „od marzeń strony” – jest równie realna dla postaci utworu, jak i dla samego poety. „Powieść” ta zatem stanowi utwór wielogłosowy, czyli polifoniczny, a nie monofoniczny, jednogłosowy, jak najczęściej bywa w liryce, której najbliższym przymiotnikiem jest – „osobista”. U Leśmiana podobnych przykładów liryki osobistej, bezpośrednio, wyraźnie jednopodmiotowej jest również wiele. W tomie *Napój cieniasty* mamy cały wyodrębniony cykl takich liryków zatytułowany *Spojrzyście*. A w nim utwory dla poety prymarnie: *W czas zmartwychwstania* lub *W trwodze*. Należałoby je przytoczyć w całości, ale muszę poprzestać na pojedynczych wersach:

Jest taka dumna w ziemi kość,
Co się sprzeciwi zmartwychwstaniu!
(*W czas zmartwychwstania*, L 418)

I co znaczy ten wszechświat, gdy Boga nie widać?
(*W trwodze*, L 419)

Równie może często, a na pewno wcześniej (cykl *Zielona godzina* w tomie *Sad rozstajny*), utwory swoje, zwłaszcza miłosne, Leśmian dialoguje (np. *Usta i oczy*), później zaś tworzy liryczne arcydramaty (*Urszula Kochanowska*). W *Dziewczynie* jednak nie chodzi tylko o graficznie wyodrębniony dialog, choć i taki, podkreślony cudzysłowem, w niej wyczytamy („O, prędzej skruszmy zimny głaz, nim śmierć Dziewczynę rdzą powlecze!”, L 329), lecz o wielopodmiotowość całej wypowiedzi poetyckiej. W tym samym tomie z *Dziewczyną* sąsiaduje ballada *Dżananda* (pierwodruk w 1932, więc rok wcześniejszy), oznajmienia są tu wyraźnie dwupodmiotowe:

Tchu nie stało wieczności! Nie drgnęły upały!
Świat i zaświat tym samym snem nieruchomiały.
Nie bruździły się trawy, nie skrzypiały krzaki,
Nie szumiały mangowce, nie śpiewały ptaki.
Jedna cisza – od nieba, a druga – od lasu, –
Cisza ciszy – nie słyszy... Czas nie czuje czasu... [L 333]

Któż doświadcza tego, że „Cisza ciszy – nie słyszy”, a „Czas nie czuje czasu”? Dzieje się to – jeśli tak rzec można o gruntownym bytowym znieruchomieniu – zarówno w świadomości/doświadczeniu bohatera ballady (*Dżanandy*), jak i jej autora (poety Leśmiana), osobiście tu obecnego. Już w pierwszym wersie zapewnia on nas: „Szedł Dżananda tym lasem, gdzie bywać snem mogę” (L 333).

Nie są to jedyne przykłady Leśmianowskiej polifonii poetyckiej, ponieważ zwłaszcza w balladach, więc we własnych „powieściach” poetyckich, przez badaczy uznawanych za poniekąd programowe (*Sen wiejski*, *Dżananda*, *Pan Błyszczczyński*, *Eliasz*, *Dwaj Macieje*), autor wyraża się wielogłosowo z wielką swobodą. Uobecnianie światów i zaświatów odkrywanych przez jego postacie wzbogaca autorską kreację poetycką, czyni ją wielodźwięczną i wieloosobową. Polifonia we właściwym, czyli Bachtinowskim rozumieniu, którym się posługuje, nie oznacza samej dialogowej konfrontacji wypowiedzi, jak w dyskusjach Porfirego Pietrowicza z Rodionem Raskolnikowem w *Zbrodni i karze* – często dlatego inscenizowanych. Oznacza również takie nakładanie się na siebie i wzajemne przenikanie głosów, że ich dwupodmio-

towość jest zarazem słyszalna i nierozdzielna, jak w pierwszej części *Zapisków z podziemia* Fiodora Dostojewskiego, którego twórczość była macierzą idei interpretacyjnych Michaiła Bachtina. Wypowiedź (rosyjski skaz) „człowieka z podziemia” została tak popisowo, a właściwie przebiegle napisana, że poglądy postaci brano za poglądy autora i na tym utożsamieniu opierano mylne interpretacje. Błąd ten przydarzał się także komentatorom Leśmiana¹⁶.

Zmyślny wielogłos mamy do czytania, najlepiej głośniego, z rytmem ciała, w balladach Leśmiana, co już wskazałem cytatem z *Dżanandy*. Jeszcze lepiej jest on słyszalny w dwuwierszach *Dziewczyny*, w których głosy wszystkich postaci tej „powieści” poetyckiej, w tym także cieni i młotów, zostały tak kunsztownie zestrojone, że przenikają się wzajemnie i wzmacniają znaczeniowo. Ze zmiennym oczywiście natężeniem, co poświadcza subtelnie ironiczny wydźwięk tego zapisu rozczarowania:

Takież to świat! Niedobry świat! Czemuż innego nie ma świata? [L 330]

W ostatnim natomiast wersie *Dziewczyny* autorski głos poety został wyraźnie wyodrębniony, a wybrzmiewa tak mocno, że nadaje całej balladzie sens bezwarunkowo osobisty:

A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie? [L 330]

Zanim na to najważniejsze pytanie odpowiemy, trzeba bliżej wejrzeć w dziwny świat przedstawiony ballady – ludzi, ich przeżyć oraz rzeczy i zjawisk, ponieważ wymyka się on naszym poprzednim rozpoznaniom. Dwunastu braci wydaje się z początku ludzkimi istotami psychofizycznymi, takimi jak my, bo i nam się zdarza, „wierzyć w sny” i „porywać młoty w twardą dłoń”. „Zbadają” oni wyrosły tajemniczo przed nimi „mur od marzeń strony”, a choć jest on pozbawiony topograficznej lokalizacji, nie jest zjawą psychiczną, lecz fizycznym „zimnym głazem”. I to tak mocno, że w następnych wersach zwielokrotnionym – z liczby pojedynczej na liczbę mnogą. Pomimo tego, że bracia „Porwali młoty w twardą dłoń i jęli w mury tłuć z łoskotem!”, „daremny” okazał się „ich trud, daremny ramion sprzęg i usił!”, ciała ich bowiem zostały oddane „na strwoń owemu snowi, co ich kusił!” (L 329). Rzeczownikowe skróty wyrazów używanych potocznie (sprzężenie, usiłowanie, strwonienie) wzmacniają dźwiękowo i znaczeniowo moc owego „zimnego głazu”. „Walenie” weń jest nie tylko bezskuteczne, ale i zabójcze, gdyż wszyscy bracia z powodu jego oporu „w jednym zmarli dniu i noc wieczystą mieli jedną!” (L 329). Ich śmierć wszelako nie jest, jak dla każdego z nas, ostatecznym zejściem z tego świata, ponieważ ich „cienie [...] nie wypuściły młotów z dłoni” i zapragnęły również skruszyć „zimny głaz, nim śmierć Dziewczynę rdzą powlecze!” (L 329). A choć „inny płynię” im czas i „młot inaczej dzwoni”, to całkiem realnie – „młotami wała” oni „w mur”, i to nie „od marzeń strony”.

Lecz cieniem zbrakło nagle sił, a cień się mrokom nie opiera!
I powymarły jeszcze raz, bo nigdy dość się nie umiera... [L 329]

W świecie tym „nigdy dość się nie umiera”, ale nigdy też całkiem doszczętnie, gdyż młotom, pozostałym po „braciach” i ich „cieniach”, właściwa jest identyczna

¹⁶ Zob. Głowiński, *Pierwsza monografia*.

jaźń decyzji i moc jej wykonania. „Mdłej nie poddały się żalobie” i „biły w mur, हुआły spížem same w sobie” tak zapamiętałe, że „nie wiedziała ślepa noc, czym bywa młot, gdy nie jest młotem?” (L 329). Może człowiekiem lub istotą człękoksztalną? Młoty „ociekają” bowiem „ludzkim potem” i mówią też ludzkim głosem, powtarzając za braćmi i cieniami wezwania do ocalenia Dziewczyny. Co więcej – ponawiają „trud” swych poprzedników tak skutecznie, że dzięki nim wreszcie „runął mur, tysiącem ech wstrząsając wzgórze i doliny!” (L 330). I to młoty, wraz z poetą, bo wielopodmiotowość tej konstatacji jest czytelną, musiały/musieli orzec:

Lecz poza murem – nic i nic. Ni żywej duszy, ni Dziewczyny! [L 330]

Oznajmienie to otwiera ostatnią partię wiersza, w której poeta zapisał osobiste przesłanie. Dookreślam dziwność owej rzeczywistości przedstawionej – bracia, biorąc „młoty w dłonie”, są cielesni, lecz cienie żyją w ich ciałach i pozostają nimi, gdy przyjdzie im jeszcze raz „powymierać”. Nie tylko osoby, również rzeczy, jakimi fizycznie są młoty, mają tę samą, dwoistą, choć zjednoczoną, stopioną, rzecz można, cielesno-duchową naturę. Przestrzeń ich świata jest analogicznie dwoista – ponieważ to jednocześnie przestrzeń zwodniczego snu oraz bytów kamiennych, od marzeń jednak nieodróżnialnych. Czas okazuje się tutaj podobnie bipolarny, lecz zjednany – jest czasem stworzenia, w którym wszystko się staje lub ponawia, ale jest też czasem działania bohaterów, czyli dziania się czasu, jego zdarzeniowości, gdy „runie mur” i okaże się to, co poza nim. Świat przeto nie jest oddzielony od zaświata, lecz nim przeniknięty, dwie rzeczywistości partycypują w sobie nawzajem i wzmacniają tym swoje istnienie. W wielogłosowej części *Dziewczyny* głos poety współgra z głosami postaci, kreując tajemniczy wszechbył, w którym wszystko, co transcendentne, jest równocześnie immanentne, wszystko, co materialne – duchowe, wszystko, co fizyczne – psychiczne; rzeczowe staje się w niej osobowym, podmiotowość zaś utożsamia z przedmiotowością. Jesteśmy bowiem wewnątrz Vikańskiej „mądrości poetyckiej”, a ona nie zna i nie przyjmuje tych podziałów i separacji, jakie zostaną ufundowane przez „mądrość filozoficzną”. *Dziewczyna* nie jest więc „balladą filozoficzną”, lecz dziełem mitologicznym. Jej domenę wyznacza Vikańska „metafizyka surowa”, a nie arystotelesowska metafizyka klasyczna.

Suwerennym twórcą tego wielopostaciowego i wielodźwięcznego mitu jest poeta – Bolesław Leśmian. To on inscenizuje ową bipolarną czasoprzestrzeń, specyficzny chronotop swej poetyckiej „powieści”, to on daje byt i głos kreowanym postaciom: braciom, ceniom, młotom oraz Dziewczynie – pośród nich najważniejszej. Innymi słowy – Leśmian imaginację mityczną kreuje jako realność duchowo-materialną, której główna postać nosi boskie znamiona i dlatego pisana jest dużą literą. *Dziewczyna* jest przecież bóstwem dla braci, cieni i młotów, z wszelkich sił chcą oni jej dostąpić, a są też pewni, że „Łka, więc jest!” (L 329). Można by tej wymownej parafrazie sentencji Kartezjańskiej poświęcić osobną rozprawę – pradawne mitotwórstwo symboliczne przeciwstawiając nowoczesnej technologii poznawczej. Moją powinnością jest atoli, ze świadomego wyboru, jedna ballada i na niej poprzestając. To w *Dziewczynie* człek i cień, sen i młot, duch i głaz – wzmagają się osobno i pospół, istnieją w sobie i nawzajem. Wbrew wszystkim przyczynowo-skutkowym prawom obowiązującym w naukowo-technicznej empirii.

Tę samą wiedzę o Dziewczynie, którą mają powołane przez niego postacie, ma również poeta: „Łka, więc jest!” Ale wie także, i to od samego początku swej „powieści”, że „poza murem – nic i nic! Ni żywej duszy, ni Dziewczyny!” Ubóstwiona przez bohaterów utworu Dziewczyna to... „głos i tylko – głos i nic nie było, oprócz głosu!”. Co to właściwie znaczy? – że niczego nie było w ogóle czy też że niczego nie było oprócz „głosu”? Oczywiście, „głos” był i, co więcej – nadal brzmi, choć po runięciu muru rozległa się... „zgroza nagłych cisz! I była próżnia w całym niebie!” (L 330). Była to zgroza i próżnia dla tych, którzy wierzyli w nadprzyrodzone istnienie Dziewczyny.

Mit jest bezpośrednim nadaniem istnienia, aktem żywej wiary w jego realność, siłą działającą w swoich wyznawcach, zespołem ich racji poznawczych, moralnych oraz praktycznych. Naprawdę jednak – i to właśnie mówi od siebie poeta – mit jest kreacją ludzką, nie boską, jest „głosem i tylko – głosem”. „Głos” ten odpowiada naszym potrzebom, pragnieniom, dążeniom, a gdy odpowiada, staje się naszym światem i bytem, choćby był tylko dźwiękiem, snem, marzeniem. Ci, którzy tej wiedzy o ludzkiej istocie mitu nie są w stanie przyjąć, nie tylko się mylą, ale także jęczą, jeśli nie skamlą – „Takiż to świat! Niedobry świat! Czemuż innego nie ma świata?” (L 330). „Próżnia w całym niebie” to nie pustka, wypełniona jest głosem, a głos ten, będący może „łkaniem”, jest jednak naprawdę słyszalnym naszym dziełem. Więc nie „drwij” z niego, bo on „nie drwi z ciebie”.

Oto dlaczego nie udawały się i udać nie mogły żadne przypisania Leśmiana do jakiegokolwiek szkoły filozoficznej ani też przekłady jego poezji na język filozofii. Był on artystą filozoficznie wykształconym, czytał, tak jak inni współcześni, książki Friedricha Nietzschego, napisał interesujący esej o Henrim Bergsonie, świadczący o zrozumieniu jego myśli, przyjaźnił się z Franciszkiem Fiszerem, którego raczej można by nazwać gadułą niż perypatetykiem, ale jego poglądami zajmował się poważnie Władysław Tatarkiewicz. Symbolizm modernistyczny, jakiego chorążym i strażnikiem w Polsce był Zenon Miriam-Przesmycki, przekroczył Leśmian już w pierwszych wierszach z cyklu *Pieśni minowolne* („Przyszedłem na ten świat / I nie chcę go porzucić!...”, L 13); symbolizmu filozoficznego Ernsta Cassirera, podobnie jak fenomenologii Edmunda Husserla, nie znał, co mówił wprost, a znać nie musiał. Przypisywanie poecie powojennego egzystencjalizmu w wersji Jeana-Paula Sartre’a lub Alberta Camusa było od razu krytykowane. Nie uniknął podobnej analogii, choć zastrzeganej, Jarosław Marek Rymkiewicz w odkrywczej *Encyklopedii* poświęconej Leśmianowi. W hasło *Heidegger* uznał, że:

w jego [tj. Leśmiana] wierszach, szczególnie tych napisanych pod koniec lat dwudziestych i w latach trzydziestych, pojawiają się słowa, które robią wrażenie zaczerpniętych z dzieł Heideggera [...]. Ale właśnie robią takie wrażenie – bo jest też rzeczą oczywistą, że wcale nie są zaczerpnięte, że są rdzennie Leśmianowskie, czyli – z Leśmiana¹⁷.

Po tej słusznej konstatacji przedstawiał Rymkiewicz przykłady paralel słownych obu twórców, aby napisać, że: „mamy tu jednak do czynienia z czymś takim, co można by ewentualnie nazwać równoległością pomysłów Heideggera i Leśmiana”. Myślę, że podobne, pojedyncze paralele słowne dla języka Leśmiana można by

¹⁷ J. M. Rymkiewicz, *Heidegger*. Hasło w: *Leśmian. Encyklopedia*. Warszawa 2001, s. 97.

wynaleźć w traktatach filozoficznych Stanisława Ignacego Witkiewicza („Istnienie”!) oraz Ludwiga Wittgensteina („Niewyrażalne”!). Ale nie warto ich szukać, ponieważ, jak słusznie podkreśla Rymkiewicz: „poezja i filozofia mają inne cele”¹⁸.

W *Dziewczynie* poeta zdaje się przenosić nas w cudowną Epokę Snu rdzennych mieszkańców współczesnej Australii, dla których przeżywanie mitu, w jego rytualnym odprawianiu, jest doświadczeniem stworzenia świata, krajobrazu, ludzi, zwierząt i roślin. Wszystko to przenika duchowość obecna w smach objawiających przyrodniczy, społeczny i moralno-obyczajowy porządek istnienia, ustanowiony przez heroicznym przodków i ciągle odnawiany, więc trwałe. „Mityczny czas stworzenia jest źródłem wzorów kultury, których magiczna i duchowa moc jest manifestowana i utwierdzana przez rytuały”¹⁹. Antropologów zdumiewa niezmienna trwałość tej mitologii, liczącej prawdopodobnie kilkadziesiąt tysięcy lat, jest ona przeto naprawdę pierwotna. Nie, nie zamierzam teraz dowodzić ani nawet sugerować, że Leśmian znał mitologię ludów Aranda, Kardjeri, Waramunga czy Pitanjara, a w jego poetyckim skorowidzu odnajdujemy zadziwiające odpowiedniki *altirjnga*, *bugari*, *wingara* czy *tjukurita* (czyli nazwy Epoki Snów w językach wymienionych wcześniej plemion). W jego esejach i recenzjach nie pojawiają się wzmianki o mitologii australijskiej, a choć świat przedstawiony wielu jego wierszy jest rzeczywistością snu, to można sądzić, że jej wcale nie znał. Rzecz jednak nie w podobieństwie wyobrażeń mitycznych egzotycznych ludów pierwotnych i rodzimego nowoczesnego poety, lecz w tym, że:

Leśmian był twórcą, który miał świadomość tego, czym jest mit, a także tego, że uprawianie poezji może być tworzeniem i pielęgnowaniem mitu, co czyni ją potężną siłą kulturotwórczą. Najważniejszym źródłem poetyckości jest śpiew – mowa niezwykła, zrytmizowana, bliska swych ludowych źródeł [...] ²⁰.

Zgadzam się prawie całkowicie z autorką tej celnej opinii, chociaż „ludowe źródła” zamieniam na „źródła pierwotne”, co już uzasadniłem. Zapytuję na koniec, czy możemy zaśpiewać *Dziewczynę* i czy Leśmianowi o to chodziło? 8-stopowiec jambiczny skłania ku prozie, jak to już, za Vikiem, odnotowałem, a do śpiewu swoją budową skłania *Dusiołek*. *Dziewczyna* raczej jest powieścią niż pieśnią, jej sylabotoniczne zestroje wprawiają nas w rytm nie tylko słowny, także cielesny, nawet jeśli pozostaje on jedynie dreszczem zachwytu. Leśmian wiedział, że mity nie są dziełem boskim, lecz kreacją ludzką, dlatego czynił wszystko, co w poetyckiej mocy, aby je rytmem słownym urzeczywistniać:

A ty z tej próżni czemu drwisz, kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?

¹⁸ *Ibidem*, s. 99.

¹⁹ R. A. Duł, *W głąb czasu i kultur*. W zb.: *Epoka Snu – Przebudzenie? Symbole i sztuka pierwotnych mieszkańców Australii*. Katalog wystawy Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Warszawa 2000, s. 10.

²⁰ M. Litwinowicz-Drożdżel, *Bolesław Leśmian*. W zb.: *Kulturologia polska XX wieku*. T. 2. Oprac. G. Godlewski [i in.]. Warszawa 2013, s. 24.

Abstract

ANDRZEJ MENCWEL University of Warsaw
ORCID: 0000-0002-3527-5325

**POETRY AND TRUTH OF THE MYTH AN ATTEMPT AT INTERPRETING BOLESŁAW
LEŚMIAN'S "DZIEWCZYNA" ("THE GIRL")**

The author of the paper attempts to interpret Bolesław Leśmian's *Dziewczyna* (*The Girl*). He begins with the rhythm—the vital issue for the poet that he saw as more important than the word level; in modern terminology—the verbomotoric level. The starting point for the poem's reading is, nevertheless, versification analysis, and that was superbly carried out by Kazimierz Wyka. Mencwel relies on this analysis and also exceeds the "philosophical" distinguishments recurring in the subject literature. Similarly, he recalls Giambattista Vico's concept of "poetic wisdom" and "austere metaphysics" to prove that *The Girl* is not a philosophical, but a mythological piece of writing. The article, to a possibly utmost detail, analyses the poem's polyphonic construction and "bizarre" world presented in which the world and the other world intermingle and "participate" in each other. Towards the end of the poem the poet in a feasibly direct way, in his own voice, utters his message about the significance of mythologisation and about mythologisation being human and only human creation.

MATEUSZ KŁOSOWSKI Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

WOBEC „PIOSENKI O PORCELANIE” CZESŁAWA MIŁOSZA – NAWIĄZANIA, POLEMIKI, KONTYNUACJE, REMINISCENCJE...*

I wie już odtąd, co poezją nie jest.
A jest nią tylko wzruszenie i powiew,
Który w trzech kropkach mieszka, za przecinkiem¹

Wiersz żyje w pamięci pokoleń dopóty, dopóki funkcjonuje w obiegu literackim. Ale jest też odwrotnie: wiersz funkcjonuje w obiegu literackim dopóty, dopóki żyje w pamięci pokoleń. Obieg literacki i pamięć czytelników nie zawsze idą w parze, lecz w przypadku *Piosenki o porcelanie* Czesława Miłosza wychodzą sobie naprzeciw. Dzieje się tak za sprawą ciągłej obecności utworu w kanonie kulturowym oraz w lirykach innych artystów, często reprezentantów młodszego pokolenia. Obie sytuacje fortunnie spotkały *Piosenkę o porcelanie*, szczególnie interesuje mnie jednak drugi ze wskazanych przypadków. Zasadnicza różnica dzieli również inspiracje wierszem na poziomie podobieństwa myśli czy wykorzystanych motywów od głębokiego przemyślenia poruszanych tam problemów, a następnie ich intelektualnego przetworzenia. Ostatni wariant bywa najtrudniejszy do uchwycenia, dlatego zdecydowałem się zinterpretować utwory sygnalizujące swój rodowód myślowy w odniesieniu do motywu porcelany. Celem niniejszej pracy jest sporządzenie katalogu wybranych nawiązań intertekstualnych, które podejmują zaproponowany przez Miłosza wątek, korespondując z *Piosenką o porcelanie*, a także sytuując się na biegunie afirmacji lub negacji.

Funkcjonalna będzie dla mnie koncepcja intertekstualności w ujęciu Michała Głowińskiego. Badacz odróżniał nawiązania od alegacji, polegającej na powtórzeniu czy przytoczeniu dzieła. Aby dany utwór można było postrzegać w ramach intertekstualności, musi on nawiązywać do konkretnego dzieła, które powinno zostać rozpoznane jako przywołane intencjonalnie, ponadto zaś wpływać twórczo na znaczenie tekstu².

Stanisław Balbus w książce *Między stylami* zauważał:

Horyzont czytelniczego doświadczenia hermeneutycznego oznacza [...] wyjściowe możliwości intelektualne, wrażliwościowe, estetyczne odbiorców. A to oznacza, że każde dzieło nowe musi się z owym

* Artykuł stanowi dalszy ciąg rozpoznania poświęconych analizowanemu wierszowi Cz. Miłosza – zob. M. Kłosowski, „*Krucha piana*”, *porcelana. O wierszu Czesława Miłosza*. „Pamiętnik Literacki” 2021, z. 4.

¹ Cz. Miłosza, *Traktat poetycki. W: Wiersze wszystkie*. Kraków 2011, s. 388–389.

² M. Głowiński, *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4.

horyzontem liczyć, nawet jeśli samo go nie projektuje lub wręcz pozostaje wobec pewnych jego połaci całkowicie jako struktura znakowa neutralne³.

Wspomniany horyzont zaprojektowała w polskiej świadomości powojennej właśnie *Piosenka o porcelanie*. Wybór i omówienie innych utworów, które nawiązują do tego utworu, poszerzając horyzont odbioru czytelników, staje się istotny nie tylko dla panoramicznego rozumienia poezji drugiej połowy XX wieku, ale i dla samego wiersza Miłosza.

Bodaj najsłynniejszym utworem prowadzącym dialog z *Piosenką o porcelanie* jest liryk Stanisława Barańczaka *** (*Jeżeli porcelana, to wyłącznie taka...*):

Jeżeli porcelana to wyłącznie taka
 Której nie żał pod butem tragarza lub gąsienicą czołgu,
 Jeżeli fotel, to niezbyt wygodny, tak aby
 Nie było przykro podnieść się i odejść;
 Jeżeli odzież, to tyle, ile można unieść w walizce,
 Jeżeli książki, to te, które można unieść w pamięci,
 Jeżeli plany, to takie, by można o nich zapomnieć,
 gdy nadejdzie czas następnej przeprowadzki
 na inną ulicę, kontynent, etap dziejowy
 lub świat

Kto ci powiedział, że wolno się przyzwyczajać?
 Kto ci powiedział, że cokolwiek jest na zawsze?
 Czy nikt ci nie powiedział, że nie będziesz nigdy
 w świecie
 czuł się jak u siebie w domu?⁴

Już inicjalny wers zakreśla polemikę z dziełem noblisty. W kolejnych liniach uzupełniony zostaje inwentarz przedmiotów, które podobnie jak porcelana mogą nadmiernie zakorzeniać człowieka w codziennej egzystencji. Pierwsza strofa skonstruowana jest według zasady, w myśl której następne wersy powielają wzór składniowo-stylistyczny, tworząc szereg pięciu anaforycznych powtórzeń („Jeżeli [...], to [...]"). Niekiedy dopowiedzenia zostają wielokrotnie rozwinięte, tak jak w finalnej części zwrotki, co dookreśla rolę przedmiotów. Wiersz zamykają pytania retoryczne, które zdają się zastępować „piosenkowy” refren, gdyż powtarzający się trzykrotnie czasownik „powiedział” jest subtelną, choć wystarczająco sugestywną aluzją, że Miłosz nie przekazał wyczerpująco tego, co Barańczak uznaje za najistotniejsze w dziele, a Miłoszowe przesłanie – u Barańczaka aż nadto czytelne i komunikatywne – zdaje się rozpyływać w nadmiarze ironii.

Autor tomu *Jednym tchem*, nawiązując dialog z autorem *Piosenki*, przyjmuje postawę milczącego odbiorcy monologu, aby następnie udzielić głosu niememu obserwatorowi. Taki zabieg potraktować można jako swoiste uzupełnienie utworu Miłosza, a równocześnie jako dowartościowanie odbiorcy. Barańczak był nie tylko poeta, lecz także uważnym czytelnikiem i krytykiem literackim, wobec czego znana była mu strategia Zbigniewa Herberta, który rozpoczynał swój utwór tam, gdzie

³ S. Balbus, *Między stylami*. Wyd. 2. Kraków 1996, s. 80.

⁴ S. Barańczak, *** (*Jeżeli porcelana, to wyłącznie taka...*). W: *Wiersze zebrane*. Kraków 2006, s. 218.

kończył się mit. W analizowanym utworze postąpił analogicznie, ponieważ na powtórzony trzykrotnie zwrot „Niczego mi, proszę pana, / Tak nie żal jak porcelany”⁵ odpowiedział pierwszymi słowami wiersza, przywołanymi w tytule.

Nawet bez tak ściśłego powiązania obu utworów refleksje podmiotu z wiersza *** (*Jeżeli porcelana, to wyłącznie taka...*) na wiele sposobów współbrzmia z wnioskami nasuwającymi się po lekturze *Piosenki*. Porcelana w utworze Barańczaka rozpoczyna inwentarz przedmiotów, stanowi bowiem punkt wyjścia do wymienienia innych rzeczy obecnych w powszednim życiu człowieka. W przeciwieństwie do porcelany noszą one znamiona codzienności oraz charakteryzują się większą funkcjonalnością. Pytania retoryczne ponadto uniwersalizują znaczenie utworu, tak że może on odnosić się do przeżyć wynikających nie tylko z doświadczeń drugiej wojny światowej. Miłosz kondensuje swoje spostrzeżenia w ramie modalnej zawężonej do wskazania wojennych zniszczeń, Barańczak natomiast przenosi rozważania na okres późniejszy, podkreślając poczucie zagrożenia we współczesnym świecie, który stoi w obliczu niebezpieczeństw niekoniecznie związanych z wojną. Człowiek – w myśl antropologii Barańczaka – w każdej chwili powinien być gotowy do zmiany miejsca czy sposobu życia. Odwrotnością tego stanu rzeczy jest poczucie stabilizacji oraz zadomowienia w kręgu wartości symbolizowanych przez porcelanę. Poza tym utwór otwiera płaszczyznę metafizyczną, ponieważ Barańczak przenosi akcenty ze świata doczesnego na rzeczywistość, która dopiero nadejdzie, uwzględniając „inną ulicę, kontynent, etap dziejowy / lub świat”. Utwór projektuje nową przestrzeń, w której bohater będzie musiał zmierzyć się z niedostatkiem czy nawet brakiem bliskich mu przedmiotów. Nawet jeśli możliwe okażą się zamienniki, nigdy nie staną się ekwiwalentem emocjonalnym ani nie będą tymi samymi przedmiotami, które dawały bohaterowi poczucie zadomowienia. Powszechnie doświadczenie uczy, że im groźniejszy i mniej pewny jest otaczający świat, tym silniej odczuwa się potrzebę bezpieczeństwa. Pomimo to Barańczak podąża pod prąd, dowodząc, że należy wykroczyć ze strefy własnego komfortu, czym różni się od bohatera Miłosza, który takiego wysiłku nie podejmuje. Oddając sprawiedliwość autorowi *Ocalenia*, musimy wspomnieć, że kluczową dla niego kategorią organizującą utwór jest ironia, tej zaś brak u Barańczaka. Nie skrywa się on za żadną z masek, jakby przeczuwając, że przyjdzie mu poświadczyć dzieło własną biografii.

Wiersz *** (*Jeżeli porcelana, to wyłącznie taka...*) pochodzi z tomu *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, który ukazał się w 1980 roku, a więc 43 lata po powstaniu *Piosenki o porcelanie*. Podobnie jak utwór Miłosza, liryk Barańczaka wskazuje, że przyzwyczajenie oraz pragnienie pozostania na dłużej w bezpiecznej przystani to w obliczu działania maszyny historii nieziszczalne i utopijne marzenie. Dzięki bezpośredniości przekazu tekst mógł być bliższy polskiemu czytelnikowi osadzonemu w realiach PRL. Można zatem z pełnym przekonaniem stwierdzić, że poeta zaczerpnął motyw porcelany z utworu noblisty w trudnym dla kraju okresie, aby aktualizować jego przesłanie. Przytoczmy słowa Dariusza Pawelca:

W pierwszym planie mowa jest oczywiście o tymczasowości konkretnej, związanej z codziennym polskim, socjalistycznym bytowaniem (plany, o których można zapomnieć i kolejna przeprowadz-

⁵ Cz. Miłosz, *Piosenka o porcelanie*. W: *Wiersze wszystkie*, s. 234.

ka do kolejnego zastępczego mieszkania). Nad tą realnością nadbudowana jest wizja historiozoficzna – niepewność egzystencji w obliczu spełniającej się apokaliptycznej historii (gąsienica czołgu, książki uniesione w pamięci) oraz związana z tym potencjalność emigracji, wygnania (przenosiny na inny kontynent)⁶.

„Autobiografizm jako hipoteza konieczna” – by przywołać tytuł słynnego artykułu Jerzego Ziomka – nie zawęża odczytań dzieła do indywidualnego przeżycia, ponieważ Barańczak wprowadza refleksje na poziom ogólniejszy. Porzuceniu jednostkowej perspektywy utwór zawdzięcza wyrazistość przekazu, w którym wyeksponowana została kategoria nietrwałości życia ujmowanego jako przymusowa podróż. Wiersz może stać się ponadto swoistym preludem do późniejszych tłumaczeń, jeśli potraktujemy je – jak chciałby Tomasz Bilczewski – jako przekład egzystencjalny⁷. Barańczak wyraża konieczność przededefiniowania dotychczasowej postawy życiowej, a wnioski zebrane w liryku wypływać mogą z przeczucia konieczności emigracji, która stanie się dla poety ważnym doświadczeniem, otwierającym nowy etap twórczości, podyktowany koniecznością wyjazdu do Ameryki w marcu 1981, zatem rok po ukazaniu się wiersza, stanowiąc przykład antycypacji kolei losu. Można więc przypuszczać, że chęć polemiki z *Piosenką o porcelanie* tkwiła w poecie od dawna i była silniejszą motywacją niż rzeczywiste przeżycia, które zdażyła prześcignąć. Wiersze z tzw. amerykańskiego okresu twórczości Barańczaka odznaczają się „rozpoznaniem odmienności społecznego życia w nowym otoczeniu”⁸, dlatego analizowany wiersz sytuuje się na granicy doświadczeń polskich i amerykańskich; bohater wydaje się gotowy do opuszczenia ojczyzny i poniesienia konsekwencji, jakie będą z tego faktu wynikały, a zarazem nie projektuje oczekiwań wobec przyszłego miejsca zamieszkania.

Znakiem czasu są także gąsienice czołgu – zapowiadają stan wojenny, ale przede wszystkim symbolizują ważne wydarzenia, które niechlubnie zapisały się w historii Polski. Wymienia je Krzysztof Biedrzycki:

Przypomnijmy, że dla obywateli PRL-u czołg stanowił symbol dławienia jakichkolwiek aspiracji wolnościowych, wejście czołgów (Poznań '56, Budapeszt '56, Praga '68, Gdańsk '70, by pozostać przy najlepiej pamiętanych datach) zawsze oznaczało brutalne uśmierzenie buntu⁹.

Czołgi mogą się też pojawiać na zasadzie powidokowych (pamięciowych, lecz niekoniecznie uświadomionych) powrotów czy traumatycznych wydarzeń drugiej wojny światowej z udziałem czołgów właśnie. Nie przypadkiem w *Piosence o porcelanie* występuje motyw radzieckich tanków, które w trakcie panowania wrogiego reżimu znów wtargną na teren Polski (*de facto* w tym samym charakterze). Pojawienie się gąsienicy czołgu u Barańczaka motywowane jest zapewne świadomością przeszłości kraju, a także stanowi nawiązanie do (lektury) wiersza Miłosza – przez

⁶ D. Pawelec, „Jeżeli porcelana, to wyłącznie taka”. W: *Czytając Barańczaka*. Katowice 1995, s. 108.

⁷ T. Bilczewski, *Porównanie i przekład. Komparatystyka między tablicą anatoma a laboratorium cyfrowym*. Kraków 2016, rozdz. 5: *(Nie)przezroczystość życia, (nie)przezroczystość przekładu: autobiografia jako lekcja komparatystyki*.

⁸ J. Dembińska-Pawelec, *Stanisław Barańczak*. Hasło w: *Polska poezja współczesna. Przewodnik encyklopedyczny*. Na stronie: <http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/stanislaw-baranczak> (data dostępu: 2 IV 2019).

⁹ K. Biedrzycki, *Polityka*. W: *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków 1995, s. 117.

tanki zmiądzżona została porcelana („Różowe moje spodeczki, / Kwiciste filiżanki”¹⁰). Barańczak nie pozostawia tego bez komentarza: w drugim wersie utworu równoważy zniszczenie chińskiego złota przez but tragarza i gąsienice czołgu. Oczywiście, oba zabiegi są dla porcelany katastrofalne, niemniej pierwszy wiąże się ze zwykłą ludzką bezmyślnością i nieuwagą, drugi natomiast z mechanizmami historii. Także w wyniku zestawienia obu sposobów destrukcji porcelany Barańczak od początku wiersza wchodzi w dialog intertekstualny z lirykiem Miłosza, przekraczając jego horyzont i ograniczenia związane też (z) sytuacją wojenną.

Nieprzypadkowe jest umiejscowienie utworu. Osadzenie go w kontekście tomu oraz rozdziału *Kątem u siebie*. (*Wiersze mieszkalne*) pozwala zauważyć, że bohater nie czuje się pewnie ani w mieszkaniu, ani na świecie. Niepokój egzystencjalny podmiotu wzmaga niestabilna sytuacja polityczna, ale czy jest jego jedyną przyczyną? Już wczesne wiersze Barańczaka pokazują zainteresowanie problematyką metafizyczną, choć jego twórczość skupia się na tematach politycznych, za zadanie stawiając sobie demaskowanie nowomowy (autor należał do pokolenia ukształtowanego przez wydarzenia 1968 roku).

Warto zwrócić uwagę, że wymienione przez poetę przedmioty mogły uchodzić za typowe dla drobnomieszczaństwa. Z tego powodu pragnę przywołać dwa utwory, które rzucą więcej światła na stosunek Barańczaka do wskazanej klasy. W wierszu *Od Knasta* podmiot mówi wprost: „Jak ja nimi gardziłem! Nie ciastkami. Ludźmi”¹¹. Z dalszej części wypowiedzi wynika, że pogarda dotyczy osób, które wracając w niedzielę z kościoła, wybierały się do cukierni. Dopelnia takie ujęcie wcześniejszy, bardziej stonowany liryk *Drobnomieszczańskie cnoty*, w którym „ja” mówiące – najpewniej *porte-parole* poety – z dużą dozą ironii wyznaje: „Drobnomieszczańskie cnoty. Ja wiem, ja się ich wstydzę”¹². W kontekście tych utworów przywołanie porcelany nabiera dodatkowego wymiaru, czyni bowiem chińskie złoto rekwyzytem osób o konkretnym statusie społecznym. To kolejna zbieżność z *Piosenką o porcelanie*.

Oba utwory charakteryzuje świadomość przełomów w historii Polski (po wojnie kształtował się nowy sposób pisania, a w latach osiemdziesiątych krystalizowała się estetyka ukazująca codzienną egzystencję Polaków – w tym duchu poza Barańczakiem tworzy także chociażby Julian Kornhauser), dla których porcelana, niczym paradygmat, pozwala wskazać schematy w myśleniu o tradycji, z których dla wspólnego dobra należy zrezygnować.

Na ile utwór zapowiada ponowoczesność poprzez uruchomienie antropologicznego zwrotu ku rzeczom, a w jakim stopniu przywołuje inwentarz przedmiotów podobnych do porcelany, kontynuujących linię Miłosza, nie sposób orzec. Wydaje się jednak, że Barańczak, będąc artystą o wysokiej samoświadomości i uważnym krytykiem kultury, mógł przeczuwać zwrot ku wytworom materialnym obserwowany na Zachodzie mniej więcej od lat osiemdziesiątych, a w Polsce od przełomu XX i XXI wieku¹³.

¹⁰ Miłosz, *Piosenka o porcelanie*, s. 234.

¹¹ S. Barańczak, *Od Knasta*. W: *Wiersze zebrane*, s. 466.

¹² S. Barańczak, *Drobnomieszczańskie cnoty*. W: jw., s. 354.

¹³ Zob. K. Majbroda, *Zredefiniować rzecz. Antropologia kulturowa wobec zwrotu ku materialności*. „Tematy z Szewskiej” 2016, nr 1, s. 8.

Barańczak wybierając porcelanę, wybiera także wiersz Miłosza, a swoim gestem podkreśla rolę tego utworu i jego autora w rozwoju powojennej poezji.

Najwyższym potencjałem polemicznym z przywołanych przeze mnie nawiązań do *Piosenki o porcelanie* odznacza się koncepcja Tadeusza Różewicza, która wykracza poza obszar wiersza ku przestrzeniom filozofii poezji. Autor *Czerwonej rękawiczki* w posłowniu do wyboru swoich wierszy – tomu *Niepokój* z 1995 roku – pisał:

Poezja „w ruchu” ku niewiadomemu ma jeszcze sens, utwory pełne „smaku”, „mądrości”, „głębi” to porcelana... którą mam zawsze chęć potłuc albo wyrzucić przez okno. Tylko stara porcelana ma wartość. Porcelanowe wiersze, produkowane teraz ku zbudowaniu krytyków i recenzentów, są zajęciem jałowym¹⁴.

Chociaż poeta sformułował ten pogląd prozą dopiero pod koniec ubiegłego stulecia, zbieżne sądy wyraził za pośrednictwem wiersza pół wieku wcześniej, w utworze *Uciszenie* z tomu *Niepokój* (1947):

Zmiałem rękopis
pełen gniewu.
Palcami
czulszymi od słów
prostujesz zmarszczki na mym czole.

Zamknąłem oczy
nie chcę widzieć słyszeć mówić
wargą jak różany płatek
otwierasz mi usta.

Uderzyłem pięścią
w chińską wazę
nim się rozprysła
zdjęłaś ją ze stołu.

Pokonany
pokornie kłonię się do kolan
a burza mija falbanką
koronką dokoła twych nóg¹⁵.

Adnotacja pod *Piosenką o porcelanie* datuje utwór Miłosza na ten sam rok, w którym ukazał się *Niepokój* zawierający *Uciszenie*. Samego liryku nie można potraktować jako odpowiedzi na wiersz przyszłego noblisty. Ważniejsze jest historyczne umiejscowienie źródła inspiracji obu tekstów w wydarzeniach drugiej wojny światowej. Dla tych poetów czas spustoszenia był czasem pracy nad sobą i własną twórczością.

Liryk przedstawia, zgodnie z tytułem, przejście od stanu wzburzenia, wyrażonego poprzez gest i słowo, do rozładowania napięcia, które finalnie nabiera zabarwienia erotycznego. Istotne jest tutaj antropologiczne wskazanie na ciało, o którym nie mówi się w wierszu Miłosza. Noblista uwalnia się od biologii (nawet krew w *Pio-*

¹⁴ Cyt. za: A. van Nieukerken, „Francis Bacon, czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym” – malarskie i inne cytaty jako „dodatek” do rozpraszającego się życia. „Przestrzenie Teorii” t. 21 (2014), s. 68.

¹⁵ T. Różewicz, *Uciszenie*. W: *Niepokój*. Kraków 1947, s. 15.

sence o porcelanie upodobniona zostaje do farby), aby bez zbędnego balastu przenieść problematykę dzieła na płaszczyznę historyczną czy metafizyczną. Różewicz okazuje się bardziej konkretny, ponieważ punktem wyjścia i dojścia czyni ciało. Utwór rozpoczyna się obrazem gwałtownego zmięcia rękopisu, kończy natomiast pokłonem uwydatniającym kolana i nogi. To symboliczne oddanie czci nie tylko bohaterce lirycznej, lecz właśnie ciału.

W wierszu Różewicza chińska waza staje się przedmiotem podlegającym szczególnej ochronie (świadczy o tym szybkość reakcji bohaterki, która momentalnie po uderzeniu zabezpiecza przedmiot przed destrukcją), lecz jednocześnie obiektem ataku ze strony opisującego. Różewicz nie tyle usiłuje odnieść się do problemu, który wywołuje w nim obrazowaną reakcję, ile stosuje strategię uniku, dającą napięciu ujście. Działanie fizyczne oznacza także sprowadzenie człowieka do sfery motorycznej, a zatem i biologicznej, postrzeganej jako najniższa, bo zwierzęca. Zasygnalizowana wcześniej antropologiczna koncentracja staje się kluczem do interpretacji, gdyż poeta z należytą precyzją wysuwa na pierwszy plan sferę somatyczną. Jest on źródłem dysonansu między lirykami, autor *Esse* bowiem – w płaszczyźnie uniwersalizującej – stawia pytanie o trwałość dóbr kultury oraz o nowy porządek w świecie dotkniętym kataklizmem, a autor *Czerwonej rękawiczki* koncentruje się na jednostce, jej indywidualnym postrzeganiu świata.

Co ciekawe, w późniejszym o kilkanaście lat dramacie *Świadkowie, albo Nasza mała stabilizacja* Różewicz każe bohaterowi rozbijać elementy kruchej zastawy¹⁶. Gest destrukcji musi zostać powtórzony, ponieważ nie przynosi *katharsis*, tylko chwilową ulgę. Nie sposób rozstrzygnąć, czy niezmienna postawa autora *Niepokoju* świadczy o jego kruchości czy raczej o wyrazistym i mocnym poglądzie.

Arent van Nieukerken sytuuje postawę Różewicza w opozycji do taktyki Miłosza, polegającej na łączeniu ironii z żalem po kruchym pięknie:

Główny zarzut, który Różewicz postawiłby takiej poezji, wyeksponowałby niezdolność jej autora (wiersz jest zawsze aktem osobowym), by wykorzystać skorupy starej porcelany w utworze oddającym ducha nowej, rozbitej rzeczywistości w taki sposób, że zachowałaby ona swój rozproszony charakter¹⁷.

To rozpoznanie zyskuje prawomocność, gdy wziąć pod uwagę późniejsze odejście od wielkich narracji, które zostały zastąpione przez dyskurs dramatyczny. Być może refleksje te stoją u progu ukształtowania się późniejszej poetyki fragmentu? Jak zauważył Andrzej Skrendo, Różewicz nieustannie „powtarza, że żyjemy w czasie rozpadu form, za pomocą których moglibyśmy komunikować treść naszego doświadczenia”¹⁸. Dodajmy: autor *Kartoteki* opiera kunszt swego utworu (a nawet szerzej – całej swej liryki) nie tyle na klasycznej formie, ile na napięciu między słowami czy poszczególnymi wersami.

W wymiarze metarefleksyjnym odczytać warto także nowelę Różewicza *Grzech*. Synonimem poezji lirycznej może być w niej porcelanowy wazon, łudzący oczy

¹⁶ Zob. T. Różewicz, *Świadkowie, albo Nasza mała stabilizacja*. Wyd. 6. Kraków 1986, s. 15:

KOBIETA No widzisz, słysząc brzęk rozbijanych naczyń Co tam robisz?

MEŻCZYŻNA Rozbiłem spodeczek i garnuszek.

¹⁷ Van Nieukerken, *op. cit.*, s. 98.

¹⁸ A. Skrendo, *Śmierć poezji*. W: *Przedem Różewicz*. Warszawa 2012, s. 38.

mieniącymi się kolorami, które wpadają przez okno. Wprowadzając w przestrzeń domu nową jakość estetyczną (piękno staje się kategorią odróżniającą wazon od pozostałych przedmiotów), skupia uwagę dziecięcego narratora. Taka kreacja postaci mówiącej odsuwa podejrzenie, że utwór może być wykładnią metarefleksji. Wskazówką nakierowującą na wspomniany trop jest brak utylitarnej czy jakiegokolwiek innej funkcji, którą wazon miałby pełnić. Kontrapunktem dla wazonu była wcześniej gilza armatnia, miedziana łuska od pocisku z pierwszej wojny światowej. Nawet ona pełniła pewną funkcję – trzymano w niej papierowe kwiaty. Wazon musi zostać rozbity, ponieważ niepokoi swoją obecnością, emanuje pięknem, które nagle wkracza w dobrze oswojoną przestrzeń. Przywołajmy słowa Anny Krajewskiej:

Wazon został „podwyższony” potrójnie: raz teatralnie – poprzez ustawienie na wielkim stole pod oknem, raz malarsko – zaistniał poprzez światło, a ściślej, gdy określiło go światło ze zwykłego przedmiotu, przekształcił się w dzieło sztuki, wtedy też został opisany jak obraz, na koniec – estetycznie – kiedy stał się przedmiotem dyskusji o pięknie¹⁹.

Pamiętając znany z innych utworów Różewicza motyw destrukcji rzeczy pięknych, łatwo możemy przewidzieć dalsze losy wazonu. Na ile jest on symbolem poezji przedstawionym w prozie? Kluczowe wydaje się niedostosowanie wazonu do przestrzeni, w której się znalazł – tak jak liryka w powojennej rzeczywistości. Kreacja dziecięcego bohatera odsuwa podejrzenia od samego poety: za pozorną nieświadomością jego gestu (stracenia wazonu ze stołu) kryje się zamierzony efekt destrukcji świetlistego przedmiotu. Za destrukcją odpowiadają więc bezcelowość i bezużyteczność – takie postrzeganie poezji lirycznej wyłania się z przywołanego wcześniej fragmentu. Krajewska dodaje, że „małe opowiadanie *Grzech* staje się wielkim traktatem estetycznym o pięknie”²⁰. To ważny głos Różewicza również w kontekście strategii żalu po kruchym pięknie. Poeta w *Uciszeniu* zamienia artykulację na reakcję kulturową²¹.

Przytoczmy słowa Piotra Śliwińskiego: „Różewicz (negacja i odmowa) i Miłosz (afirmacja i akceptacja) – ekstrema wrażliwości, dwie prawdy. Bieguny, pomiędzy nimi – cała polska poezja”²². Ich ilustracją jest polemika wokół porcelany, która posłużyła za pretekst do powstania utworów będących wykładnią poglądów estetycznych Różewicza i Miłosza. Była to jedna z pierwszych dyskusji literackich, jaka wywiązała się między poetami²³.

W dialogu z dziełem Miłosza pozostaje także Zbigniew Herbert, który w swym drugim tomie, *Hermes, pies i gwiazda* (1957), zamieścił wiersz *Niepoprawność*:

Oto jest moje piękno niepoważne
a kruche jest jak włosy i jak szkło

¹⁹ A. Krajewska, *Różewicza sztuki splecione. Interpretacja performatywna*. „Przestrzenie Teorii” t. 21 (2014), s. 54.

²⁰ *Ibidem*, s. 55.

²¹ Zob. A. Leder, *Odreagowanie w działaniu*. W: *Rysa na taflę. Teoria w polu psychoanalitycznym*. Warszawa 2016.

²² P. Czaplinski, P. Śliwiński, *Lekcja starych mistrzów*. W: *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 343.

²³ Zob. A. Pytlewska, *Poetyckie dialogi Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza*. Poznań 2016 (nieopublikowana rozprawa doktorska).

układam swe przyrządy śpiewne
na brzegu stolic w przeddzień grozy

tu mały kubek upojenia
i struna jak zabity świerszcz
lutnia nie większa niż dłoń dziecka
fałszywy cień zmyślony śmiech

oto szkatułka barw zachodu
puzderko pieszczot łez flakonik
muzyki pukiel i młodości

to będę niósł jak chleb i miłość
mijając ciałem tor żelaza

oto jest moje kruche piękno
układam swe przyrządy śpiewne
na brzegu mórz na lotnym piasku

a fala widząc moją płochość
kamień podaje zamiast kwiatu²⁴

W inicjalnym dystychu piękno dostrzeżone zostało przez pryzmat kategorii estetycznych, co pozwoliło opisać materię szczególnie kruchą i wrażliwą. Podmiot z rezerwą odnosi się do atrybutów poezji (dookreślonych w kolejnych wersach), lecz obdarza je szacunkiem. Implikuje to dalsze skomplikowanie relacji poety i jego podmiotu wobec własnej twórczości poetyckiej. Małgorzata Mikołajczak pisała, że poeta „celebruje »piękno niepoważne« [...] i w inny sposób rozwiązuje kwestię estetyczną”, a jego odpowiedzią na katastrofę jest „aktywność postrzegana w aspekcie działań estetycznych. Świat – zdaje się zakładać Herbert – może odrodzić się dzięki wysiłkom poety”²⁵. W swym trafnym rozpoznaniu badaczka pomija kwestię ironii. Spośród jej podtypów najbardziej adekwatna wydaje się tu ironia retoryczna, choć nie obejmuje ona całego wiersza. Nie jest bowiem tak, że bohater traktuje rzeczywistość odwrotnie, niż ją ujmuje. W ramach uzupełnienia warto przywołać rozpoznanie Gerarda Rascha, dla którego ironia „stwarza dystans konieczny do tego, by dobrze widzieć i zachować to, co jest nam naprawdę drogie. To jest konieczne: jest nieodporne”²⁶.

Ironia pełni w utworze szczególną funkcję – na poły zbieżną z funkcją ironii w *Piosence o porcelanie* Miłosza, a na poły od niej odmienna: chroni przed popadnięciem w sentymentalną tonację poprzez zachowanie dystansu wynikającego z opisu obfitującego w detale (wyliczenie atrybutów) oraz konstrukcji spójnika połączonego z orzeczeniem „oto jest”. Poeta wymienia „przyrządy śpiewne”, przez które rozumie strunę i lutnię jako wyróżniki liryczne charakterystyczne dla kultury antycznej. Prócz nich przywołuje barwy zachodu słońca, pieszczoty i lzy – odwieczne tematy mowy wiązanej. Ich potoczna użyteczność zostaje jednak zmąconą „w przeddzień grozy”, co jednoznacznie sugeruje sytuację zagrożenia. Można

²⁴ Z. Herbert, *Niepoprawność*. W: *Wiersze zebrane*. Oprac. ed. R. Krynicki. Kraków 2008, s. 110.

²⁵ M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*. Wyd. 2. Toruń 2013, s. 109.

²⁶ G. Rasch, *Kruche piękno*. W zb.: *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*. Wrocław 2000, s. 51 (przeł. J. i K. Koch).

wnioskować, że utwór wskazuje na niebezpieczeństwo narzucenia obcej ideologii (socrealizmu).

Jeśli przyjąć rozróżnienie ironii zaproponowane przez Barańczaka, zasadne byłoby stwierdzenie, że Herbert korzysta z liryki maski, której tryb sytuuje się na przecięciu ironii autodyskredytacji i ironii prostaczka²⁷. W ostatnim przypadku chodzi nie o wykształcenie, lecz o rozdźwięk między podmiotem a poetą, który wie zdecydowanie więcej, niż mówi w utworze. Autodyskredytacja ujawnia się natomiast w upodrzednieniu roli poety, który w wierszu (a także w całym tomie) sięga po wzorce antyczne, na pozór nieświadom nowych dylematów i problemów, przed którymi stanęła poezja po drugiej wojnie światowej. Stanowczy odwrót od bieżących rozterek może być podyktowany wskazaniem na uniwersalne normy, trzymające w ryzach wszystkie tragedie starożytnych. Andrzej Lam spostrzega, że poeta pragnie ocalić z czasów przedwojennych imponderabilia, które kryją się za metaforą „kruchość piękna”²⁸. W ten sposób podejmuje polemikę z *Piosenką o porcelanie* w zakresie próby odzwierciedlenia świata sprzed hekatombi. Zamiast kierować się ku konkretnym przedstawieniom przesuwa akcenty na formę prezentacji i możliwości artysty, wymieniając szkatułkę, puzderko i flakonik. Zrozumienie ulotności oraz daremności własnych wysiłków twórczych nie staje na drodze liryce – mówi o tym obraz układania przyrządów śpiewnych „na brzegu mórz na lotnym piasku”. Nie wszystkie wymienione w wierszu elementy poetyckiego inwentarza mogą okazać się przydatne: „struna jak zabity świerszcz” bądź „lutnia nie większa niż dłoń dziecka” świadczą o wyczerpaniu dawnych symboli i metafor liryki²⁹. W takim odczytaniu utwór staje się głosem mówiącym o nieprzydatności własnego instrumentarium. A przecież to właśnie nim posługuje się poeta, wyrażając swoje stanowisko! Czy wobec tego ironia nie wydaje się zaledwie pozorną? Czy autor nie zdecydował się na ironię ironii? Taki zabieg pozwalałby z pozorną obojętnością opisywać dylematy dla niego najważniejsze. Ponadto wiersz przyniósłby w takim odczytaniu przezwyższenie ironii Miłosa. Potwierdza to obserwacja Jana Błońskiego:

Herbert po to poniża nosiciela wartości, aby wywyżżyć wartość, po to wyszydza zastosowane prawa, aby samo prawo ocalić. Poezja kompromituje poetów [...] ironia jest nie tyle poczuciem niewystarczalności ludzkich pragnień i starań, ile zemstą ideału na zjadaczach chleba³⁰.

Również tytuł podkreśla ironiczną ironię utworu – niepoprawność związana jest z odmiennym postrzeganiem poezji, niż chciałby tego moment dziejowy. Skoro władza wyznaczała sztuce ideologiczne cele, a żadne formy sprzeciwu czy kontestacji nie były możliwe aż do październikowej odwilży 1956 roku, poeta zaprzeczał wymaganiom reżimu za pośrednictwem ironii, który to system bez większej przesady można nazwać niepoprawnym. Wątek polityczny nie jest natomiast ani jedynym,

²⁷ S. Barańczak, *Ironie*. W: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Warszawa–Wrocław 2001, s. 126 (schemat).

²⁸ A. Lam, *Autobiograficzne role podmiotu w poezji Zbigniewa Herberta*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” t. 35 (2000), s. 8.

²⁹ Zob. J. Wiśniewski, *Lira i struna w poezji Zbigniewa Herberta*. „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, nr 1, s. 120.

³⁰ J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*. W: *Romans z tekstem*. Kraków 1981, s. 72.

ani dominującym w analizowanym wierszu, stanowi bowiem tylko przykładowy sposób rozumienia niepoprawności.

Strofa „to będę niósł jak chleb i miłość / mijając ciałem tor żelaza” przedstawia działanie poety jako ciągłą dbałość o przekazywanie w liryce najczulszych rejestrów rzeczywistości, których nie zdoła zakłócić nawet wojna. Zwrotkę tę można czytać także jako przeciwstawienie się koncepcji Różewicza, wedle której tworzenie poezji lirycznej po Auschwitz jest niemożliwe. Herbert zdaje się nie pojmować, dlaczego liryka miałaby nagle zamilknąć, skoro – wiadomo to z innych jego utworów – starożytnym pomogła przetrwać niejedną tragedię. Finalna strofa świadczy o zrozumieniu niedogodności, jakie stawać będą na jego drodze, lecz jednocześnie odznacza się konsekwentnym dążeniem do celu, które podkreśla chłodny zapis obserwacji. Nie przypadkiem czynności poety upodabniają się do pracy Syzyfa. Czy sama obecność „kruchej piękna” to nie wystarczający powód, dla którego poeta pragnie chronić rzeczywistość przed jej przemijalnością?

Podmiot liryczny unika patosu i wzniosłości, przenosząc opisywane doświadczenie na płaszczyznę codziennej egzystencji. Nie przypomina już dumnego Konrada z *Dziadów* czy z *Wyzwolenia*, tylko Leśmianowskiego Szewczyka, znajdującego sens w rzetelnym wykonywaniu swego fachu.

Herbert chętnie korzystał z ironii również dlatego, że stanowiła ona – zwłaszcza po 1956 roku – strefę wolności, a także oręż walki z zakazami i ograniczeniami. Jej rewersem jest jednak zwątpienie oraz niepewność. Interesująca wydaje się koncepcja samego podmiotu, który pod szatą ironii może sprawiać wrażenie mocnego. Ale czy poezja nie obnaża jego słabości, skrywając *ego* poety za rekwizytami właściwymi liryce? W takim odczytaniu poezja stanowi nie tylko ostrze krytyczne wobec rzeczywistości, lecz także osłonę przed nią. To jeden z najbardziej prawdopodobnych powodów, dla których pod koniec utworu powraca fraza „oto [...] moje kruche piękno”, podkreślająca przywiązanie podmiotu do własnej profesji pomimo kruchości wpisanej w poezję.

Adam Zagajewski, snując refleksje na kanwie wiersza *Potęga smaku*, zauważył:

Silą Herberta jest właśnie wyjście poza kwestię smaku. To prawda, jednocześnie dąży do przestrzeżenia jego reguł – owszem, chce, żeby go widziano jako dżentelmena, klasyka. Kontrast między osadzeniem poezji Herberta w substancji i prawie dandysowskim wizerunkiem poety jest zamierzony, to napięcie, które buduje i wzmacnia tę poezję³¹.

Wspomniany wiersz należy do późniejszych liryków autora *Struny światła*, ponieważ ukazał się w tomie *Raport z oblężonego Miasta* (1983). Różnica między *Potęgą smaku* a *Niepoprawnością* to rezultat ewolucji herbertowskiego idiomu poetyckiego – w późniejszym utworze obcuje się z mocnym, zdystansowanym podmiotem. Odmienna postawa „ja” mówiącego w analizowanym wcześniej wierszu wykupła cechę podkreśloną przez Zagajewskiego, gdyż elegancja i niewzruszoność poety w zderzeniu z kruchością jego profesji wpisuje się w powojenne dylematy poezji. Utwór jest niebagatelnym głosem i gestem na rzecz obecności poezji w każdej rzeczywistości.

Wcześniejsze wnioski pozwalają sytuować dzieło na orbicie sporu wokół „żalu

³¹ A. Zagajewski, *Poezja dla początkujących*. Warszawa 2017, s. 46.

po kruchym pięknie”. Z wiersza wyłania się postać Herberta jako poety świadomego swego zadania – tworzenia i przechowywania „kruchego piękna” pomimo nieprzydatności narzędzi oraz wątpliwości co do ich roli. Trudno wskazać, czy bliższe mu jest stanowisko Różewicza czy Miłosza. Zdaje się on zajmować niezależną pozycję wobec obu twórców, być trzecim głosem w sprawie poezji powstającej po wojnie.

Na relację pomiędzy utworami Barańczaka, Różewicza i Herberta spojrzeć warto także inaczej niż przez pryzmat intertekstualności. Można w tym celu sięgnąć po zjawisko powidoku. Jeśli przyjąć, że dla wymienionych poetów wiersz Miłosza był „widokiem” (kształtującym ich spojrzenie na rzeczywistość, ale także stanowiącym punkt wyjścia powojennej poezji), utwory nim zainspirowane pretendują do określenia ich mianem „powidoku”, czyli dzieł nie powielających wiernie swego pierwowzoru, lecz zbliżonych do niego negatywu. Takimi utworami są przywołane wiersze. Każdy odnosi się do *Piosenki o porcelanie*, ale rozproszenie znaczeń przypomina zanikające i rozchodzące się kształty geometryczne w kontraście następczym. Powidok funkcjonuje w oderwaniu od widoku i taki też los spotkał autonomiczne utwory, które porzuciwszy *Piosenkę* jako pewnego rodzaju matrycę, wiodą własny żywot. Bez znajomości tradycji literackiej odejście w niepamięć również świadomość źródła inspiracji dla omówionych liryków.

Wewnętrznie skomplikowanie każdego z analizowanych utworów pokazuje wielopłaszczyznowość wiersza Miłosza, a także uruchamia odniesienia do niego na różnych poziomach – od strategii destrukcji „kruchego piękna” u Różewicza, przez wyeksploatowanie lirycznego oprzyrządowania u Herberta, do wyeksponowania roli przedmiotów i przyzwyczajenia w codziennym życiu człowieka u Barańczaka. Widzieliśmy trzy odmienne poetyki, tematy i dykcje, wszystkie jednak odnosiły się polemicznie do *Piosenki o porcelanie*.

Wiersz Miłosza stawia fundamentalne pytania dotyczące opisu rzeczywistości, która nastąpiła w 1945 roku, zwraca też uwagę na instrumentarium potrzebne do wiarygodnego opisu strat z czasów drugiej wojny światowej. Pytania te wyznaczają drogę kształtującym się po wojnie estetykom, wykorzystanym przez adwersarzy Miłosza. Dlatego *Piosenka o porcelanie* otwiera nowy rozdział w powojennej rzeczywistości, wymaga od literatury ustosunkowania się do przeszłości oraz do wyzwań przyszłości, sama czyniąc to w sposób fenomenalny za pośrednictwem porcelany. Pogląd zaprezentowany w wierszu – w zakresie dotyczącym obecności tradycji literackiej w dziełach – staje się punktem wyjścia kolejnych utworów, ponieważ to właśnie dzięki *Piosence* powstały utwory, które wraz z nią przeszły do historii polskiej literatury. Symbioza wiersza z młodszymi lirykami czyni wciąż aktualnymi wszystkich uczestników tego dialogu, zbliżając dzieło Miłosza do amerykańskiego evergreenu za pośrednictwem przewodniego motywu porcelany. Także jemu *Piosenka* zawdzięcza swą arcydzielność, stanowiąc punkt wyjścia późniejszych refleksji na temat roli tradycji literackiej w powojennej literaturze. Potęgą wiersza ujawnia się w przełamaniu ironii, dzięki czemu uproszczone interpretacje zostają zniesione przez wielość równoległych odczytań. Niełatwo wskazać dominujący sposób lektury, a różnorodne perspektywy – estetyczna, egzystencjalna, metafizyczna – nakładają się na siebie (dzięki czemu czytelnik może wybrać indywidualny tryb lektury), przy tym zaś w żadnej mierze nie ograniczają nieskończoności utworów nawiązujących do *Piosenki o porcelanie*.

Abstract

MATEUSZ KŁOSOWSKI Adam Mickiewicz University, Poznań
ORCID: 0000-0001-5564-5066

**ON CZESŁAW MIŁOSZ'S "PIOSENKA O PORCELANIE" ("SONG ON PORCELAIN"):
REFERENCES, POLEMICS, CONTINUATIONS, REMINISCENCES...**

The paper is devoted to the literary pieces that in a polemical way refer to Czesław Miłosz's *Piosenka o porcelanie* (*Song on Porcelain*). Kłosowski analyses here the poems by Stanisław Barańczak, Tadeusz Różewicz, and Zbigniew Herbert, each of whom takes up the motif of porcelain proposed by Miłosz, and who give their own contrasting visions of a man's life and her/his devotion to material products (Barańczak), post-war poetry (Różewicz), or fragility as an aesthetic category through the prism of which one comprehends lyrical creativity (Herbert). The arbitrary catalogue of intertextual relationships demonstrates profound significance of Miłosz's poem and the motif of porcelain derived from it in the work of Polish 20th century poets.

KRZYSZTOF OBREMSKI Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

CENTRALNY PUNKT ŚWIATA POETYCKIEGO JULIANA PRZYBOSIA: NOTRE DAME

Tyle razy stawałem w punkcie, gdzie w planie architektonicznym [Notre Dame] przecinają się ramiona krzyża [...], a nigdy, nigdy nie zapamiętywałem koloru tych [tj. bocznych i nad chórem] witraży¹.

W sensie mentalnym Przyboś swoim miejscem antropologicznym czyni nie oznaczoną w konkretnej rzeczywistości geograficznej Gwoźnicę, ale katedrę².

Niemal pół wieku temu Artur Sandauer konstrukcję wiersza *Notre-Dame*³ odczytał jako rysunek owej niezmiennie fascynującej budowli:

Staje przed nami katedra, zbudowana ze zdań strzelistych – dumna odpowiedź człowieka ze Wschodu na rzucone mu przez kulturę zachodnią wyzwanie, próba, by na wykute w kamieniu arcydzieło odpowiedzieć jego ekwiwalentem wykutym w języku⁴.

Carmen figuratum? Nawet jeśli poniechać tego tropu analityczno-interpretacyjnego⁵, trudno oprzeć się wrażeniu, że *Notre-Dame* należy do wierszy, które przyciągają uwagę i jako element cyklu⁶, i samoistnie. Stanisław Barańczak prze-

¹ J. Przyboś, *Pamięć do poezji i pamięć do prozy*. W: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 306. Zob. też J. Przyboś, *Abstrakcja a gotyk*. W: *iw.*, s. 322–326.

² W. Setlak, *Poeta w katedrze. Rzecz o miejscu antropologicznym w liryce Juliana Przybosia*. W zb.: *Przyboś dzisiaj*. Red. Z. Ożóg, J. Pasternski, M. Rabizo-Birek. Rzeszów 2017, s. 186.

³ Przyjęta przez Przybosia w katedralnym cyklu wierszy pisownię „Notre-Dame” zachowują jedynie w tytułach i w cytatach, poza nimi: „Notre Dame”.

⁴ A. Sandauer, *J. Przyboś, „Notre-Dame”, „Nowa róża”, „Meta”, „Rozrachunek”*. W zb.: *Czytamy wiersze*. Wybór, oprac., wstęp J. Maciejewski. Wyd. 2, uzup. i popr. Warszawa 1973, s. 198.

⁵ Niekiedy wiersz ten jest wręcz niemal w pełni odrzucony (zob. S. Barańczak, *Wzlot w przepaść. Julian Przyboś: „Notre-Dame”*. W: *Pomyślane przepaście. Osiem interpretacji*. Pośl. I. Opacki. Układ, oprac. J. Tambor, R. Cudak. Katowice 1995, s. 27–28) czy też przynajmniej dyskredytowany (zob. A. Dziadek, *O „Notre-Dame” raz jeszcze*. W zb.: *Stulecie Przybosia*. Red. S. Balbus, E. Balcerzan. Poznań 2002, s. 289, 297). Najkrytyczniej wypowiada się o nim B. Kierc (*Przyboś i*. Wrocław 1976, s. 60–63).

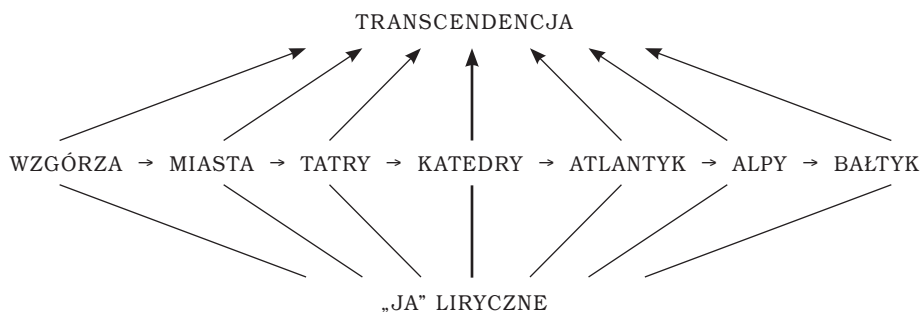
⁶ Zob. P. Garboś, *Wiersze katedralne Juliana Przybosia. Między centrum pola gatunkowego ekfrazy a jego periferiami*. W zb.: *Przyboś dzisiaj*, s. 87: „Zaznaczyć należy, że wewnątrz tego nietuzinkowego cyklu (z jednej strony, utworów rozproszonych po różnych tomach, z drugiej, z niebywałą determinacją wiązanych przez poetę za pomocą różnych strategii tekstowych) grupują się w trzy

konywał, że „to z pewnością jeden z najgłębiej zapadających w pamięć wierszy Przybosa”⁷.

Znaczenie samej katedry Notre Dame oraz wierszy z nią się łączących będzie tu wszakże odmiennie uzasadnione niż przez Sandauera, mianowicie osią pionową czasoprzestrzeni Przybosiowego świata poetyckiego, o którym Jerzy Kwiatkowski napisał, że to poezja „z jednej strony – wyjątkowo konsekwentna, z drugiej – w sposób wyjątkowy związana ze zgeometryzowanym kształtem i z ruchem”⁸. Twierdzenie to ma tutaj status aksjomatu. Ten zaś przeplata się z drugim: Przyboś stworzył „świat poetycki o budowie niezwykle konsekwentnej i śmiałej, świat głęboko zakorzeniony w swoim miejscu na Ziemi, a równocześnie: uniwersalny i otwarty na nieskończoność”⁹. Plus aksjomat pomocniczy:

Wielość katedr zostaje zastąpiona jedną toponimiczną „katedrą”, mniej już kojarzącą się z budowlą sakralną, więcej za to z elementem kompozycji sfery przestrzennej, wpisanym integralnie w poetycką „geometrię” twórczości, szukającej w przestrzeni ontologicznych racji dla człowieka i innych bytów¹⁰.

Z tych trzech aksjomatów można wywieść schemat czasoprzestrzeni świata poetyckiego:



Ten schemat wyłącznie w przybliżeniu oddaje zasadnicze przemiany świata poetyckiego w jego uwarunkowaniach biograficznych: gwoźnicki „kraj lat dziecinnych”¹¹ → miasta: „Faktycznie [Przyboś] był jedynym poetą wizji urbanistycznej”¹² → (wpierw dla niego tragiczne) Tatry → gotyckie katedry (z nieprzewyższonym sta-

osobne »widzenia« czy też wyglądy katedr: katedry w Paryżu, w Lozannie i Chartres – co pozwala śledzić zmiany w sposobie postrzegania ich przez podmiot liryczny, zachowując porządek chronologiczny powstałych obrazów poetyckich, jak i skonfrontować ze sobą »wizje« tych trzech budowli [...]”.

⁷ Barańczak, *op. cit.*, s. 24.

⁸ J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosa*. Warszawa 1972, s. 90.

⁹ *Ibidem*, s. 301.

¹⁰ Setlak, *op. cit.*, s. 175.

¹¹ Zob. J. Przyboś, *Zamknięty kraj*. W: *Linia i gwar*. T. 1. Kraków 1959, s. 111: „Wzgórzysty widnokraj Gwoźnicy ze szczytem Patra, tyle razy wzniesiony przeze mnie w wierszach, utwierdził się w moim wzroku tak, że widzę go jak na przemalowanym obrazie, wrysowany w każdy oglądany krajobraz. Stał się wykresem wrodzonego mi odczuwania oblicza ziemi”.

¹² A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*. Warszawa 1976, s. 85.

tusem Notre Dame) → przepastny Ocean Atlantycki → alpejskie „góry niewzruszone”¹³ → podobnie jak Atlantyckie otwierające na nieskończoność Morze Bałtyckie. Schemat niech zostanie jedynie schematem! Można go podważać, szczególnie dwoma pytaniami: o dopełnienia i o chronologię. Gwoźnicki „kraj lat dziecinnych” – to ten w mikroskali rodzinnego gospodarstwa czy w makroskali sięgającej po horyzont? Miasta Europy Zachodniej? – gdzież Kraków, a z czasem również (już powojenna) Warszawa? Tatrzy? – te wszak pozostały jakby rozdwojone: w skali lirycznej czym innym Zamarła Turnia¹⁴, czym innym „góry niewzruszone”. Gotyckie katedry? – tylko jedna, paryska, czterokrotnie stawiała się pionową osią świata. Zsekularyzowaną – gdyż 1) w wymiarze religijnym najważniejszy dla wnętrza świątyni ołtarz jakby został zdematerializowany, 2) próżno szukać – zasadniczej dla *sacrum* – czasoprzestrzeni materii, stanowionej symboliką kierunków świata¹⁵. Ocean Atlantycki i Morze Bałtyckie? – różni je nie tyle położenie geograficzne, ile biograficzny kontekst wierszy z nimi związanych¹⁶.

Luki, niejako apriorycznie przypisane zaproponowanemu schematowi, oraz ich dopełnienia splatają się z zawikłaną materią chronologiczną¹⁷. *Pars pro toto*: Notre Dame to wyzwanie czterokrotnie podjęte – pierwsze i czwarte oddzielają nawet trzy dekady, o czym świadczą daty powstania wierszy: *Notre-Dame* (1937), *Przed Notre-Dame po latach* (1956), *Notre-Dame III* (1966), *Katedra jest biała* (1969).

Na mapie poetyckiego świata Przybosia ta najsłynniejsza paryska katedra to wyjątkowy punkt, ponieważ przecinają się w nim pozioma płaszczyzna ziemiska i pionowa oś wszechświata – tak jak działo się we śnie Jakuba¹⁸. Drabina owego patriarchy i drabiny w pierwszym wierszu katedralnego cyklu są sobie dalekie je-

¹³ J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*. Wyd. 3, zmien. Kraków 1995 (wiersze Przybosia tu się nie pojawiają).

¹⁴ Zob. K. Obremski: *Zamarła Turnia, siostry Skotnicówny i ekwiwalentyzowanie: „Z Tatr” Juliana Przybosia*. „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 2; *Sytuacja liryczna a konstruktywistyczny podział na Naturę i Kulturę: Julian Przyboś, „Z Tatr”*. „Teksty Drugie” 2017, nr 4.

¹⁵ Zob. H. Nadrowski, *Sacrum czasoprzestrzeni. Reinterpretacja – kontrowersje – świat wartości*. Toruń 2012, s. 105: „To Jezus Chrystus jest także »Słońcem Sprawiedliwości«, światłością świata. Począwszy od kształtowania bazylik, zwraca się uwagę na symboliczną wymowę ukierunkowania osi kościoła, z prezbiterium i głównym ołtarzem ku wschodowi. W zorientowanych [według stron świata] kościołach wejście znajduje się od strony zachodniej. Wchodzenie więc do obiektu sakralnego w symboliczny sposób wyraża przechodzenie z ciemności i mroku ku światłu i wiecznemu życiu”.

¹⁶ Szerzej zob. A. K. Waśkiewicz, wstęp w: J. Przyboś, *Wiersze morskie*. Oprac. A. K. Waśkiewicz. Gdańsk 1987, s. 5–33.

¹⁷ Zob. J. Duk, *Światło umówione w słowo. Studia o Przybosiu. Twórczość*. Łódź 2003, s. 28–29: „W [przedwojennych] wierszach paryskich dokonuje się swoista synteza, pogodzenie wartości, w których poeta wyrósł i z którymi się utożsamiał (wieś, przyroda, praca), z trudnymi doświadczeniami wielkomięskimi. Dokonuje się ona poprzez przeniknięcie i przemieszanie tych tak różnych zakresów rzeczywistości: to, co się dzieje aktualnie w Paryżu, bywa zestawiane z tym, co działo się lub dzieje się w Gwoźnicy”.

¹⁸ Zob. J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*. Przeł. A. Q. Lavique. Kraków 1998, s. 108–115: „Tym centrum, skąd wszystko promieniuje i dokąd wszystko się zbiega, jest ołtarz. [...] Ołtarz Jakuba usytuowany jest w »centrum świata«, jak daje do zrozumienia święty tekst [Rdz 28, 11–19], kiedy mówi o »drabinie aniołów«. [...] Ołtarz ucieleśnia punkt przecięcia osi świata z powierzchnią ziemi”.

dynie powierzchniowo – swą symboliczną więź skrywają w wymiarze głębinowym: tamta patriarchy i te budowniczych katedr są niczym „peryskopy”, które z ziemskiej płaszczyzny pozwalają sięgać najwyżej – aby wejrzeć w Transcendencję.

Na schemacie nieprzypadkowo jedna linia została pogrubiona – ponieważ Notre Dame aż do końca życia Przybosa zachowała nieprzewyższony status arcydzieła gotyku. W biografii przedwojennego stypendysty polskiego rządu ta katedra była pierwsza i to zapewne przynajmniej sprzyjało zdobyciu przez nią funkcji łącznika między ziemskim „tu i teraz” a transcendentnym „wszędzie i zawsze”.

Wyłaniająca się z wiersza odpowiedź na pytanie, czym jest katedra, brzmi: przepaścią odrzuconą w górę. „Ja” lirycznemu została dana moc nie tyle zniesienia grawitacji ziemskiej, ile podważenia siły ciężenia własnym widzeniem katedry. Znamienny okazuje się tytuł interpretacji Barańczaka: *Wzlot w przepaść*; tamże przeczytamy:

Jak to się zwykle dzieje w poezji Przybosa, akt percepcji wykracza tu daleko poza bierne wchłanianie widzialnego świata zewnętrznego; nie tylko przyjmuje, ale również aktywnie kształtuje i przekształca ten świat¹⁹.

Podwojone i jednocześnie dwojakie „Kto” („zarówno przedmiotowe, jak i podmiotowe”²⁰) kieruje bądź przynajmniej może kierować dalej czy też wyżej lub głębiej niż sama katedra: ku Transcendencji. Może nawet ku – imiennie nie przywołanemu – Bogu²¹? Ten bowiem byłby hipotezą pomocną dla katedralnego świata znaczyć, niewykluczone, iż nawet konieczną. Wbrew ateizmowi samego Przybosa²².

Jeśli Notre Dame może być staczana ze szczytu oraz odrzucana w górę, to czy

¹⁹ Barańczak, *op. cit.*, s. 34.

²⁰ Kierc, *op. cit.*, s. 62.

²¹ Tu warto przytoczyć – chyba nawet sprzeczne – zdania H. Zaworskiej (*Poeta – czyli „nowe doznawanie świata”*). W: *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosa i Stanisława Różewicza*. Kraków 1980, s. 192–193): „Przybos tworzy swój obraz przestrzeni w oparciu o świadomość kulturową – milion złożonych do modlitwy palców to obraz przywołujący istotę klimatu duchowego, w jakim katedra została wzniesiona. Średniowieczna fascynacja Bogiem, ówczesna powszechność tej fascynacji zawiera się w przywołanej liczbie »milion«, która to liczba oznacza po prostu ogromną wielkość. [...] Notre-Dame jest wciąż miejscem uprawiania kultu religijnego, miejscem, gdzie zmieniające się pokolenia milionów ludzi składały i wciąż składają ręce do modlitwy”; „Dla Przybosa wystarczy odrzucić teologiczne uzasadnienie gotyckiej estetyki – a odkryje się w niej to, co w każdej sztuce: twórczy wysiłek ludzki. Ubóstwiony zostaje tu człowiek, jego wola, którą może się zrównać »z niezgłębionym lazurem«. Nie krzyż, lecz pion ma być symbolem dominującym w katedrze. Wyobrażenie Boga jest ciężarem, którego trzeba się pozbyć, by osiągnąć szczyt ludzkiej egzystencji, dotrzeć do ostrołuku, z którego można trafić swoją śmierć” (*ibidem*, s. 198–199). Zob. też Barańczak, *op. cit.*, s. 49: „Mimo wszystko [...] postawa, którą z braku lepszego terminu należałoby może nazwać »święcką religią Twórczości«, choć z pewnością nie identyczna z ateizmem, nie może być też utożsamiana z wiarą religijną”.

²² Nie tylko wiersze katedralne miałyby szansę stać się przedmiotem badań ukierunkowanych tomem *Sacrum i sztuka* (Red. N. Cieślińska. Kraków 1989). Tu poprzestańmy na sygnałnym wskazaniu kilku zamieszczonych tam prac: W. Stróżeński, *O możliwości sacrum w sztuce*; K. Zwolińska, *Sztuka a modlitwa*; J. Sempoliński, *Czy wierzący może być artystą?*; M. Porębski, *Artysta i sacrum*; S. Rodziński, *O laicyzacji sztuki sakralnej*; K. Czerni, „*Antysacrum*” – *czyli o konflikcie współczesnej sztuki z religią*. Nakierowanie tych publikacji na sztuki piękne i architekturę kościołów współbrzmi z taką poezją, dla której ważną płaszczyzną pozostaje W. Strzemińskiego teoria widzenia.

poprzez jej pionowy ruch objawia się zawarta w niej Transcendencja? A jeśli tak, dlaczego miałaby ona być Bogiem? Przecież „piony budowniczych drabin”²³ niekoniecznie są tylko liniami najkrócej łączącymi niebo z ziemią. W swoim sensie dosłownym „drabina” kieruje ku gotyckim mistrzom budownictwa sakralnego. W sensie symbolicznym – ku Bogu. Począwszy od snu Jakuba: zstępujący z nieba i wchodzący po drabinie aniołowie. Dlatego „drabiny” gotyckich mistrzów są czy też przynajmniej mogą być również metaforycznym określeniem teologicznego poznawania Wielkiego Nieznanego. Ostatecznie do Jakubowej „drabiny” nawiązał sam Jezus Chrystus: „Uroczyście zapewniam was: Ujrzycie otwarte niebo, a także aniołów Bożych, którzy będą wstępowali i zstępowali na Syna Człowieczego” (J 1, 51²⁴). Stanisław Kobielaus pisze:

motyw drabiny, znany już w starożytnych kulturach religijnych, w chrześcijaństwie został wykorzystany do zilustrowania więzi między niebem i ziemią, Bogiem i człowiekiem, więzi polegającej na wertykalnym przepływie ludzkich prośb i Boskich łask²⁵.

Jednak wiersz *Notre-Dame* nie jest aktem błagalnym. Nawet jeśli pojawia się w nim materia etyczna²⁶, to przecież zasadnicza pozostaje inna: poznawcza. Zarazem ten, kto dojrzał transcendentny wymiar katedry i doświadczył go, poczuł się „Wyszydzony i opluty wśród poczwara rozdziawionych deszczem”. A wcześniej: „Lecz zdjęło mnie z iglicy jak z haka Wnętrze – przerażenie”²⁷. Czym? Świadomością, że gdzieś skrywa się (choćby tylko hipotetyczny) Wielki Nieznany. On bowiem teologię pozytywną (afirmatywną) czyni niedorzeczną i zastępuje negatywną (apofatywną). Czy autorowi *Notre-Dame* zostaje dane przeżycie od wieków znane filozofom i teologom?

Oryginalny tytuł łaciński traktatu Mikołaja z Kuzy – *De docta ignorantia* – bywa na inne języki tłumaczony jako *O uczzonej niewiedzy* bądź podobnie. Nie jest to tłumaczenie ścisłe. Traktat stanowi propozycję metody poznawczej możliwie najbardziej adekwatnej do najgłębszej tajemnicy metafizycznej i teologicznej – istoty Boga, świata, człowieka i ich wzajemnych związków. Według Kuzańczyka do poznania tych spraw możemy przybliżyć się jedynie ponadrozumowo (drogą *intellectio supra intel-*

²³ J. Przyboś, *Notre-Dame*. W: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wstęp E. Balcerzan. Wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska. Koment. A. Legeżyńska. Wrocław 1989, s. 92. BN I 266.

²⁴ *Pismo Święte Nowego Testamentu i Psalmi. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła. Częstochowa 2005, s. 222.

²⁵ S. Kobielaus, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*. Warszawa 2000, s. 51.

²⁶ Zob. Zaworska, *op. cit.*, s. 168: „Wnętrze, do którego poeta wchodzi, zdejmując go jakby z iglicy, na której zawisł wzrokiem; opluwają go wodą deszczową chimery. [...] Nie tylko o ciekące rynny tu bowiem chodzi; to »oplucie« ma charakter moralny. Monument wiekowej kultury »wyszydza« tu syna upośledzonej warstwy chłopskiej, przybysza z zacofanej wsi, przedstawiciela kultury młodszej. Niejednego gościa z Europy Wschodniej przyprowadził widok Paryża o kompleks niższości. Reakcja Przybośia jest jednak odmienna od normalnej”. Zob. też (gwoździ ścisłości) Sandauer, *op. cit.*, s. 196: „Część z nich [tj. maszkar umieszczonych na wieżach] funkcjonowała [...] jako średniowieczne odpowiedniki rynien odprowadzających wodę, wypływających ją z siebie tak, by nie ściekała po murach kościoła”.

²⁷ Przyboś, *Notre-Dame*, s. 91. Zob. Kierc, *op. cit.*, s. 61: „Wnętrze» zdejmujące przerażeniem i zarazem zdejmujące z iglicy tego »aktu strzelistego«, ale także zdejmujące optycznie (jak kamera), i tym samym zdejmujące zachwycony wzrok z iglicy architektonicznej, to »Wnętrze« napisane jest dużą literą. Jest bowiem tyleż wnętrzem katedry, co wnętrzem patrzącego na nią i w nią poety: przerażeniem”.

lectualis), bezrozumnie (*incomprehensibiliter*), odrywając się zupełnie od pospolicie rozumianej wiedzy – czyli poprzez „niewiedzę” (mistyczna). Kuzańczyk, lansując ten koncept, kontynuuje tradycję wywodzącą się już od Sokratesa, poprzez Augustyna i, zwłaszcza, Pseudo-Dionizego.

Jego [tj. człowieka] niewiedza skuteczna będzie atoli wówczas tylko, gdy zostanie „pouczona” (*docta*, od *docere*, „pouczać”, „nauczać”) przez krytyczną autorefleksję rozumu nad własną słabością i ograniczonością, nie mówiąc już, rzecz jasna, o pomocy światła Bożej łaski²⁸.

To ostatnie – „pomoc światła Bożej łaski” – trudno przypisać Przybosiowi, nieskrywającemu swego ateizmu, zarazem jednak nie sposób apriorycznie zanegować. Jakkolwiek by sprawy się nie miały (podobno Bóg może pisać prosto na krzywych liniach), inne elementy „oświeconej niewiedzy” niepodobna bezdyskusyjnie kwestionować; autor *Notre-Dame* byłby więc jakby wtłoczony w „najgłębszą tajemnicę metafizyczną i teologiczną”, gdyż stanowioną triadą: człowiek – świat – Bóg? W teologii negatywnej, zamiast zrozumieć ową tajemnicę tajemnic, można jedynie przybliżyć się do niej: ponadrozumowo, a zatem niejako siłą rzeczy poprzez Boże stany oświecenia. One, przez ateistę przynajmniej, będą czymś programowo odrzucanym. Również tym może być uwarunkowane „przerażenie”. Barańczak stwierdza:

programowy „wstyd uczuć” tego poety w jednym wypadku zostaje odrzucony i doznanie emocjonalne zostaje nazwane po imieniu. Co najciekawsze, jest to doznanie z gatunku najbardziej intensywnych: „przerażenie”²⁹.

Ono byłoby następstwem nagle doświadczonej niemocy rozumu, który dotąd daremnie zmagał się jedynie z tragiczną śmiercią Marzeny Skotnicówny? „Wyszzydzo-ny” i „opluty” poczuł się ten, który, co prawda, dotąd był ateistą, ale teraz jego udziałem stało się to, co można by nazwać głębokim kryzysem ateistycznej antywiary³⁰? Jako jej podłoże biograficzne wolno wskazać chłopski antyklerykalizm³¹, lecz zarazem należy pamiętać o tym, że w Polsce lat młodości Przybosia socjalizm, wbrew wyłącznie stereotypowemu przekonaniu, tylko bywał powiązany z ateizmem³² – da-

²⁸ I. Kania, komentarz w: Mikołaj z Kuzy, *O oświeconej niewiedzy*. Przeł., przypisami opatrzył I. Kania. Wstęp A. Kijewska. Kraków 1997, s. 43, przypis 1.

²⁹ Barańczak, *op. cit.*, s. 34.

³⁰ W powieści o rewolucji meksykańskiej lat 1910–1917 przeczytamy te słowa tytułowej postaci: „Jak głębokie korzenie musiała zapuścić religia w każdym człowieku i w każdej rodzinie w tym kraju, jeżeli tutaj bunt przeciw religii był tylko jeszcze jednym przejawem religijności” (C. Fuentes, *Lata z Laurą Díaz*. Przeł. E. Komarnicka. Warszawa 2001. Cyt. za: M. Kula, *Religiopodobny komunizm*. Kraków 2003, s. 7). Zob. też J. Salij, list do M. Kuli, z X 1993. Cyt. za: Kula, *op. cit.*, s. 7: „Już u Ojców Kościoła znajdziemy bardzo interesujący temat, że diabeł wciąż na nowo usiłuje być małpą Pana Boga i wciąż wychodzi mu to raczej nieudolnie. Krótko mówiąc, załamanie się marksistowskiej (czy jakiejś innej) parareligii tylko częściowo da się wytłumaczyć tym, że zabrakło jej wyznawców”.

³¹ W chłopskiej pamięci społecznej socjalizm wiódł swe życie po życiu jeszcze w 2015 roku, czego przekonywająco dowodzi film P. Brożka *Niepamięć* (na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=aDiVKzl9hTU> (data dostępu: 5 II 2023)). Zob. K. Obremski, *Poeta nie-,prześnionej rewolucji*. „Przegląd Humanistyczny” 2020, nr 1 (tamże o klasowym podłożu antyklerykalizmu Przybosia).

³² Zob. A. Chwałba, *Sacrum i rewolucja. Socjaliści polscy wobec praktyk i symboli religijnych (1870–1918)*. Wyd. 2, popr. Kraków 2007, s. 5: „Wśród socjalistów pierwszej i następnych generacji mieliśmy wierzących, obojętnych religijnie i niewierzących. W polskich partiach socjalistycznych działających do roku 1918 wierzący i gorliwie praktykujący stanowili wyraźną większość. Wśród

lekim wszakże od jego sowieckiej wersji³³. Co tu zaś najistotniejsze: „Z d o b y t y ateizm Przybosia nie oznaczał jednocześnie areligijności (tj. odrzucenia »przeżyć religijnych«)»³⁴.

Następstwo przejścia przez drzwi katedry wyrażają słowa: „Lecz zdjęło mnie z iglicy jak z haka Wnętrze – przerażenie”. Ono zaś jest fundamentalnym elementem *numinosum*:

uczucie to [tj. uczucie *mysterium tremendum*, tajemnicy pełnej grozy] może łagodnym strumieniem przepłynąć przez jaźń w formie lekkiego, spokojnego nastroju głębokiego skupienia, może ono w ten sposób przejść w permanentne usposobienie duszy, które długo trwa i sygnalizuje swe istnienie, aż w końcu przebrzmiewa i zostawia duszę znowu sprawom świeckim. Może też wydobyć się z duszy nagle i mogą towarzyszyć mu wstrząsy i konwulsje. Może prowadzić do dziwnego podniecenia, do upojenia, zachwytu i ekstazy. Ma swoje dzikie i demoniczne formy. Może sprowadzić się do niemal upiornych dreszczy i ciarek. Ma swoje nieokrzesane i barbarzyńskie przejawy i stopnie przygotowawcze. I ma też swój rozwój w kierunku tego, co subtelne, co oczarowuje i co opromienia. Może w cichym, pokornym drzeniu i oniemienu stanąć przed tym, co... no, przed czym? Przed tym, co w niewysłowionej tajemnicy istnieje nad wszelkim stworzeniem³⁵.

Tak było z pierwszym wejściem Przybosia do Notre Dame. Nieporuszony gotycyckimi czy tym bardziej barokowymi świątyniami Krakowa (gęsta zabudowa zabytkowego centrum oraz klaustrofobia nie sprzyjały głębszym doznaniom; również kościoły Lwowa nie odcisnęły się w świadomości poety), nagle przeżył takie uczucie tajemnicy pełnej grozy, które – jak w zacytowanej *Świętości* Rudolfa Otta – „Może też wydobyć się z duszy nagle i mogą towarzyszyć mu wstrząsy i konwulsje”. Dla autora wiersza *Notre-Dame* taż katedra stała się przyczyną „przewartościowania wszystkich wartości” jego świata poetyckiego. O konwulsjach wolno mówić jedynie w pewnym sensie: owa najsłynniejsza z paryskich katedr wszak dożywotnio nie będzie dawać spokoju. Wyzwanie nią stanowione w ciągu trzech dekad kończyło się tym samym – daremną racjonalizacją irracjonalnej Transcendencji. Właśnie dlatego, że w pierwszym zmierzeniu się z Notre Dame jej tajemnica pozostała nieodokreślona, katedra będzie wymagać powracania. Nie można wykluczyć, że śmierć

nich 80–90 procent to katolicy. Pozostali to wyznawcy religii moźeszowej, protestanci oraz nieliczni prawosławni”.

³³ Zob. H. Steinhaus, *Wspomnienia i zapiski*. Oprac. A. Zgorzeńska. Londyn 1992, s. 192: „[Podczas pierwszej okupacji Lwowa – K. O.] Bezbożnictwo sowieckie jest swoistego rodzaju. Zdarzało się, że Sowiet stawał przed kościołem Matki Boskiej i pytał przechodniów: »czy ona mieszka tam na parterze, czy na piętrze?«. Raz do klasztoru Notre Dame [gdzie siostry de Notre Dame prowadziły gimnazjum żeńskie – K. O.] przyszedł na lekcję lotnik sowiecki i opowiadał dziewczynkom, że był już nieraz na wysokości 5000 metrów, a jednak Boga nie widział. Na to odpowiedziała mu jedna z dziewczynek: »Gdyby pan był spadł, byłby pan Go zobaczyć«. Z początku był nacisk na propagandę bezbożnictwa, ale później zmaliał. Dzieci szkolne nieraz demonstrowały z tego powodu; wtedy zajeżdżały tanki NKWD na podwórze szkolne i strzelały w powietrze”. Ówczesnie w tymże Lwowie Przybós działał w „oczyszczonym” Związku Literatów i był kierownikiem działu oraz publikował w „Nowych Widnokregach”. Zob. *ibidem*, s. 195: „Przybós [wcześniej czytający autorowi listy Polaków zesłanych na »nieładną ziemię« – K. O.] nagle przestał mówić o pewnych sprawach, bladł i jękał się, gdy go o nie pytano. Widocznie jako redaktor »Widnokregów« musiał się bliżej zetknąć z NKWD”.

³⁴ A. K. Waśkiewicz, *O poezji Juliana Przybosia*. Wrocław 1977, s. 18.

³⁵ R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Przeł. B. Kupis. Wstęp J. Keller. Wrocław 1993, s. 39–40.

Przybosia udaremniła mu piąte podjęcie wyzwania – w jego przeciwieństwie buntowniczej postawie życiowej przegrana powinna prowadzić do ponawiania dotychczas nieudanych prób i, koniec końców, do zwycięstwa, a jednak każdy spośród czterech wierszy poświęconych Notre Dame jest podobny w swojej przegranej z „tym, co w niewysłowionej tajemnicy istnieje nad wszelkim stworzeniem”. W późniejszych wierszach katedralnego cyklu Transcendencja będzie stawać się czymś nie tyle w ogóle poniekhanym, ile wyłącznie kontekstualnym.

Wbrew prawom grawitacji w *Notre-Dame* „dwie wieże” to „urwane dna”³⁶. Takim stanem swej pionowej rzeczy katedra ujawnia, że porządek wertykalny świata może być jedynie ludzką iluzją³⁷. To zrozumiałe – gdyż za sprawą wyjątkowego miejsca: analogicznie jak drabina ze snu Jakuba w jej punkcie zetknięcia się z płaszczyzną ziemską „tam i wtedy” wyznaczyła religijny środek świata, tak katedra w jej „tu i teraz” stała się punktem centralnym poetyckiego świata Przybosia, oniemiałego skrytą w niej Transcendencją. Znamienne: kiedy w 1956 roku, a więc niemal 20 lat po pierwszym zmierzeniu się z Notre Dame, Przyboś napisał *Przed Notre-Dame po latach*: „Tu to rozpacz jest nowa, / a nadzieja stara?”³⁸. Rozpacz – kogoś ponownie pokonanego. Nadzieja – przełamania tego, „co w niewysłowionej tajemnicy istnieje nad wszelkim stworzeniem”. W ostatnim wierszu – *Katedra jest biała* – Transcendencja katedry byłaby „zamilczana ustami, wyznana oczyma”³⁹? To pobrzmiwa przegrana. Nieunikniona? Zapewne kapitulacja paradoksalna. Karl Jaspers pisał, że „Interpretacja ma swój kres tam, gdzie zatrzymuje się język. Dopełnia się w Ciszy. A jednak ten kres jest tam tylko za sprawą języka”⁴⁰. Argument fizjologiczny⁴¹ owej przegranej nie musi jej przeczyć – może z nią współbrzmieć.

W wojennych kampaniach propagandowych odwrót bywa określany jako „wycofanie się na z góry upatrzone pozycje”. Coś podobnego dzieje się w wierszach współtworzących cykl katedralny: w pierwszym Przyboś słowami zmierzył się z tym,

³⁶ Przyboś, *Notre-Dame*, s. 92.

³⁷ Przeciwne spojrzenie: „od początku do końca przestrzeń *Notre-Dame* podlega prawom fizyki, dla Przybosia takim samym zawsze i wszędzie, niezależnie od tego, na jakim gruncie stoi jego liryczny bohater: czy na dosłownie rozumianym gruncie jego rodzinnej Gwoźnicy, czy na krakowskim chodniku, czy na posadzce paryskiej katedry” (Barańczak, *op. cit.*, s. 37).

³⁸ J. Przyboś, *Przed Notre-Dame po latach*. W: *Sytuacje liryczne*, s. 217.

³⁹ J. Przyboś, *Katedra jest biała*. W: *iw.*, s. 348.

⁴⁰ K. Jaspers, cyt. za: L. Kołakowski, *Jeśli Boga nie ma... O Bogu, Diablu, Grzechu i innych zamartwieniach tak zwanej filozofii religii*. Przeł. T. Baszniak, M. Panufnik. Kraków 1988, s. 150.

⁴¹ Zob. Barańczak, *op. cit.*, s. 40–41: „Ktokolwiek próbował, stojąc na posadzce jakiegos pomieszczenia, podziwiać znajdujące się wprost nad głową sklepienie czy plafon, zwłaszcza w budynkach bardzo wysokich, ten zdaje sobie sprawę, że nieuniknionym i niemal natychmiastowym skutkiem takiego zachowania jest zawrót głowy, ze wszystkimi charakterystycznymi atrybutami, jak utrata równowagi, wrażenie, że sufit wali nam się na głowę albo że my sami spadamy na ten sufit, jak na dno paradoksalnie odwróconej »przepaści«, itp. [...] Wiersz ten nie stracił na wartości, gdy zdamy sobie sprawę, że jego kluczowy paradoks przestrzenny, obraz »odrzuczonej w górę« przepaści, może być między innymi skutkiem fizjologicznie umotywowanego i całkiem realnie rozumianego zawrotu głowy. Nie co innego jak ograniczenia i niedostatki jednostki ludzkiej, tym wyraźniej widoczne na kontrastowym tle nie przemijającej siły oddziaływania wielkiego dzieła sztuki, są przecież najistotniejszą bodaj z licznych płaszczyzn, na których w tym wierszu dochodzi do zderzenia antynomicznych sensów składających się na jego podstawowe przesłanie”.

co dotąd pozostawało dlań niewysłowione, i przegrał („słowa” musiały ustąpić katedralnej „rzeczy”), więc w następnych wierszach o tyle cofa się, że „my („ja” i „ty”⁴²) oraz „oni” („chłopiec i dziewczyna umajona liściem”⁴³) poniekąd zastępują „ja” liryczne. Niegdyś – w pierwszym zmierzeniu się z siłą grawitacji – wyeksponował poeta ogrom przestrzenny Notre Dame, później 1) przynajmniej po części zrównoważy go kolorystyką oraz 2) pomniejszy skojarzeniami z przedmiotami w skali nią stanowionej drobnymi, a 3) wskazaniem pary zakochanych punkt ciężkości przeżycia lirycznego przeniesie z siebie i Transcendencji zawartej w katedrze na młodzięcą miłość. Pytanie: „Bitwy o szczyt nie zaczynam?”⁴⁴, może zabrzmieć niczym przyznanie się do przegranej sprzed 20 lat. Ostatni wers trzeciego wiersza cyklu katedralnego – „Kończąc: widzę, jak ujrzałem światło dzienne”⁴⁵ – mógłby, ale nie musi zabrzmieć zwycięsko (zarazem byłby on anachroniczny?⁴⁶). Czyżby po załamaniu się frontalnego ataku na Notre Dame w wierszu inicjalnym przyszło wycofywać się i poprzestawać na poetyckim oskrzydleniu centralnego punktu czasoprzestrzeni świata poetyckiego?⁴⁷

Dlaczego szczególnie wierszy współtworzących cykl katedralny niepodobna z-analizować oraz do-interpretować? Ponieważ literaturoznawcza problematyka metodologiczna (literaturoznawczy dwugłos: Janusz Sławiński⁴⁸ – Andrzej Szahaj⁴⁹)

⁴² Autokomentarz: J. Przyboś, *Odczucie piękna*. W: *Zapiski bez daty*, s. 360–361.

⁴³ Przyboś, *Przed Notre-Dame po latach*, s. 218.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ J. Przyboś, *Notre-Dame III*. W: *Sytuacje liryczne*, s. 338.

⁴⁶ Zob. Zaworska, *op. cit.*, s. 162–163: „Wiek dwudziesty przynosi coraz bardziej »technicyzyczne« widzenie architektury gotyckiej jako specyficznej, strukturalnej jedności form przestrzennych. Współczesna świadomość estetyczna zainteresowana jest przede wszystkim proporcjami, kompozycją, rytmem powtarzających się elementów, czysto architektonicznym aspektem istnienia katedry gotyckiej. W takim kontekście na przykład rola światła będzie traktowana jako walor formalny, zupełnie niezależnie od symbolicznego rozumienia światła przez budowniczych katedr i od wszystkich późniejszych interpretacji”.

⁴⁷ Zob. Dziadek, *op. cit.*, s. 293: „Widzenia katedry Notre-Dame w każdym z »wierszy katedralnych« zasadniczo się od siebie różnią, przy czym różnice mają niewielki związek z twórczym rozwojem poety czy doskonaleniem warsztatu i środków wyrazu artystycznego. Przyboś w momencie pisania pierwszego wiersza cyklu był poetą dojrzałym, ukształtowanym i w pełni świadomym uprawianego przez siebie rzemiosła. Efekt różnicujący poszczególne teksty tego cyklu opiera się na czymś zupełnie innym [...]. Na czym? „Przedmiot [tj. katedra] za każdym razem jest widziany inaczej, a podmiot mówiący za każdym razem doświadcza innego rytmu i przynosi go do wiersza” (*ibidem*, s. 303).

⁴⁸ Zob. Sławiński, *O problemach „sztuki interpretacji”*. W: *Miejsce interpretacji*. Gdańsk 2006, s. 10–11: „Jest rzeczą pożądaną, aby właściwie odróżniać poziom interpretacji dzieła od poziomu jego opisu czy też, inaczej mówiąc, analizy. Opis utworu nie wychodzi poza elementy, cechy i standardy bezpośrednio obserwowalne i dające się przedstawić w terminach jednostek i relacji standardowych, właściwym całym klasom utworów”.

⁴⁹ Zob. Szahaj, *Sławiński o interpretacji. Analiza krytyczna*. W: *O interpretacji*. Kraków 2014, s. 115–119: „Uważam, że zarysowany [...] podział na to, co jest analizą (opisem), i na to, co jest interpretacją, jest nie do utrzymania. Wszystko jest przedmiotem interpretacji. Jedyna uchwytna różnica, która dałaby się jakoś wpisać w obserwację Sławińskiego, to różnica pomiędzy interpretacjami, o których interpretacyjności już zapomnieliśmy, a zatem tak się skonwencjonalizowały, że nie dostrzegamy już ich interpretacyjności, a interpretacjami, które wciąż są postrzegane jako interpretacje, albowiem nie uległy jeszcze owej konwencjonalizacji, są wciąż żywe czy świeże. [...]

oraz teologiczna problematyka werbalizacji tego, co zasadniczo niewerbalne, przyjmują w tych utworach postaci – można powiedzieć – laboratoryjne, ekstremalne i zapętłone. Ostatecznie gdzieś indziej owa dwojaka problematyka mocniej wybrzmi niż w kontekście Notre Dame – centralnego punktu czasoprzestrzeni poetyckiej. Z jednej strony, mamy wszak programowy „wstyd uczuć” i z nim spleciony nakaz ich ekwiwalentyzowania. Z drugiej – niejako przyrodzoną wierzę religijnej niemożność pełnego wysłowienia tego, co pozostaje zasadniczo niewysłowione, a nawet nierozstrzygalne⁵⁰. Jedynym (i przecież dyskusyjnym) uwiarygodnieniem „ja” lirycznego byłby sam autor wierszy katedralnych, to zaś czyni go kimś podobnym do mistyka⁵¹:

Mystyków w pełni zaspokaja sens ich własnych doświadczeń i gdyby tylko wszyscy mogli dzielić z nimi uczucie iluminacji, to spór o Boga nigdy by nie powstał i byłby bezprzedmiotowy: Boska egzystencja byłaby zarówno weryfikowalna, jak zweryfikowana. Nie jest tak jednak, bowiem tylko niewielu ludziom przypadają w udziale doświadczenia mistyczne i żaden sceptyczny umysł nie da się przekonać o ich autentyczności w tym znaczeniu, któremu świadectwo dają mistycy⁵².

Można wskazać analogię: w doświadczenia mistyczne oraz poetyckie wierzą współwyznawcy. Ostatecznie świat poetycki Przybosa – niczym swego warunku koniecznego – wymaga (również krytycznego?) zawierzenia współtworzącym go przedstawieniom słownym. Zarazem odrzucenie katolickiej czy też chrześcijańskiej ramy konfesyjnej gotyckich świątyń może być i akceptowane, i negowane.

Czy Notre Dame to faktycznie punkt centralny czasoprzestrzeni Przybosiowego świata poetyckiego? Finalny i najmocniejszy argument jest zawarty w tych cytatach – oddzielonych wiekami i równocześnie jakże współbrzmiających:

każda emanacja świetlistej jasności, spływająca na nas w darze dobroci, z poruszenia Ojca, wznosi nas zarazem w swojej jednoczącej mocy na powrót w górę i zwraca do jedności i boskotwórczej niezłożoności Ojca, skupiającego w sobie w s z y s t k o⁵³.

Nie odczuwa się, ale wie się coś jak w objawieniu, tj. w nagłym uobecnieniu – co? Wie się wszystko i błogo, [...] że to prawzruszenie (wszechwzruszenie) zespala naszą istotę ze w s z y s t k i m. Och, brzmi to jak formuła mistyków, ale to jest właśnie taka wiedza-niewiedza. Może to, żeby nie było nieporozumienia, inaczej określić? Ale jak, kiedy tam słowo jeszcze nie dociera? Jest to stan bezsłowny i przed-słowny. Doznanie wysokie, wobec niego sprawy poszczególne wydają się błahe i bez istności. Chodzi

Interpretacja nie jest jakimś dodatkiem do czegoś, co nie jest interpretacją, jakąś nadbudową nad czymś, co wymyka się interpretowaniu”.

⁵⁰ Filozof religii twierdzi: „Nic, co dałoby się powiedzieć o Bogu i boskiej opatrności, o stworzeniu świata i sensie ludzkiego życia, o celowym porządku rzeczy i ostatecznym przeznaczeniu wszechświata, nie jest ani falsyfikowalne, ani wyposażone w moc prognostyczną” (K o ł a k o w s k i, *op. cit.*, s. 175).

⁵¹ Zob. Waśkiewicz, *O poezji Juliana Przybosa*, s. 5: „Z rozsianych w szkicach, w *Zapiskach bez daty*, wzmianek i aluzji wyłania się obraz osobowości różnej od tej, którą z takim upodobaniem Przybós potem k o n s t r u o w a ł. Najwcześniejsze zapamiętane przeżycia są przeżyciami mistycznymi (zob. *Anioł, Zerkadło* w tomie *Zapiski bez daty*): „Rzecz w tym, że twórczość Przybosa (także międzywojenna) nie da się opisać w kategoriach wykluczających się twierdzeń absolutnych: albo mistyk – albo realista, albo rewolucjonista – albo poeta chłopskich mitów. Opozycje te można by mnożyć” (*ibidem*, s. 18).

⁵² Kołakowski, *op. cit.*, s. 177.

⁵³ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*. W: *Pisma teologiczne*. II. Przeł. M. Dzielska. Przedm. T. Stępień. Kraków 1999, s. 47. Podkreśl. K. O.

w nim o ujawniająca się i nigdy nie mająca się ujawnić w pełni, ale jednak na moment odsłonięta zasadę (czy formę?) istnienia. Czyjego? Ludzkiego oczywiście, ale i – poprzez ludzkie – Wszystkiego, co jest. [...] Nie mówię tego z głowy, z wymysłu, biorę to z doznania i w to doznanie się, wspominając, wwiercam. Wiem, jak to ostatnim [tj. trzecim] razem naszło mnie w Notre-Dame w Paryżu. [...] tam, we wnętrzu światła katedry, wpatrzonemu w rozetę, to, co tu bełkoce, było tak jasne, jakbym spożył słońce⁵⁴.

Już tylko drugorzędny argument – dowodzącym, że Notre Dame jest faktycznie punktem centralnym czasoprzestrzeni świata poetyckiego Przybośia – będzie to, co wynika z następujących cytatów: „tematyka miejska niemal bez reszty określa jego tomy powstałe w latach dwudziestych”⁵⁵ – „[w wierszach ze *Śrub i Oburącz* ruch] ma sens podwójny, racjonalny i irracjonalny, zmysłowy i mistyczny”⁵⁶. Owe wiersze z lat dwudziestych to kontekst wręcz konieczny tak liryku *Notre-Dame*, jak też całego cyklu katedralnego. Kontekst zwieńczony przecież przynajmniej po części religijnym bądź jedynie parareligijnym wyznaniem Przybośia: „Samolotem pielgrzymowałem do Notre-Dame de Paris jak do Lourdes Piękna, co nigdy mnie nie zawiodło [...]”⁵⁷.

Abstract

KRZYSZTOF OBREMSKI Nicolaus Copernicus University, Toruń
ORCID: 0000-0001-6164-9207

CENTRAL POINT IN JULIAN PRZYBOŚ'S POETIC WORLD: NOTRE DAME

The author of the paper underscores that in Julian Przyboś's piece *Notre-Dame of Paris* four times becomes the world's vertical axis. It proves to be an exceptional crosspoint of the earth's horizontal axis and the universe's vertical axis, as in Jacob's dream. The consequence of entering the temple through its door is expressed in the words: "The Interior pried me from the spire's hook—in terror." And the terror is a fundamental item of numinosum. A startling effect of the poet's three-decade struggle with the most famous gothic cathedral of Paris seems to be his at least partially religious or only para-religious confession: "I made a plane pilgrimage to Notre-Dame de Paris as to The Beauty of Lourdes that never failed me [...]."

⁵⁴ J. Przyboś, *Jak możliwy jest liryzm?* W: *Próba całości*. Warszawa 1961, s. 29–30.

⁵⁵ B. Sienkiewicz, *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*. Kraków 2007, s. 324.

⁵⁶ E. Balcerzan, wstęp w: Przyboś, *Sytuacje liryczne*, s. XVII.

⁵⁷ J. Przyboś, *Piękno jako lek*. W: *Zapiski bez daty*, s. 366.

DARIUSZ PAWELEC Uniwersytet Śląski, Katowice

WITOLD WIRPSZA W KRĘGU PARYSKIEJ „KULTURY” (1972–1985)

W roku 1972 Witold Wirpsza zadebiutował w paryskiej „Kulturze”, co wiązało się z tym, że poeta na wiele lat zniknął z oficjalnego obiegu polskiego życia literackiego. W „odwilżowym” okresie po Sierpniu '80 w cenzurowanej prasie krajowej pojawiły się incydentalnie nieliczne publikacje pisarza: list do redakcji „Tekstów”, zainspirowany szkicem Mariana Stali i polemizujący z ujęciem (przez tegoż) toposu „czarnego słońca” w literaturze polskiej, autokomentarz do własnego wiersza *Konfesja* na łamach „Odry” oraz esej *In dubio pro arte* w „Tygodniku Powszechnym”¹, o nieporozumieniach związanych z hasłem „sztuka dla sztuki”. Po śmierci autora w Berlinie w dniu 16 IX 1985 w „Tygodniku Powszechnym” z 29 IX zamieszczono notę ze śladami ingerencji cenzorskich oraz wiersze *Śmierć* i *Porządek*². Dopiero po zniesieniu cenzury w roku 1990 nazwisko Wirpszy powróciło na stałe do oficjalnego obiegu. Początkowo były to wzmianki w rozmaitych słownikowych próbach przedstawienia dorobku literatury emigracyjnej³, w opracowaniach poświęconych literaturze socrealistycznej⁴ oraz w pisanych już po roku 1989 podręcznikach akademickich⁵. Dopelnieniem tej fazy recepcji było umieszczenie hasła *Wirpsza Witold* w przewodniku encyklopedycznym *Literatura polska XX wieku* w 2000 roku⁶ (w 2-tomowej edycji PWN *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny* z roku 1984 takiego hasła zabrakło). W roku 1995 poznańska oficyna „a5” opublikowała książkę poetycką Wirpszy *Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków*, która została złożona do druku jeszcze przed decyzją autora o pozostaniu za granicą. Zaowocowało to kolejnymi falami recepcji tej twórczości, czemu sprzyjały także

¹ W. Wirpsza: *Drodzy Koledzy... „Teksty”* 1981, nr 1; *Komentarz do „Konfesji”*. „Odra” 1981, nr 10. Przedruk w: W. Wirpsza, *Varia. – Eseje. – Prozy*. Wybór, oprac. D. Pawelec. Mikołów 2016; *In dubio pro arte*. „Tygodnik Powszechny” 1982, nr 36. Przedruk w: W. Wirpsza, *Gra znaczeń. – Przerób*. Mikołów 2008.

² „Tygodnik Powszechny” 1985, nr 39.

³ Zob. K. Dybciak, *Panorama literatury na obczyźnie. Opracowanie przeznaczone dla uczniów szkół średnich*. Kraków 1990. – J. Zieliński, *Leksykon polskiej literatury emigracyjnej*. Wyd. 2, popr. i poszerz. Lublin 1990. – *Mały słownik pisarzy polskich na obczyźnie 1939–1980. Praca zbiorowa*. Red. B. Klimaszewski. Warszawa 1992.

⁴ Zob. T. Wilkoń, *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949–1955*. Gliwice 1992.

⁵ Zob. L. Szaruga, *Walka o godność. Poezja polska w latach 1939–1988. Zarys głównych problemów*. Wrocław 1993. – E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1968*. Warszawa 1998.

⁶ *Wirpsza Witold*. Hasło w: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Red. nauk. A. Hutnikiewicz, A. Lam. T. 2. Warszawa 2000.

systematyczne edycje i reedycje dzieł Wirpsyzy przygotowywane w latach 2005–2019 przez Instytut Mikołowski⁷.

W „Kulturze” paryskiej w roku 1972 ukazały się dwa teksty Wirpsyzy: *Stalinowska przygoda literatury polskiej* i *Przypowieść o stu sprawiedliwych*⁸. Obydwa stanowią fragmenty książki eseistycznej Polaku, kim jesteś?, którą autor napisał na zamówienie wydawcy w Szwajcarii i której pierwsza edycja w roku 1971 opublikowana została w języku niemieckim⁹. W tym samym roku w Polsce ukazało się jeszcze kilka tekstów poświęconych Wirpsyzy: fragment książki Stanisława Barańczaka *Nieufni i zadufani*¹⁰, jego recenzja powieści Wirpsyzy pt. *Wagary*, rozważania Tadeusza Nyczka wokół koncepcji „gry znaczeń” i przekrojowy szkic Jana Pieszczachowicza o przemianach tej twórczości w „Odrze”¹¹, zamykający *de facto* na lata jej krajową recepcję. Ponadto w roku 1972 „Poezja” opublikowała poemat Wirpsyzy *Nike wielokrotna*, który złożony do druku wcześniej – zdołał umknąć cenzurze¹². Co prawda, w roku 1972 ukazało się jeszcze w krajowej prasie wiele artykułów poświęconych Wirpsyzy, ale należały one raczej do sfery propagandy niż do recepcji literackiej. Były bowiem wszystkie elementami kampanii medialnej wymierzonej w osobę pisarza, dla której pretekstem stało się niemieckojęzyczne wydanie książki. Publicystyka wokół eseju niedostępnego i nieczytanego w Polsce składała się wyłącznie z argumentów *ad personam* stawiających pytanie o prawdziwą tożsamość narodową Wirpsyzy (zdrajca kolaborujący z Niemcami, *Herr Wirpsza*)¹³. Z pisarzem solidaryzował się w liście Jerzy Giedroyc:

Nagonka na Pana trwa nadal. No i zaczynają się włączać i nie ubecy. Wielkim dla mnie zaskoczeniem był donos na Pana Słonimskiego w „Tygodniku Powszechnym”. Tekst Pan na pewno już zna, ale na wszelki wypadek posyłam odtisk. Może warto, by Pan się rozprawił z facetem? Od dawna na to zasługuje. Nigdy nie byłem jego entuzjastą, ale od czasu Zjazdu Łódzkiego, który zaprzepacił, znieść nie mogę jego egotyzmu, tchórzostwa, pretendowania do roli wieszca, jakby dowcipy opowiadane w kawiarni były wystarczającym cokołem. [...] Jak wygląda obecnie Pana sytuacja? Pisał mi Stroynowski, że zdecydował się Pan na zostanie. Jak wyglądają Pana możliwości zaczepienia się i ustabilizowania w Niemczech?¹⁴

Prawdopodobnie publikacja *Pole, wer bist du?* i okoliczności jej krajowego przyjęcia przesądziły pośrednio o pozostaniu pisarza za granicą, choć nie był to wybór

⁷ W sumie ukazało się tym nakładem 18 pozycji obejmujących tomy poezji, zbiory esejów, powieści i dramaty.

⁸ W. Wirpsza: *Stalinowska przygoda literatury polskiej*. „Kultura” (Paryż) 1972, nr 4; *Przypowieść o stu sprawiedliwych*. Jw.

⁹ W. Wirpsza, *Pole, wer bist du?* Übers. Ch. Vogel. Unter Mitw. des Autors red. X. Schnieper. Luzern 1971.

¹⁰ S. Barańczak, *Nieufni i zadufani*. *Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*. Wrocław 1971, s. 83–98.

¹¹ S. Barańczak, *Oczy Lizawiety Prokofiewny*. „Odra” 1971, nr 6. – T. Nyczek, *Śladem wzruszenia*. „Poezja” 1971, nr 3. – J. Pieszczachowicz, *Poezja skrajności*. „Odra” 1971, nr 5.

¹² W. Wirpsza, *Nike wielokrotna*. „Kultura” (Paryż) 1972, nr 4.

¹³ Zob. m.in. A. Kazberuk, *Herr Wirpsza odłania twarz*. „Barwy” 1972, nr 7. – K. Konwerski, *A kim Ty jesteś...* „Prawo i Życie” 1972, nr 13. – J. Słonkowski, *Paszkwil obsesjonisty*. „Tygodnik Kulturalny” 1972, nr 33. – H. Wandowski, *Liebe Herr Witold*. „Fakty i Myśli” 1972, nr 18.

¹⁴ J. Giedroyc, list do W. Wirpsyzy, z 11 X 1972. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytowane listy pochodzą z berlińskiego Archiv der Akademie der Künste.

samego, autora podyktowany np. obawami przed powrotem, lecz skutek odmownej decyzji polskiej placówki konsularnej w sprawie przedłużenia ważności paszportu. Ślad tych wydarzeń, odnotowany „na gorąco”, odnajdziemy w liście Leszka Kołakowskiego do Wirpszów (emigrację wybrała także żona pisarza – Maria Kurecka), wysłanym z Oksfordu, w którym projekcja własnej przyszłości „na obczyźnie” powiązana jest z rozumieniem mechanizmu działania polskich władz wobec intelektualistów:

Kochani! A więc zostaliście oficjalnie ekspatrydami, banitami, outcastami, czy jak tam to się nazywa. Takim i przypuszczał, że się stanie. Nam prolongowano paszporty do końca przyszłego roku, ale sytuacja chwiejna. Tym bardziej że książeczkę swoją, która od prawie 6 lat leżała martwo w „Czytelniku” (esej filozoficzny, nie polityczny, oczywiście), wydaję w końcu u Giedroycia¹⁵.

„Die Welt” niemal od razu poinformował niemieckich czytelników o sytuacji Wirpszy w opatrzonej zdjęciem rozmowie z nim¹⁶. Zaledwie w trzy dni po tej publikacji Giedroyc pisał do niego:

Drogi Panie, właśnie przeczytałem Pana doskonały wywiad w „Die Welt” (ale broda). Myślę, że byłoby dobrze zamieścić go razem z Vaculikiem¹⁷ (dostałem właśnie zgodę od autora, wydawcy Vaculika i pisma). Czy mógłby mi Pan możliwie szybko przysłać tekst polski?¹⁸

Do ogłoszenia w „Kulturze” polskiej wersji wywiadu jednak nie doszło, ku niezadowoleniu redaktora naczelnego: „To nieprawdopodobne, że nie ma Pan dotąd tekstu swego wywiadu. Żałuję, bo bardzo by pasował do wywiadu Vaculika. Trudno – zamieszczę Pana list do Związku”¹⁹. I chyba właśnie na takim rozwiązaniu zależało Wirpszy, który w *Liście otwartym do Związku Literatów Polskich*, należącym do jego pierwszych publikacji w paryskiej „Kulturze”, obszernie przedstawił tło wydarzeń decydujących o jego pozostaniu za granicą wraz z żoną²⁰. Po tej publikacji nastąpił bardzo intensywny okres współpracy i korespondencji z pismem i jego liderami. W latach 1972–1985 ogłosił Wirpsza w paryskim miesięczniku blisko 60 tekstów, wśród nich wiersze, eseje, polemiki, recenzje, rozmowy, opowiadania, listy do redakcji i listy otwarte, przekłady. W *Liście otwartym do Związku Literatów Polskich*, napisanym w Berlinie Zachodnim w listopadzie 1972, tak wyłożył powody swojego pozostania za granicą:

Z zimnym wyrachowaniem, Szanowni Koledzy, zostałem zmuszony do osiedlenia się na stałe w Europie Zachodniej. Chciałbym to uściślić: nie powiadam, że robię to z własnej woli; ani też, że zmuszonym się widzę; powiadam, że zmuszony z o s t a ł e m. A znaczy to, że przymus ten nie jest przymusem wewnętrznym, ale że został mi narzucony z zewnątrz.

25 czerwca tego roku wszczęto przeciwko mnie w prasie polskiej nagonkę i w czasie, kiedy posiadałem jeszcze ważny paszport polski, obrzucono mnie wyzwiskami jako „byłego »Polaka«” i „byłego

¹⁵ L. Kołakowski, list do M. i W. Wirpszów, z 9 X 1972.

¹⁶ *Ein Patriot ohne Pass. Gespräch mit dem polnischen Autor Witold Wirpsza*. „Die Welt” 1973, nr 20, z 24 I, s. 23.

¹⁷ Chodzi o wywiad F. Rentscha, w tłumaczeniu W. Wirpszy, „Uskarżać się nie mogę...” *Rozmowa z czeskim pisarzem Ludwikiem Vaculikiem* („Kultura” [Paryż] 1973, nr 3).

¹⁸ J. Giedroyc, list do W. Wirpszy, z 27 I 1973.

¹⁹ J. Giedroyc, list do W. Wirpszy, z 9 II 1973.

²⁰ W. Wirpsza, *List otwarty do Związku Literatów Polskich*. „Kultura” (Paryż) 1973, nr 3, s. 25. Przedruk w: Wirpsza, *Varia*.

polskiego literata” oraz za pomocą spreparowanych cytatów zrobiono na mnie donos, jakobym w polakożerstwie przewyższył nawet gestapo. Zasugerowano więc, że Polakiem nigdy nie byłem, lecz że z ciemnych być może motywów nosiłem maskę Polaka od czasu narodzin po dzień dzisiejszy; przy okazji okłamano także polską opinię publiczną, jakobym w drodze formalno-prawnej zrzekł się obywatelstwa polskiego: napastnicy wiedzieli w chwili napaści bardzo dobrze, że tak nie jest²¹.

Wirpsza przywołał w liście także pretekst tej napaści, jakim stała się niemieckojęzyczna edycja eseju *Polaku, kim jesteś?*, stanowiąca jedynie, co podkreślił autor, „Zewnętrzna przyczynę [...] napaści”²². Książka, w której, jak czytamy w liście, „usiłowałem dojść, co to znaczy być Polakiem w obliczu polskiej historii politycznej i duchowej cudziej we współczesności”, i w której „skorzystałem z dobrego prawa pisarza, aby swemu narodowi nie schlebiać”²³. W przekonaniu autora był to tylko pretekst, albowiem już przed rokiem 1968 miał Wirpsza ograniczone możliwości swobodnej wypowiedzi i publikacji w kraju, a po „wydarzeniach marcowych” doświadczył nawet podobnej w tonie „nagonki” prasowej²⁴. W wydrukowanym w „Kulturze” liście pokazał kontekst działania wobec niego komunistycznych władz:

Polska placówka konsularna odrzuciła stanowczo moje podanie o przedłużeniu ważności paszportu, powołując się na „właściwe władze”. Tak osiągnięto upragniony cel: miałem być wyłączony z polskiego życia kulturalnego. Decyzja ta wszelako jest i niedorzeczna, i śmieszna. Jest niedorzeczna, ponieważ ani policjant, ani faraon nie mogą stanowić o tym, jakie wartości przetrwają w kulturze narodowej; i jest przy tym bez znaczenia, czy powstają one w kraju, czy za granicą. Jest śmieszna, ponieważ o mojej nieobecności pisarskiej w Polsce zdecydowano już przed laty: od roku 1966 nie zezwalano mi na zawarcie umowy wydawniczej na moje utwory oryginalne; postanowili tak głupi politycy, tchórzliwi zaś lub bezsilni wydawcy dawali im posłuch, jakkolwiek jedni, jak i drudzy znali rangę mego pisarstwa, tak, jak i ja sobie z niej zdaję sprawę. Jestem wraz z moimi pozostającymi w maszynopisie utworami tak czy owak w Polsce literacko nieobecny; cynicznie wydany na mnie wyrok banicji utwierdza tylko istniejący stan rzeczy²⁵.

Ambicją pisarza, który mocno zaistniał w drugiej połowie lat sześćdziesiątych w niemieckim życiu kulturalnym, czego wyrazem były stypendia, wydania jego dzieł w przekładzie na niemiecki, a nawet wygłoszenie uroczystej mowy na otwarciu Międzynarodowych Targów Książki we Frankfurcie nad Menem w roku 1967, stało się potwierdzenie przekonań wyrażonych w „liście otwartym”. Droga do udowodnienia, że „ani policjant, ani faraon nie mogą stanowić o tym, jakie wartości przetrwają w kulturze narodowej [...]”, w przypadku Wirpszy wiodła przez najbardziej wpływowe ośrodki kultury emigracyjnej. Pisarz debiutował za granicą niemal równoległe w londyńskich „Wiadomościach” (esejem o procesie powstawania dzieła artystycznego)²⁶ i w paryskiej „Kulturze”, ale o ile publikacja w tym pierwszym czasopiśmie okazała się efemerydą²⁷, o tyle w drugim z periodyków nazwisko

²¹ Wirpsza, *List otwarty do Związku Literatów Polskich* (1973), s. 25.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Autor ma na myśli artykuł R. Gontarza *Milcz lub kłam* („Prawo i Życie” 1968, nr 23).

²⁵ Wirpsza, *List otwarty do Związku Literatów Polskich* (1973), s. 26–27.

²⁶ W. Wirpsza, *Przerób*. „Wiadomości. Tygodnik” (Londyn) 1973, nr 12. Przedruk w: Wirpsza, *Gra znaczeń*.

²⁷ Jeśli nie liczyć listów do redakcji, to z ważniejszych tekstów ogłosił W. Wirpsza w londyńskich „Wiadomościach” jeszcze tylko opowiadanie dedykowane J. Andrzejewskiemu pt. *Grzyb* (Jw., 1973, nr 44; jw., nr 45) oraz poemat *Apoteoza tańca* (Jw., 1975, nr 17).

Wirpszy było przez ponad dekadę trwale i „dobrze obecne”. Zdecydowały o tym zapewne m.in. dobre relacje osobiste, jakie nawiązał on z kręgiem „Kultury”, przede wszystkim zaś z Giedroyciem. Wymiana listów między autorem eseju *Polaku, kim jesteś?* a redaktorem naczelnym „Kultury” trwała od lutego 1972 aż do śmierci Wirpszy. Była to wymiana niezwykle intensywna, obfita i bogata w treści, nie ograniczająca się do uwag związanych z bieżącymi publikacjami i propozycjami tekstów do druku²⁸. Pierwszym respondentem Wirpszy w sprawie jego współpracy z Instytutem Literackim i „Kulturą” był jednak nie Giedroyc, ale Gustaw Herling-Grudziński.

W berlińskim Archiv der Akademie der Künste zachowało się 12 listów otrzymanych przezeń od autora *Innego świata*, napisanych w okresie od 6 X 1971 do 7 III 1981. W pierwszym z nich Herling-Grudziński porusza temat eseju *Polaku, kim jesteś?*:

Opowiadano mi właśnie, że niedawno wydał Pan w Szwajcarii nową książkę. Byłbym wdzięczny za wiadomość, co to za książka i w jakim jeszcze języku (poza niemieckim, którego prawie nie znam) będzie dostępna²⁹.

Wątek ten przewija się w dalszej korespondencji. Pisał Herling-Grudziński: „Byłbym Panu naturalnie wdzięczny za polski tekst książki *Pole, wer bist du?*, ale możliwie odwrotną pocztą. Do zwrotu po przeczytaniu”³⁰. W kolejnym liście autor *Innego świata* natomiast dawał już świadectwo swojego odbioru dzieła:

Dziękuję za udostępnienie mi polskiego tekstu Pana książki. Choć nie wszystko w niej trafia mi do przekonania, przeczytałem ją z dużym zainteresowaniem. Pamiętając naturalnie, że pisał ją Pan z myślą głównie o czytelniku cudzoziemskim.

Jeden rozdział wydaje się i redaktorowi Giedroyciowi, i mnie doskonały, wart druku także po polsku. Rzecz o Borowskim (str. 160–172)³¹. Gdyby miał Pan ochotę ogłosić go w „Kulturze”, to proszę przysłać możliwie odwrotną pocztą zgodę i krótką notę biograficzną o sobie. Naturalnie w dopisku redakcyjnym zostałyby zaznaczone, że rozdział jest wyjęty z książki. Odsyłamy Panu równocześnie manuskrypt całości, na wszelki wypadek zrobiliśmy fotokopię tych 12 stron³².

W numerze 4 „Kultury” w 1972 roku opublikowano w końcu dwa, a właściwie trzy fragmenty z *Polaku, kim jesteś?*: *Stalinowska przygoda literatury polskiej* i *Przypowieść o stu sprawiedliwych*, przy czym pierwszy z tytułów mieścił w sobie również „Rzecz o Borowskim”, czyli komplementowany przez Herlinga-Grudzińskiego osobny rozdział książki *Samobójstwo Tadeusza Borowskiego*. W tym samym numerze na stronie 2 zamieszczono notę biograficzną Wirpszy, m.in. z informacją, że był członkiem partii w latach 1949–1968, a legitymację partyjną zwrócił w dniu inwazji na Czechosłowację.

W liście, który otworzył Wirpszy drogę na łamy „Kultury”, Herling-Grudziński poczynił także uwagę następującą: „Byłoby dobrze, gdyby Pan odtąd korespondował bezpośrednio z red. Giedroyciem: Pana kontakt z »Kulturą« został nawiązany, moje

²⁸ Zbiór tych listów przechowuje także Archiv der Akademie der Künste w Berlinie.

²⁹ G. Herling-Grudziński, list do W. Wirpszy, z 6 X 1971.

³⁰ G. Herling-Grudziński, list do W. Wirpszy, z 10 I 1972.

³¹ Chodziło o rozdział *Samobójstwo Tadeusza Borowskiego* (w: W. Wirpsza, *Polaku, kim jesteś?* Mikołów 2009).

³² G. Herling-Grudziński, list do W. Wirpszy, z 24 I 1972.

pośrednictwo jest więc już zbyteczne”³³. Tak też i Wirpsza uczynił, co jego dotychczasowy respondent przyjął z zadowoleniem, pisząc z Neapolu: „Cieszę się bardzo, że nawiązał Pan bezpośredni kontakt z Giedroyciem. Pana sąd o jego gustach jest niesprawiedliwy, ale o tym przekona się Pan w »praniu«”³⁴. Po rozpoczęciu przez Wirpszę relacji epistolarnej z Giedroyciem jego korespondencja z autorem *Innego świata* skupiała się przede wszystkim na organizacji wzajemnych polemik na łamach „Kultury”. Tak więc np. po ukazaniu się w numerze 10 „Kultury” w 1975 roku fragmentów *Dziennika pisanego nocą*, w których Herling-Grudziński opowiada o swoim spotkaniu z rosyjskim dysydem Efimem Etkindem, po szybkiej listowej reakcji Wirpszy, potwierdza potrzebę „polemiki publicznej”: „oczywiście chciałbym z Panem polemizować otwarcie, tzn. z Witoldem Wirpszą, a nie z W. W. To także wymaga Pana zgody”³⁵. W kolejnym liście ustala dalsze warunki polemiki:

Oto, co proponuję. Dajmy spokój Sołżenicynowi, jest to temat i zbyt delikatny, i zbyt obszerny. Ograniczmy się do ważniejszej w tej chwili „sprawy Etkinda”. W najbliższym dzienniku przygotuję Panu króciutki „rozbieg”: jeżeli on Pana zagrzeje, to napisze Pan artykuł o „polityce jako niższym rodzaju działalności ludzkiej” i wtedy ewentualnie (po jego wydrukowaniu) potoczy się dalsza polemika³⁶.

I rzeczywiście, w styczniowym numerze „Kultury”, we fragmencie *Dziennika pisanego nocą* pod datą „20 października” znalazł się sygnalizowany „rozbieg” polemiczny:

Totalne odwrócenie się od polityki jest, w większości wypadków, wściekłą odpłatą za złudzenia stracone w służbie czy kulcie polityki totalnej. Zdarza się bez porównania rzadziej u zaangażowanych politycznie intelektualistów, dla których polityka nie była nigdy wszystkim, miarą wszechrzeczy, kluczem otwierającym każdy zamek, instrumentem „odnowy świata i człowieka”, lecz wyłącznie jedną z wielu form działania ludzkiego i myśli ludzkiej w życiu zrzęszonym.

Piszę to w związku z dzisiejszym listem Wirpszy. Chodzi mu o odnotowaną w moim dzienniku wizytę u Etkinda. „Oczywista jestem po stronie Etkinda, i jeśli Pan napisał o »politycznej Niemożności Absolutnej« i o »programofobii« Etkinda, to ja się przynajmniej do programofobii politycznej przyznaję. Polityka jako niższy rodzaj działalności ludzkiej, mającej na celu uzyskiwanie li-tylko sytuacji, powinna być przyporządkowana i podporządkowana działalności wyższego rzędu: twórczości. To znaczy: wymagam od ludzi, zajmujących się polityką zawodowo, aby w miarę możliwości stwarzali takie sytuacje, jakie są dla twórczej pracy korzystne, aby stwarzali warunki sprzyjające tworzeniu wartości. Trzeba sobie raz wreszcie dobitnie powiedzieć: wartości politycznych nie ma, są tylko polityczne sytuacje, polityka nie jest pracą, lecz zaledwie zajęciem”.

Mniejsza o dobre samopoczucie autora listu, który chciałby widzieć politykę „przyporządkowaną” twórczości. Budzą we mnie alergię układy hierarchiczne, z ich podziałami na „wyższe i niższe rodzaje działalności ludzkiej”, na prawdziwą „pracę” przeciwstawioną „zaledwie zajęciu”; są przeważnie kompensacyjnym nadymaniem się sfrustrowanych literatów. Nie jest to, Boże broń, przypadek Wirpszy; ale wykreślenie linii między „sytuacją” i „wartością” uprzytamnia, jak dalece rozminął się z istotą mojej notatki o leningradzkim profesorze „wyemigrowanym” do Paryża³⁷.

W rozbudowanej ripocie Wirpszy, która ukazała się w „Kulturze” w roku 1976, powracały argumenty z korespondencji, przytaczane w *Dzienniku* Herlinga, nie zabrakło także odwzajemnienia osobistych zaczepek:

³³ *Ibidem*.

³⁴ G. Herling-Grudziński, list do W. Wirpszy, z 8 III 1972.

³⁵ G. Herling-Grudziński, list do W. Wirpszy, z 20 X 1975.

³⁶ G. Herling-Grudziński, list do W. Wirpszy, z 1 XI 1975.

³⁷ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*. „Kultura” (Paryż) 1976, nr 1, s. 17–18.

Skóra cierpnie! Od kiedy istnieją totalizmy różnej maści, politycy totalitarni określają politykę jako działalność, zmierzającą do organizacji całokształtu życia społecznego; właśnie oni specjalizują się w układaniu programów, ideologii i jak tam jeszcze te kolonie gronkowców zlocistych się nazywają; skutkiem takiej działalności jest nieuchronnie deprawacja i wynaturzenie życia społecznego, wynikające stąd, że politykę uważa się za coś nadrzędnego wobec wszelkich innych przejawów życia. A to raczej sąd groźnie fałszywy. Politycy ci mają nadto w zwyczaju powiadać, że wszystko jest polityką i że roztrząsanie zagadnień politycznych w kategoriach nie-politycznych jest przejawem określonej postawy politycznej właśnie. Oczywiście – nie uważam Herlinga-Grudzińskiego za polityka, tym mniej za totalitarnego; ale, tak się domyślam, ulega on łatwo pokusie wymagania od kogoś, kto przyjął określoną postawę moralną, aby się w następstwie określił politycznie. – Pytam: po co?³⁸

Polemiczny temperament Wirpszy od samego początku zdeterminował jego wizerunek jako autora „Kultury”. Niemal od razu po swoim debiucie w paryskim miesięczniku, fragmentami książki *Polaku, kim jesteś?*, ogłosił pisarz, w listopadowym numerze z roku 1972, długi esej, niezwykle krytyczny wobec *Tez o nadziei i beznadziejności* Leszka Kołakowskiego³⁹. Do stworzenia tego tekstu zachęcał Wirpszę m.in. Herling-Grudziński, napomykając w jednym z listów: „Pana polemika z Kołakowskim i Mroźkiem mogłaby być bardzo ciekawa”⁴⁰. Zasadność tych przypuszczeń potwierdził później Giedroyc, kierując do Wirpszy takie słowa po zapoznaniu się z maszynopisem: „Dopiero teraz spokojnie przeczytałem Pana artykuł polemizujący z Kołakowskim, [...] wydaje mi się doskonały”⁴¹. Podobnie tuż przed drukiem tekstu redaktor naczelny „Kultury” informował autora *Gry znaczeń*: „w numerze listopadowym zamieszczam Pana artykuł polemizujący z Kołakowskim. Był on bardzo dobry, a teraz coraz bardziej zyskuje na aktualności”⁴². W liście do Wirpszy z 9 X 1972 Kołakowski żartował:

„Kultury” z Twoim artykułem jeszcze nie widziałem. Ciekaw jestem bardzo tej polemiki (czy piszesz o mnie *per* „wściekły pies bolszewizmu”, „notoryczny agent NKWD” lub coś w tym rodzaju?)⁴³.

Wielostronicowy esej Wirpszy *Kłopoty z nadzieją*, co prawda, nie zawiera podobnych epitetów, utrzymany jest w tonie poważnym, niemniej jednak nie jest wolny od ironii. Wtedy np., gdy porównuje „iluzję reformatorską” autora *Tez* do próby zreformowania „kupy piachu”:

bardzo wielka kupa piachu kojarzy się w wyobraźni niezwłocznie z pustynią, po której mogą hulać wiatry i przemieszczać ławice, czyli zmieniać formę kupy piachu. I cóż z tego? – Sahara pozostanie Sahara. Z tego pustynnego bezmiaru wystają jedynie kruche i wietrzejące formacje skalne, jako to wojsko i policja, które swym kruszeniem się i wietrzeniem pomnażają mnogość tej monstrialnej kupy piachu⁴⁴.

Wirpsza zasugerował, że Kołakowski, wierząc w możliwość zreformowania so-

³⁸ W. Wirpsza, *Niemożność? Polityczna? Absolutna?* Jw., nr 4, s. 117–118. Przedruk w: Wirpsza, *Varia*.

³⁹ L. Kołakowski, *Tezy o nadziei i beznadziejności*, „Kultura” (Paryż) 1971, nr 6.

⁴⁰ Herling-Grudziński, list do Wirpszy, z 10 I 1972.

⁴¹ J. Giedroyc, list do W. Wirpszy, z 3 VII 1972.

⁴² Giedroyc, list do Wirpszy, z 11 X 1972.

⁴³ Kołakowski, list do Wirpszy, z 9 X 1972.

⁴⁴ W. Wirpsza, *Kłopoty z nadzieją*, „Kultura” (Paryż) 1972, nr 11, s. 27. Przedruk w: Wirpsza, *Varia*.

cializmu, bronić chce głównie własnych nadziei, z którymi trudno mu się pożegnać, żeby nie dopuścić beznadziejności do głosu. Pisał poeta:

Rozumiem tę trudność, ale wydaje mi się, że należy się z pewnymi nadziejami rozstawać, wtedy zwłaszcza, kiedy powstaje groźba przeobrażenia się nadziei w uludę [...]⁴⁵.

Do ukrytych założeń Kołakowskiego, zdaniem polemisty, miałyby należeć przekonanie, że „po rewolucji rosyjskiej powstały – mimo wszelkie przeciwności, wynikające z ludzkich zbrodni i dopustów losu – zasadnicze przesłanki dla urzeczywistnienia ideałów socjalistycznych, a polegające na zniesieniu prywatnej własności środków produkcji”⁴⁶, do czego, jak pisze Wirpsza, w istocie nie doszło.

Ciąg dalszy tej polemiki miał miejsce już wyłącznie w korespondencji. Kołakowski poświęcił prawie cały list ustosunkowaniu się do zarzutów przyjaciela:

Mój kochany! Całkiem ja nie mogę się z Twoją krytyką zgodzić. Gdzieś Ty wyczytał w moim artykule, że po rewolucji rosyjskiej powstały przesłanki dla urzeczywistnienia ideałów socjalistycznych? Nic ja takiego nie napisałem ani *explicite*, ani *implicite*. Natomiast co do tego, czy reformy despotyzm umacniają, czy nie, to jest to taka sama dyskusja, jak na początku stulecia toczyła się wśród socjalistów na temat reform w kapitalizmie. Reformy istotnie w pewnym stopniu umocniły kapitalizm, ale też uczyniły życie znacznie znośniejszym. Lecz nic tu przez analogię, istotnie, nie można wnioskować, bo sowiezizm inaczej działa. Ja nie sądzę, żeby go reformy umacniały, bo reformy niszczą zasadę systemu, tj. monopol inicjatywy rządzącego aparatu; nie wiadomo, w jaki sposób i jakimi drogami system ten może być obalony, ale reformy wszelkie wprawiają w ruch mechanizm degradacji systemu, który z natury wymaga pełnej konsekwencji monopolu, a nie jest w stanie tej konsekwencji z różnych powodów utrzymać. Stalinowska satrapia była bliska ideału, a obecna jest wieczną lataniną. Kto żąda reform, godzi w podstawy systemu, a nie naprawia go. Nieposłuszeństwo, powiadasz? Oczywiście, jestem za tym i to także powiedziałem. Więc chyba w tym punkcie nie ma między nami różnicy.

Z dwoma punktami nie mogę się jeszcze zgodzić. Jeden jest drobny. Róża⁴⁷ bynajmniej nie twierdziła, że bolszewicy, robiąc rewolucję, zaparli się rewolucyjnej teorii; popierała ona wszakże rewolucję z całej siły; krytykowała istotnie zniszczenie demokracji (jednocześnie – głupia baba – żądała, żeby dławić żelazną ręką tendencje separatystyczne narodowościowe; ciekaw jestem, jak jej zdaniem, to należało pogodzić) i krytykowała politykę w sprawie chłopskiej (choć powiedzenie, że bolszewicy „nie oparli się na proletariacie”, też nie daje się jej przypisać, to przesada). Drugi punkt: że w Rosji stale dominuje przewaga polityki zagranicznej nad wewnętrzną. Nie sądzę, żeby tak było. Myślę, że najczęściej jest odwrotnie, że raczej ekspansja i imperializm są funkcją polityki wewnętrznej. Ale dużo by o tym dyskutować.

Prawdę mówiąc, nie mam ochoty ciągnąć tej dyskusji w „Kulturze”; wydaje mi się, że nie warto po półtora roku wracać do tego artykułu⁴⁸.

W tym samym liście Kołakowski odnotowuje wiadomość o śmierci Arnolda Słuckiego (zm. 15 XI 1972 w Berlinie): „Bardzo się przejąłem. Nieszczęsny, obłąkany Żyd nie mógł nigdzie zaznać spokoju. Tyłu przyzwoitych ludzi umiera, a skurwysyny żyją i żyją”⁴⁹. Już w kilka dni po śmierci poety Giedroyc zachęcał Wirpszę do reakcji okolicznościowej:

Dowiedziałem się o śmierci Słuckiego. Czy nie napisałby Pan o nim? Jest to dla mnie ciekawy wypadek „emigranta”, który nie mógł się przestawić i czuł się źle w Izraelu i w Niemczech. Mógł on żyć

⁴⁵ *Ibidem*, s. 17.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 17–18.

⁴⁷ Chodzi o poglądy przypisywane R. Luksemburg przez Wirpszę w eseju. Zob. *ibidem*, s. 18.

⁴⁸ L. Kołakowski, list do W. Wirpszy, z 23 XI 1972.

⁴⁹ *Ibidem*.

tylko poezją i z poezji polskiej. W każdym razie tak to rozumiałem, jak był u mnie przeszło rok temu w Maison Laffitte. Bardzo tragiczna postać. Więc choć nie był – zdaje się – wybitnym poetą, to może jego *casus* warto omówić? Czy Pana to interesuje?⁵⁰

W pierwszym, podwójnym numerze „Kultury” w roku 1973, w dziale *Kronika kulturalna* ukazał się, zamówiony przez redaktora naczelnego, wspomnieniowy tekst Wirpszy o Słuckim⁵¹. W tej opowieści biograficznej przywołał autor m.in. historię z roku 1966 dotyczącą zwrócenia przez Słuckiego legitymacji partyjnej w związku z wydaleniem z PZPR Kołakowskiego. Wspomnił Wirpsza także o swoim ostatnim spotkaniu z poetą i wysłuchaniu wierszy pozostających w maszynopisie. Kiedy Anna Kamińska przygotowała dla serii „Biblioteka Poetów” Ludowej Spółdzielni Wydawniczej *Poezje wybrane* Słuckiego⁵², odbiło się to echem również w kręgu „Kultury”. Maria Danilewicz-Zielińska w liście do Wirpszy notowała: „Wiersze Słuckiego przysłała mi jego żona, co mnie bardzo wzruszyło. To dobrze, że napisał Pan recenzję – przypuszczam, że Giedroyc nie będzie zwlekał z jej ogłoszeniem”⁵³. Tak też się stało. Poświęcony twórczości Słuckiego tekst Wirpszy *Przejęzyczenie* ukazał się w „Kulturze” z 1982 roku⁵⁴.

W berlińskim archiwum zachowało się 6 listów Danilewicz-Zielińskiej do Wirpszy oraz 2 kartki pocztowe (w ostatniej z nich autorka dziękuje za tom *Liturgia* i dzieli się wrażeniami z lektury⁵⁵). Respondenci wymieniali się uwagami o stanie polskiej literatury najnowszej. Danilewicz-Zielińska pisała: „Lingwistów cenię wysoko, dałam temu wyraz w ocenie ostatniego tomu Karpowicza i prozy Białoszewskiego”, „wydaje mi się, że »Teraz« jako grupa literacka jest efemerydą. Poznaniacy wiedzą lepiej, czego chcą – Kraków wnosi ożywienie, ferment”, „Sąd Pana o Herbercie potwierdził moje zastrzeżenia co do jego oryginalności”, „Pana czytuję pilnie: wiersze trudne, »skrótowe«, zaszyfrowane – przedzieram się przez nie, jak mogę”⁵⁶. Na marginesie lektury *Rodowodów*, antologii ułożonej przez Jacka Kajtocha i Jerzego Skórnickiego, zanotowała w liście do Wirpszy uwagi o debiutantach lat sześćdziesiątych:

poza Lipską nie mogę się dopatrzeć talentów, a widzę dużo półinteligentnego belkotu przybyszów ze wsi – coś z tego może wynikać (exempla: Tadeusz Nowak, Stachura, Redliński), ale raczej w prozie niż poezji, która wymaga teraz solidnej podbudowy filozoficznej i oswojenia się ze starą Europą⁵⁷.

Nie brakowało w tej korespondencji także refleksji odnoszących się do odległej tradycji, sprowokowanych m.in. poszukiwaniem przez Wirpszę prac na temat

50 J. Giedroyc, list do W. Wirpszy, z 19 XI 1972.

51 W. Wirpsza, *Śmierć wygnańca*. „Kultura” (Paryż) 1973, nr 1/2. Przedruk w: Wirpsza, *Varia*.

52 A. Słucki, *Poezje wybrane*. Wybór, wstęp, nota A. Kamińska. Warszawa 1982.

53 M. Danilewicz-Zielińska, list do W. Wirpszy, z 8 XI 1982.

54 W. Wirpsza, *Przejęzyczenie*. „Kultura” (Paryż) 1982, nr 11. Przedruk w: Wirpsza, *Varia*.

55 Zob. M. Danilewicz-Zielińska, kartka do W. Wirpszy, z 20 I 1985: „Drogiemu Panu najserdeczniej dziękuję za *Liturgię*, częściowo już poprzednio mi znaną z maszynopisu. Odczytuję na nowo w małych dawkach i podziwiam nie tylko bogactwo metafor, ale i język, i niezmiernie konsekwentną konstrukcję całości. Wspaniałe sonety w finale. Wprowadziłam poprawkę do »*ex funebris clamor*« przed otrzymaniem kartki. Przesyłam gratulacje i pozdrowienia”.

56 M. Danilewicz-Zielińska, list do W. Wirpszy, z 4 VI 1975.

57 M. Danilewicz-Zielińska, list do W. Wirpszy, z 17 XII 1975.

pobytu Jana Kochanowskiego na dworze Albrechta Hohenzollerna i próbą pomocy w owej sprawie, w tym przez polecenie kontaktu z prof. Karoliną Lanckorońską⁵⁸. Czytamy w jednym z listów:

Podzielając z Panem kult Kochanowskiego, bronię jednak biednego zaściankowego Mickiewicza (zwłaszcza z wcześniejszego okresu jego twórczości), i sędzę, że gdy ktoś tak zaważył na naszej literaturze, to jednak coś w tym jest – nie tylko Telimena i Świątynia dumania⁵⁹.

Autorka komplementowała także dokonania literackie Wirpsy, m.in. po otrzymaniu niemieckojęzycznej edycji jego zbioru *Drei Berliner Gedichte*⁶⁰:

Uważam, że albo proza Pana poddaje się operacji przekładów bezboleśnie, albo jest już Pan doskonale dwujęzyczny. Czytając, mimo woli porównywałam z berlińskimi zapiskami w *Dzienniku Gombrowicza* z wnioskiem, że ten Sarmata *sans le savoir* i wbrew woli wyglądać musiał w oczach intelektualistów niemieckich bardzo osobliwie, źle mieszcząc się w kontekście, który pozwoli sobie nazwać „nowoeuropejskim”. Nie wydarzyło się to Panu – może dzięki doskonałej znajomości języka i literatury – może bliższym powiązaniom z problematyką tej części Europy⁶¹.

Pierwszy list Danilewicz-Zielińskiej, z datą 4 VI 1975, zawiera ustosunkowanie się do uwag Wirpsy z jego listu z dnia 14 IV 1975 na temat twórczości Adama Zagajewskiego i Juliana Kornhausera, w szerszym kontekście sporów pokoleniowych. Autorka *Szkiców o literaturze emigracyjnej* pisała: „ryzykuję, że większy wpływ ma pokolenie »dziadków« niż »ojców«, czy wyrażając się mniej boleśnie – dla 50-latków »poprzednia« generacja”⁶². Znamienne wydają się w tym wywodzie ostatnie zdania zapisane przez Danilewicz-Zielińską:

Konkluzja Pana, że pojawienie się Pokolenia 70 jest zjawiskiem pozytywnym, cieszy mnie – łączy je Pan jednak z pełnym goryczy przypomnieniem losów „średniej” generacji – przeżywającej obecnie trudny okres, a przed tym szczególnie dotkliwie doświadczonej przez zmiany koniunktury i igraszki polityczne. Jest Pan jednak nadmiernym pesymistą, I Pan, i wspomniany przez Pana Wiktor Woroszyński spotkali się przecież z dobrym przyjęciem na Emigracji⁶³.

Stawiając obok siebie Wirpszę i Woroszyńskiego, tak jak czyniły to programy szkolne w zakresie socrealizmu, wymieniające czołówkę „pryszczatych” (dorzucające do tej pary Andrzeja Mandaliana czy Andrzeja Brauna), definiują korespondencji owo „średnie” pokolenie dość szeroko, z tzw. pokoleniem wojennym czy Kolumbów w środku. Wirpsza, urodzony w roku 1918, jest rówieśnikiem takich twórców emigracyjnych, jak Kazimierz Brandys (ur. 1916), Jerzy Pietrkiewicz (ur. 1916), Jerzy Niemojowski (ur. 1918) czy Gustaw Herling-Grudziński (ur. 1919); jeśli dodać jeszcze urodzonych w roku 1920, to pojawią się na tej liście m.in. Arnold Słucki, Andrzej Chciuk, Leopold Tyrmand, Tadeusz Nowakowski. Natomiast Wiktor Woroszyński, który na emigrację się nie zdecydował, choć publikował poza krajem, np. w paryskiej „Kulturze”⁶⁴, urodził się w 1927 roku. „Gorycz” Wirpsy zdaje się jed-

⁵⁸ Zob. M. Danilewicz-Zielińska, list do W. Wirpsy, z 15 VIII 1976.

⁵⁹ M. Danilewicz-Zielińska, list do W. Wirpsy, z 11 X 1976.

⁶⁰ W. Wirpsza, *Drei Berliner Gedichte*. Berlin 1976.

⁶¹ Danilewicz-Zielińska, list do Wirpsy, z 15 VIII 1976.

⁶² Danilewicz-Zielińska, list do Wirpsy, z 4 VI 1975.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ W tym wspomnienie pośmiertne W. Woroszyńskiego o Wirpsy pt. *Imiennik* („Kultura” <Pa-

nak dotyczyć nie tyle sytuacji całego pokolenia, ile tych jego reprezentantów, którzy jak on pojawili się na emigracji po roku 1968 lub, jak Woroszyński, zdecydowali się w ośrodkach emigracyjnych publikować. „Dobre przyjęcie”, o którym wspomina z optymizmem Danilewicz-Zielińska, nie usuwało nieufności do niedawnych popleczników władzy ludowej, nie oznaczało łatwego dostępu do możliwości drukowania (wiele dzieł samego Wirpszy pozostało za jego życia w maszynopiśmie) i akceptacji, jaką cieszyli się twórcy będący na uchodźstwie od zakończenia drugiej wojny światowej. Konsekwencje tego podziału, jeśli chodzi o wzajemne rozumienie się obydwu grup emigracyjnych, a także o różnice w sposobach komunikowania się z odbiorcami w kraju – wyłożył Wirpsza w opublikowanym w „Kulturze” esejju pt. *Jaki jest sens emigracji?* Podział zaproponowany przez poetę na „emigrację dawną” (wojenna), do której dopisał jeszcze dopływy tużpowojenne (np. Czesław Miłosz i Andrzej Panufnik), i na „emigrację nową” (najogólniej fala uchodźcza z lat 1968–1970), odzwierciedla się w szeregu różnic, w tym w stosunku do polityki, ale nade wszystko przejawia się w „mówieniu różnymi językami”⁶⁵:

Tymczasem jednak okazało się, że zaczęły powstawać trudności nie w porozumieniu się emigracji z krajem, lecz w porozumiewaniu się wzajemnym emigrantów z różnych okresów. Jest to dość paradoksalne: wspólny język istnieje między dawną emigracją a krajem, wspólny język istnieje między młodą emigracją a krajem; między obiema emigracjami zaczyna coś zgrzytać; i nie są to zgrzyty natury osobistej – raczej natury, rzekłbym, lingwistycznej i światopoznawczej⁶⁶.

I stąd też zapewne brało się wylewanie „gorzycy”, m.in. w listach do Danilewicz-Zielińskiej: z nikłej nadziei na porozumienie i „współpracę między oboma emigracjami”, bez czego, jak konkludował Wirpsza w cytowanym esejju: „emigracja jako aktywny pobyt na obczyźnie straci swój sens”⁶⁷. *Nb.* w tym samym mniej więcej czasie problem „mówienia różnymi językami” podobnie, choć z drugiej strony „barykady”, stawiał Giedroyc w liście do Wirpszy, na marginesie lektury jego pisarskich propozycji do „Kultury”:

Tu jest największa trudność między nami a ludźmi z nowej emigracji. Przede wszystkim dotyczy to bardzo specyficznego języka, zarówno w krytyce literackiej, jak i w socjologii, który po prostu dla nas jest niezrozumiały⁶⁸.

Rzecz jasna, należy owo niezrozumienie odnosić szerzej, nie tylko do języka, ale do sposobu widzenia świata, wizji politycznej, mentalności. Fakt, że Giedroyc, deklarujący „brak dostępu”⁶⁹ do języka nowo przybyłych z kraju intelektualistów, korzysta z pisarstwa Wirpszy w swoim miesięczniku, zdaje się świadczyć o tym, że

ryż) 1986, nr 1/2). Tytuł jest aluzją do słów z poematu rozrachunkowego W. Wirpszy pt. *List o sumieniu* (w: *Z mojego kraju*. Warszawa 1956, s. 63): „Ty, moich liter imienniku [...]”, zadedykowanego Woroszyńskiemu.

⁶⁵ W. Wirpsza, *Jaki jest sens emigracji?* „Kultura” (Paryż) 1975, nr 10, s. 73. Przedruk w: Wirpsza, *Varia*.

⁶⁶ Wirpsza, *Jaki jest sens emigracji?* (1975), s. 71.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 78.

⁶⁸ J. Giedroyc, list do W. Wirpszy, z 14 I 1975.

⁶⁹ Wirpsza (*Jaki jest sens emigracji?* (1975), s. 73) w omawianym esejju aluzyjnie parafrazuje ten fragment listu Giedroycia: „Pisał mi niedawno ktoś z racji swego zawodu dobrze w tym zorientowany, a przynależący do emigracji dawniejszej, że język, w którym formułują swe wypowiedzi przybyli niedawno z kraju krytycy literacy czy socjologowie, jest dla niego trudno dostępny”.

rozumie przewagi młodszej emigracji, szczególnie w zakresie uzyskiwania przez nich lepszej komunikacji z czytelnikami krajowymi.

W Archiv der Akademie der Künste zachowało się 7 listów Józefa Czapskiego do Wirpsy. Wszystkie pisane ręcznie i w dużych partiach nieczytelne. Malarz i współpracownik „Kultury” zmagął się z chorobą oczu, która coraz bardziej się nasilała, utrudniając zajęcia twórcze, w pewnym momencie uniemożliwiając też lekturę, z czego tłumaczył się swojemu respondentowi:

ze zwruszeniem otrzymałem od Pana jego tekst w kopii maszynowej i nawet nie zdobyłem się na podziękowania. Nie mam wytłumaczenia poza jednym: od paru miesięcy dość gwałtownie zaczynam tracić wzrok. Szkodzi mi to bardzo w malowaniu – w czytaniu najbardziej [...]. Doktorzy mi łaskawie obiecują, że proces do ślepoty pono niepełnej trwać może od 2 miesięcy do 2 lat, ale prędzej 2 lat[aj! Zresztą doktorzy sami nie wiedzą, a ja do swoich oczu nie mogę mieć pretensji, mam 86 lat, i dobrze dotychczas służyły⁷⁰.

W korespondencji wcześniejszej Czapski ujawnia się w roli wdzięcznego czytelnika esejów Wirpsy. Już w roku 1973, czyli po pierwszych publikacjach autora książki *Polaku, kim jesteś?* na łamach „Kultury”, wspominał:

Chyba nie potrzebuję pisać, z jakim zainteresowaniem czytam Pana teksty w „Kulturze”, ale jednak specjalnie zainteresował mnie duży Pański artykuł w „Wiadomościach” *Przerób* – i problem tego szepetu „ça me travaille”, który przeżywa chyba każdy pisarz z prawdziwego zdarzenia i zupełnie podobnie malarz⁷¹.

Czapski nawiązał tu do przytoczenia przez Wirpszę w *Przerobie* francuskiego powiedzenia, mającego oddawać istotę tytułowego procesu. Zwrot ten oznaczać powinien, że, jak rozumiał rzecz Wirpsza: „we mnie dokonuje się praca [...]”, „impuls dokonuje we mnie zmian”, czyli określa moment wyłaniania się – w wyobraźni – struktury utworu, jaki pisarz umownie nazywa „przerobem”⁷². Czapski odnajduje się w odkrywanych przez Wirpszę mechanizmach i wskazuje na ich uniwersalność. Autor *Przerobu* przywołuje koncepcje filozoficzne mówiące o tym, że „to nie człowiek posługuje się językiem, lecz przeciwnie, język posługuje się nami”, „jesteśmy narzędziem języka i zarazem język jest naszym narzędziem [...]”⁷³. Pisze Czapski w liście: „Identycznie w malarstwie [...], taka czy inna kombinacja obrazów narzuca się nam, posługuje się nami, a nie my nią”⁷⁴. W tym samym liście zwrócił się Czapski do Wirpsy z prośbą o wskazanie polskiego tłumaczenia fragmentu słynnej pieśni harfisty z *Lat nauki Wilhelma Meistra* Johanna Wolfganga von Goethego (od słów „*Wer nie sein Brot mit Tränen aß [...]*”), gdyż, jak podkreślał: „ten cytat mi bardzo potrzebny w artykule, który piszę”⁷⁵. Wirpsza nie skorzystał jednak z istniejących przekładów, a zaproponował własny, co spotkało się z entuzjastyczną reakcją Czapskiego:

Nie umiem Panu powiedzieć, jak mnie wzruszyła reakcja Pana na mój list. Próbowalem ten cztewiersz sam tłumaczyć, wyszło tłumaczenie, które nie dało wprost NIC! Pańskie tłumaczenie jest

⁷⁰ J. Czapski, list do W. Wirpsy, z 26 II 1982.

⁷¹ J. Czapski, list do W. Wirpsy, z 2 III 1973.

⁷² Wirpsza: *Przerób* (1973), *loc. cit.*; *Przerób* (2008), s. 213, 219.

⁷³ Wirpsza: *Przerób* (1973), *loc. cit.*; *Przerób* (2008), s. 219–220.

⁷⁴ Czapski, list do Wirpsy, z 2 III 1973.

⁷⁵ *Ibidem*.

w rytmie, w treści, tak bliskie Goethego, tak piękne, że nie mogłem otrzymać piękniejszego od Pana daru. DZIĘKUJE⁷⁶.

W tym samym liście powraca Czapski do lektury *Przerobu*: „sprawa Pańskiego artykułu-eseju o procesie twórczym tak mnie zainteresowała, że prawie na każdy fragment tekstu mam ochotę »haftować« dalej”⁷⁷. I w istocie kolejne stronicie listu zawierają rozważania i dygresje inspirowane tezami Wirpsy. Czapski stawia retoryczne pytania wobec kwestii „impulsu twórczego”, powiązanego przez autora eseju z oddziaływaniem „energii, agresywności i impetu informacji w impulsie”, które mają przyczyniać się do jego skuteczności i dzięki którym impuls „jest w możliwości wprawiać władze duchowe w ruch”⁷⁸. Czytamy dalej w liście:

Jeżeli chodzi o ten pierwszy krok twórczy: Mandelsztam to nazywa szeptem, to co inni nazywają natchnieniem, co u Mickiewicza było jak piorun nagle (improwizacja), ale tego nie można nie wiązać ze zjawiskami medialnymi (mediumicznymi?). [...]

Chodzi przecież o to, że docieramy do najbardziej grząskiego gruntu – gdzie wiary, mitologii, mity w nas działają, gdzie NIE MY działamy – ale „coś” „Ktoś” przez nas działa⁷⁹.

Podobnie wnikliwie przeczytał i skomentował Czapski *Grę znaczeń*, podkreślając jednak nie dość dobre rozumienie esejów w niej zawartych. List jej poświęcony zakończył nieco autoironicznie: „Dziękuję Panu bardzo serdecznie, że zechciał Pan przesłać swoją tak cenną książkę tak złemu czytelnikowi”⁸⁰.

Wirpsza był w kręgu „Kultury” postacią „dobrze obecną”, szczególnie w pierwszym okresie współpracy. I jako człowiek „Kultury” był wtedy postrzegany przez innych, co widać np. w rozlicznych staraniach, aby przezeń właśnie jakieś treści do pisma przemyścić. Dowody tego znajdziemy np. w listach do Wirpsy od Heinricha Kunstmanna, który albo sugerował mu zrecenzowanie wskazywanych prac dla „Kultury”, albo dziękował już za takie publikacje⁸¹. Na łamach miesięcznika znalazło się podówczas nawet miejsce na dedykowaną autorowi *Gry znaczeń* przez Barańczaka obszerną urodzinową laudację: *Na 60-lecie Witolda Wirpsy*⁸². W latach osiemdziesiątych aktywność niedawnego jubilata wyraźnie osłabła. Ukazywały się wtedy w „Kulturze” głównie jego pojedyncze wiersze i, z rzadka, listy do redakcji, także *List do Jana Józefa Lipskiego*⁸³, polemizujący ze szkicem tegoż *Dwie ojczyzny – dwa patriotyzmy*⁸⁴. Lipski zarysował mapę polskiej megalomanii narodowej i ksenofobii, koncentrując się głównie na relacjach z Rosjanami, Niemcami, Ukraińcami, Litwinami oraz na antysemityzmie. Przeciwwstawił sobie dwie tradycje polskiego patriotyzmu: „gorzkich obrachunków” spod znaku Stefana Żeromskiego i narodowo-patriotycznej „głupoty” i bezkrytycznego powielania sloganów pod szyl-

⁷⁶ J. Czapski, list do W. Wirpsy, bez daty.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Wirpsza, *Przerób* (2008), s. 219.

⁷⁹ Czapski, list do Wirpsy, bez daty.

⁸⁰ J. Czapski, list do W. Wirpsy, z 12 X 1973.

⁸¹ W. Wirpsza, H. Kunstmann, „*Salut Henri! Don Witoldo!*” [...]. *Listy 1960–1983*. Wstęp, przekł., oprac. D. Cygan, M. Zybura. Kraków 2015, np. s. 238, 265, 275.

⁸² S. Barańczak, *Na 60-lecie Witolda Wirpsy*. „Kultura” (Paryż) 1979, nr 1.

⁸³ W. Wirpsza, *List do Jana Józefa Lipskiego*. Jw., 1981, nr 12. Przedruk w: Wirpsza, *Varia*.

⁸⁴ J. J. Lipski, *Dwie ojczyzny – dwa patriotyzmy*. „Kultura” (Paryż) 1981, nr 10.

dem ONR⁸⁵. Wirpsza w swoim liście komplikuje ten obraz, przywołując pojęcie *Hassliebe*, „osobliwego sprzężenia miłości i nienawiści”⁸⁶. Niejednoznaczność stosunku Polaków do innych narodów widzi też, za sprawą owego irracjonalnego uczucia, w analogii do stosunków pomiędzy innymi nacjami, a jego źródła upatruje w uczuciu *Hassliebe* wobec własnego narodu⁸⁷.

W latach osiemdziesiątych – z rzeczy ważniejszych – opublikował Wirpsza w „Kulturze” tekst *Dzieje rymopisa czasu swego*⁸⁸, „esej o własnym socrealizmie”, jak nazwał go w liście do autora Herling-Grudziński, przekazując wiadomość od Giedroycia, że esej ten jest przezeń oczekiwany⁸⁹. W tekście tym Wirpsza starał się omówić „własny przypadek”, i go „sobie samemu wyjaśnić”⁹⁰. Opowiadał się za „uznaniem prymatu polityki”, co miało mu uniemożliwić „produkcję” symboli, cokolwiek przez symbol będziemy rozumieć”. Podporządkowanie się „utopijnej fantazji” doprowadziło go, jak deklarował, do „ckliwej grafomanii” i „gadania emblematami”, z czego zaczął się uwalniać w latach 1953–1955⁹¹.

„Dobra obecność” Wirpszy w „Kulturze” i w jej kręgu nie była jednak wolna od goryczy, którą dostrzegła w korespondencji z nim Danilewicz-Zielińska, a której przyczyny opisał on w eseju *Jaki jest sens emigracji?* Poeta oczekiwał od siebie, jako twórcy emigracyjnego, i od współpracy z najważniejszym intelektualnie ośrodkiem polskiej kultury na uchodźstwie, zdecydowanie więcej. Także w zakresie możliwości publikowania swoich dokonań. Już na początku współpracy, po debiucie, dobrze przyjmowanymi przez redaktorów „Kultury”, dwoma fragmentami z eseju *Polaku, kim jesteś?*, liczył Wirpsza na druk całej książki w języku polskim. Indagowany przezeń na tę okoliczność Giedroyc odpisał wprawdzie następująco:

trudno mi w tej chwili powiedzieć, czy będę się mógł podjąć wydania Pana książki, bo chciałbym się przedtem z nią zapoznać – nie znam niestety języka niemieckiego. W każdym razie nie mogę się zgodzić z Panem, by w razie wydania w języku polskim byłyby ten sam tekst co w języku niemieckim. Jednak ujęcie spraw polskich, jeśli pisze się dla cudzoziemców, musi być zupełnie inne niż wtedy, kiedy myśli się o czytelniku polskim. Nie sądzę, by były istotne względy prestiżowe, tzn., które jeśli książka Pana była w Kraju atakowana, to nie zamierza Pan jej zmienić. Można to wreszcie wytłumaczyć w jakiejś nocie⁹².

W kolejnym liście nie zostawił już autorowi złudzeń:

Niestety, nie mogę się podjąć wydania książki i broszury. Pomijając trudności wydawnicze (mam bardzo przeciążony plan), to jednak wbrew Pana opinii książka o Polsce dla Polaków nie pokrywa się z ujęciem dla cudzoziemców, nie mówiąc, że od czasu jej napisania wiele rzeczy się zmieniło⁹³.

Z podobną reakcją redaktora naczelnego „Kultury” spotkały się kolejne wydawnicze pomysły Wirpszy. Niepowodzeniem zakończyły się jego próby edycji, nawet w

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Wirpsza, *List do Jana Józefa Lipskiego* (1981), s. 91.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ W. Wirpsza, *Dzieje rymopisa czasu swego*. Jw., nr 7/8. Przedruk w: Wirpsza, *Gra znaczeń*.

⁸⁹ G. Herling-Grudziński, list do W. Wirpszy, z 7 III 1981.

⁹⁰ Wirpsza, *Dzieje rymopisa czasu swego* (1981), s. 166.

⁹¹ *Ibidem*, s. 167–168.

⁹² Giedroyc, list do Wirpszy, z 3 VII 1972.

⁹³ Giedroyc, list do Wirpszy, z 11 X 1972.

fragmentach, powieści *Sama niewinność*⁹⁴, a na propozycję druku sztuki teatralnej pt. *Umieralnia* zareagował Giedroyc następująco:

powodem nieprzyjęcia nie było to, że Pan gnoi polityków (choć uważam, że bardzo Pan przesadza w ich krytyce) – a Bóg mi świadkiem, że nie jestem entuzjastą politykierstwa – powód jest prostszy: jestem już człowiekiem *retro* i – szczerze mówiąc – Pana sztuki nie rozumiałem⁹⁵.

Redaktor naczelny „Kultury” studiował także wydawnicze ambicje Wirpsy dotyczące poezji: „jest jednak wiadomość dla Pana nieprzyjemna: w tej chwili zrezygnowałem z wydawania poezji, to jest w stu procentach nierentowne, a ja jakoś muszę wiązać koniec z końcem”⁹⁶. Niezrozumienie, owo „mówienie różnymi językami” przedstawicieli różnych fal emigracji, obejmowało również sfery pozaartystyczne. Kiedy Wirpsza pisał np. w eseju dla „Kultury”, że „Niemcy prędzej czy później będą zjednoczone [...]”⁹⁷, i analizował rozmaite warianty takiej możliwości, Giedroyc komentował to w liście do niego dość zdecydowanie, uznając wizję zjednoczenia Niemiec za fantazję⁹⁸. Esej mimo wszystko wydrukował, choć z adnotacją, że artykuł traktuje redakcja jako dyskusyjny. Dość często jednak spotykały Wirpszę uwagi wprost o niezrozumiałości czy zawilości stylu, niejasności wywodów, prośby o korekty, uproszczenia, co nierzadko kończyło się odrzuceniem jakiegoś tekstu.

Nie zmienia to wszystko, rzecz jasna, pozytywnego obrazu obecności Witolda Wirpsy w kręgu i na łamach „Kultury”, zwieńczonej symbolicznie po jego śmierci dużym szkicem wspomnieniowym autorstwa Wiktora Woroszylskiego⁹⁹. W biograficznej opowieści *Imiennik* Woroszylski podkreślał, że jego zmarły przyjaciel „nie godził się na Polskę ciasną, prześladowaną mniejszości, nacjonalistycznie najeżoną przeciw sąsiadom [...]”¹⁰⁰. Swoimi licznymi publikacjami wniósł Wirpsza do paryskiego miesięcznika niewątpliwie nowe tony twórcze do dyskusji nie tylko o literaturze, ale i o sprawach natury politologicznej. Autorowi esaju *Polaku, kim jesteś?* udało się wciągnąć – do wymiany poglądów i sporów – redaktorów oraz współpracowników pisma, zbudować z nimi relacje „na łamach” i poza nimi, dzięki niesłychanym żywiołom: polemicznemu i epistolarnemu. Paradoksalnie, jego sukces i jednoczesne niespełnienie w tym kręgu wzięły się z „mówienia innymi językami”, uświadomionego wzajem, i przez Giedroycia, i przez Wirpszę – diagnozującego to w eseju *Jaki jest sens emigracji?* Inny język przedstawiciela „nowej emigracji”, wprowadzający „zgrzyty”, opór i niezrozumienie, zarazem intrygowal i zaciekawiał, rozbijał przyzwyczajenia i stereotypy myślowe coraz bardziej zamykającego się i oddalającego od krajowego odbiorcy świata emigracji starej. Niewątpliwą zasługą Jerzego Giedroycia było (choć robił to często wbrew własnym przekonaniom i za-

⁹⁴ Pierwsze pełne wydanie całego tekstu na podstawie maszynopisu przechowywanego w Bibliotece Muzeum Polskiego w Rapperswilu w Szwajcarii – W. Wirpsza, *Sama niewinność. Powieść*. Oprac., do druku podał i posłowiem opatrzył D. Pawelec. Mikołów 2017.

⁹⁵ J. Giedroyc, list do W. Wirpsy, z 21 XII 1976.

⁹⁶ J. Giedroyc, list do W. Wirpsy, z 29 VI 1972.

⁹⁷ W. Wirpsza, *Tour d'horizon z Polską pośrodku*. „Kultura” (Paryż) 1973, nr 12, s. 44. Przedruk w: Wirpsza, *Varia*.

⁹⁸ J. Giedroyc, list do W. Wirpsy, z 17 VII 1973.

⁹⁹ Woroszylski, *op. cit.*

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 73.

pewne nazbyt ostrożnie) otwieranie debaty i tworzenie przestrzeni dla języka w miesięczniku „Kultura” na tak śmiały do tej debaty wkład, jaki stał się udziałem Witolda Wirpszy.

Abstract

DARIUSZ PAWELEC University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0002-1397-2082

**WITOLD WIRPSZA IN THE CIRCLE OF THE PARIS “KULTURA”
 (“CULTURE”) (1972–1985)**

The article sums up Witold Wirpsza's presence on the pages of one of the most paramount periodicals of the Polish 20th century emigration. Following the decision of the Polish authorities that refused to prolong the validity of his passport, the writer stayed in West Berlin. Between 1972 and 1985 he published in the Paris “Kultura” (“Culture”) almost 60 pieces, including poems, essays, polemics, reviews, conversations, short stories, letters to editors, and open letters. The author of the article traces the publications, and discusses them in the context of Wirpsza's correspondence with the other figures who prove influential for this monthly. The text is enriched by fragments of letters deposited in Berlin Archiv der Akademie der Künste. Wirpsza's main respondent is Jerzy Giedroyc—the editor-in-chief of “Culture.” Other authors of letters quoted in the paper are Gustaw Herling-Grudziński, Leszek Kołakowski, Józef Czapski, and Maria Danilewicz-Zielińska. Pawelec pictures Wirpsza in “Culture” as a writer of polemical temperament. In the circle of “Culture” he was a “well present” figure, especially in the first period of his cooperation with this periodical. His activity clearly downtones in the 1980s due to health problems. The crowning of the writer's “good presence” in “Culture” was a remembrance sketch published after his death in the monthly in question by Wiktor Woroszyński entitled *Imiennik* (*Namesake*).

STANISŁAW STABRYŁA Polska Akademia Umiejętności, Kraków

O ANTYKU W POEZJI BOLESŁAWA TABORSKIEGO

Bolesław Taborski był jednym z nielicznych poetów emigracyjnych, których utwory były publikowane przez wydawnictwa peerelowskie już od 1957 roku¹. Pozostawało to w ścisłym związku z postawą Taborskiego wobec emigracji i jej programu politycznego, w którym mieściły się zagadnienia kultury i w szczególności literatury. Taborski należał do pokolenia nowej emigracji, kategorycznie sprzeciwiającego się zrywaniu łączności z krajem i ignorowaniu przemian, jakie dokonały się tam po 1956 roku². Według jednego z krytyków twórczość Taborskiego można zaliczyć do tzw. literatury pomostowej, w której wyraźnie zaznaczała się tendencja do zachowania łączności zarówno z literaturą krajową, jak i emigracyjną³.

Krytyka poświęciła poezji Taborskiego sporo uwagi, podobnie jak jego działalności teatrolologicznej, nie zajęła się natomiast jednym z mniej zapewne ważnych, ale dość interesujących elementów jego świata poetyckiego, jakim są odwołania antyczne. Warto przypomnieć, że Taborski w roku 1950 uzyskał na uniwersytecie w Bristolu stopień *Bachelor of Arts* w zakresie anglistyki, teatrolologii oraz filologii klasycznej. Trudno oczywiście przeceniać obecność antyku w jego poezji, niemniej ewokacje antyczne w tych wierszach świadczą, że poeta szukał inspiracji również w kulturze świata starożytnego.

W pierwszym wydanym w kraju zbiorze poezji Taborskiego pt. *Ziarna nocy* znalazło się kilka utworów w całości wpisanych w tematykę antyczną. Jednym z nich jest wiersz *Alea iacta*, gdzie podmiot liryczny, skarżąc się na miałość własnej poezji, na „topniejący kapitał uczuć”, który sprawia, że jego wiersze to „czeki bez pokrycia” (Z 37⁴), przywołuje epizod z biografii Cezara – przekroczenie rzeki Rubikon, i jego słowa: „*alea iacta*”. Poetycka relacja z owego epizodu historycznego ma jednak wyraźnie humorystyczne zabarwienie, gdyż Cezar dowiaduje się od karto-

¹ B. Taborski w wywiadzie udzielonym J. Koryłowi (*Świat nie może być chaosem. Rozmowa z Bolesławem Taborskim*. W zb.: *Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego. Szkice*. Red. W. Ligęza, J. Wołski. Wyd. 2, popr. Toruń 2003, s. 164) w roku 1995 stwierdził, że sam uważa się za pisarza polskiego mieszkającego za granicą, nie zaś za pisarza emigracyjnego.

² Szczegółowo kwestie postawy Taborskiego wobec starej emigracji i jego stosunku do rzeczywistości omawia J. Kryszak (*Bolesław Taborski. Poeta z tego świata*. W zb.: jw.).

³ Zob. Z. Lichniak, *Mój skorowidz poezji polskiej na emigracji*. Warszawa 1989, s. 288 n.

⁴ Cytaty z tomików B. Taborskiego lokalizuję bezpośrednio w tekście, przyjmując następujące oznaczenia: C = *Cisza traw*. Kraków–Wrocław 1986; G = *Głos milczenia*. Kraków 1969; L = *Lekcja trwająca*. Kraków 1967; O = *Obserwator cieni*. Kraków 1979; Z = *Ziarna nocy*. Warszawa 1958. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

grafów, że strumyk, który przypadkiem przekroczył poprzedniego dnia, to właśnie sławny Rubikon. Wywołuje to gniew Cezara i skłania go, by zarządził „czystkę kartografów” (Z 38). Nie może on jednak tego zmienić ani cofnąć, musi „iść na Rzym”, a w końcu zginąć z twarzą okrytą brudnym płaszczem deszczowym. Ten wpisany w konwencję humorystyczną epizod z biografii Cezara, która była „czekiem bez pokrycia”, został przedstawiony jako swojego rodzaju antycypacja losu samego podmiotu mówiącego. Jego zmagania ze słowem poetyckim, zakończone nieodwołalną klęską i śmiercią, przypominają ową legendę Cezara, po to przekraczającego Rubikon, by w końcu zginąć z twarzą przykrytą maską:

Nieodwołalne rubikony przeszedłem,
usta zacisnąłem boleśnie
i łamię zęby na kamiennym słowie –
krwawymi działkami na piasek kąpię,
milcząc, z wilgoci lepę mit,
co zemrze z twarzą pod deszczowym płaszczem. [Z 38]

Wiersz *Aries* z tego samego tomu jest w istocie renarracją mitu o Argonautach i wyprawie Jazona do Kolchidy po złote runo. Dwuwiersz zamykający ten utwór stanowi swojego rodzaju streszczenie czy podsumowanie całości:

Wszystko stąd poszło, że bezlitosny tak chciał los:
pervenit in Colchas aurea lana domos. [Z 51]

Końcowy cytat łaciński z *Fasti* Owidiusza⁵ wskazuje jako genezę całej historii wyprawy Argonautów zrzucenie bezlitosnego losu. Jazon, dowódca wyprawy, jest – podobnie jak jej wszyscy uczestnicy – ofiarą owego losu, który każe mu zdobyć złote runo:

A Jazon cóż? O nim milczy płaczek z Pontu.
Jednak mitów dosadność pecha go nieuchronnie
i nas po złote runo co nie daje szczęścia.
Więc liczy szare ziarna budzącej się nocy,
co kryje bólem wiedzy o nas samych nabrzmiałą przyszłość. [Z 50]

Noc zasłania nie tylko wiedzę o przyszłości Jazona, ale i o nas samych, chociaż już wiemy, że złote runo, tak jak wszelkie bogactwo, nie daje szczęścia. Zagniewani, nieprzyjaźni bogowie nie tchną w niego ani w nas nadziei, a jednak to wszystko, co jego i nas spotyka, wszelkie cierpienia i męka, które są prologiem, początkiem naszych dziejów, nie powstrzymują nas od pogoni za nieuchwytną, urojoną konstelacją, nie wygaszą w nas żądzę zdobywania świata, zawsze już będziemy niepoprawnymi Argonautami.

Renarracja greckiego mitu o Argonautach stała się w utworze Taborskiego punktem wyjścia do refleksji nad losem i naturą człowieka, niezależnie od czasu, w jakim wypadło mu żyć. Nie znając swej przeszłości, wiemy, że nie ominie nas ból

⁵ Owidiusz, *Fasti*, ks. III, w. 876. Zob. też polski przekład: „Jego runo złociste Friskos wzięła do Kolchów” (*Fasti. Kalendarz poetycki*. Przekł., oprac. E. Wesołowska. Wrocław 2008, s. 141, w. 963. BN II 256).

i męka, których początkiem są terażniejszość, nasze niespełnione pragnienia i urojone wyobrażenia.

Wiersz *Syzyfowi* stanowi wezwanie zwrócone do mitycznego Syzyfa, aby nie ujawniał on swoich prawdziwych uczuć, lecz starał się trzymać je na wodzy, ukrywać i tłumić. Powołaniem i obowiązkiem Syzyfa jest popychanie głazu, który ze szczytu stoczy się w wieczność jako ofiara z naszych prawdziwych pragnień i dążeń, jako zasłona naszych myśli i uczuć:

ujarźmić to co się pragnie
zakryć błędny płomień woli
by ludziom dać ich strawę zwykłą
myśli-banałów co nie boją
budowli lepionych z piasku
na pastwę falom i słońcu [Z 55]

Ludzie omamieni kłamstwem, pogrążeni w niewoli zapomnienia, nie mogą znieść prawdy, nie potrafią się wyrwać z niekończącej się maskarady sumień, tylko Syzyf, skazany na wieczny trud, zdolny jest go ponieść:

ukryć ból serca w świecie bez sensu
to trud nad miarę sił –
więc dla ciebie [Z 55]

Wiersz *Herostrat* z tomu *Głos milczenia* nawiązuje do znanego z historii wydarzenia – podpalenia świątyni Artemidy w Efezie przez tamtejszego szewca Herostratesa (356 przed Chr.). Kim był człowiek, który ośmielił się podpalić Artemizjon, wspaniałą świątynię uważaną za jeden z cudów świata? Jakimi motywami się kierował, jaka siła popchnęła go do tego niezrozumiałego czynu? Czy winne były frustracja, niespełnione nadzieje, nierealne pragnienia, pycha, obłąkańcze majaki, szaleństwo? Tego nikt już nie potrafi do końca wyjaśnić, można jedynie wysuwać przypuszczenia, snuć domysły, tworzyć hipotezy, których nie da się sprawdzić. Pozostaje tylko czyn, który go odróżnił od innych, niezrozumiały, uznany za bezbożny i występny:

może był wariatem (dziś byłby leczony)
ekshibicjonista? (dziś byłby lżej sądzony)
może reklamiarzem (dziś by mu klaskano)
w każdym razie był inny od tłumu
a tego tłum nie wybacza [G 41]

To nie Artemizjon, efeska świątynia Artemidy, była cudem świata, ale ludzkie ciało, cud godny bogów. Tego jednak głupi tłum ani kaci nie potrafią dostrzec ani zrozumieć:

pochodnię przytknął cud ziścił w skwierku
rozżarzonych kamieni w lawinie i krzykach
katów co karać muszą w imię zbiorowych omamień
lecz on tylko zniszczył wasze bezduszne kamienie
a wy najświętszą świątynię ciała [G 42]

Herostrates poniósł karę śmierci za zniszczenie kamiennej świątyni, ale jego kaci zniszczyli najświętszą świątynię jego ciała „w imię zbiorowych omamień”. Motyw spalenia świątyni przez Herostratesa i jego śmierci jako kary za ten czyn

został wyraźnie skojarzony z ewangeliczną sceną sporu Chrystusa z Żydami przed świętem Paschy w Jerozolimie. Jezus zapytany przez Żydów, jakim znakiem może udowodnić, że ma prawo wypędzić ze świątyni kupców i bankierów, odpowiedział:

„Zburzę tę świątynię, a Ja w trzech dniach wzniosę ją na nowo”. Powiedzieli do Niego Żydzi: „Czterdzieści sześć lat budowano tę świątynię, a Ty ją wzniesiesz w przeciągu trzech dni?” On zaś mówił o świątyni swego ciała (J 2, 19–21)⁶.

Herostrates, który spalił świątynię Artemidy, został za ten czyn skazany na śmierć, świątynia jego ciała została zniszczona przez katów; Chrystus poniósł śmierć na krzyżu, chociaż nie znaleziono w Nim żadnej winy.

Czy w wierszu Taborskiego można widzieć próbę ukazania podobieństwa postaci Herostatesa i Chrystusa, czy jego czyn można przyrównać do czynów Zbawiciela? Herostrates został skazany na śmierć za to, że podpalił kamienną świątynię fałszywego bóstwa, Chrystus występował przeciwko kłamstwu, grzechowi, obłudzie. Wydaje się, że intencją poety było jedynie zaznaczenie podobieństwa ich losu – śmierci z rąk katów, którzy zniszczyli świątynię ich ciała.

W zbiorze wierszy pt. *Cisza traw* utwór *Ganimed* to hymn czy też pochwała skierowana do mitologicznego ulubieńca Zeusa. Ganimedes jest wymyślonym przez ludzi i opiewanym przez bogów symbolem nieśmiertelności człowieka, jego nieprzemijalności, której czas nie może naruszyć czy zniszczyć:

nieśmiertelny wymyślony przez ułomnych
(których już dawno nie ma) by jeszcze nas
zadziwiać dziś ale już nie jutro bo my
jak echo znikamy gasnące decybelki [C 35]

Ganimedes w utworze Taborskiego to nie tylko symbol ludzkiej nieśmiertelności, ale także wcielenie naszych wlotów wyobraźni, tęsknot i złudnych marzeń:

liczymy nasze strachy w nocy co nas ściska
drętwota snu i już martwością śmierci
o Ganimedzie projekcje złudnych marzeń [C 35]

Taborski w swoim hymnie na cześć Ganimedesa całkowicie pomija homoseksualny aspekt greckiego mitu o ulubieńcu Zeusa, eksponując jego wymowę humanistyczną. Ganimedes, którego pochwałę wygłasza podmiot liryczny, wyzwala nas, współczesnych ludzi, z lęku przed starością, śmiercią i nicością, pomaga nam uwierzyć w nieśmiertelność i nieprzemijalność.

Poemat *Capri* ze zbioru *Lekcja trwająca* jest próbą stworzenia nowej wizji postaci i rządów cesarza rzymskiego Tyberiusza (panującego w latach 14–37), ocenianego bardzo krytycznie przez rzymskich historyków, Tacyta i Swetoniusza, i w pewnej mierze rehabilitowanego przez nowożytnych historyków, szczególnie w wieku XX. W utworze Taborskiego znajdujemy obraz cesarza już po opuszczeniu przez niego Rzymu w roku 27 i dożywotnim przeniesieniu się na wyspę Capri w Zatoce Neapolitańskiej. Kim jest Tyberiusz Taborskiego – zbrodniczym tyranem czy nieszczęśli-

⁶ Cyt. za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 3, popr. Poznań-Warszawa 1980.

wym starcem, który spędza ostatnie lata swego życia w samotności, pozbawiony miłości, obdarowany tylko władzą?

w zimie nie ogrzejesz cesarze wystygłego serca
z którego miłość wyrwał boski August –
inaczej inaczej było na Rodos gdyś w bólu
samotnie zgłębiał matematyków wiedzę –
ale co począć gdy zabrano wszystko a dano
tylko władzę – na pustkę na bezsensu wszystkiego
okrucieństwo wzbiera w tobie bo nie ma już łez [L 40]

Tyberiusz, otoczony nienawiścią i budzący swymi czynami nienawiść, schronił się w swoich willach czy pałacach na pięknej wyspie, aby uciec od pustki, od bezsensu, jakim stało się jego życie, i aby w orgiach i zbrodniach znaleźć chwile ulgi i zapomnienia:

mówią że orgie że zbrodnie – głupcy – ty nie chcesz
boskiej czci – miotasz się – hojną dłoń wyciągasz
a nienawiść rośnie wkoło – dlaczego – to nie ty
Germanika – to tobie zabito Druzusa – nienawiść
rośnie wokół ciebie – w tobie – uciekasz – odcinasz
się – ciosy rozsyłaś ślepo celnie – gońce mkną –
bronisz się – kłamstwo że hałas żeś w tym upodobał

gardzący ludźmi rządcą ludzi w samotnej
kontemplacji pograżył się – [...] [L 40]

Dzisiaj turyści szukają w ruinach pałacu Tyberiusza śladów przeszłości, chcą poznać prawdę o złym cesarzu, który ostatnie lata spędzał w swojej Villa Jovis na szczycie góry, ale może wszystko, co o nim wiemy od historyków, jest tylko plotką, zmyśleniem?

na koniec ciemność
uderza o ciemność
cień morza o cień góry
rozprysnął lazururowe kafle
a może wszystko
było cieniem złudzeń [L 40]

Osobną kategorię odwołań do antyku stanowią u Taborskiego utwory, które są swojego rodzaju poetyckimi „recenzjami” tragedii greckich czy też nowożytnych sztuk o tematyce antycznej. Rodzajem takiej właśnie poetyckiej recenzji przedstawień teatralnych pokazywanych podczas festiwalu w Edynburgu w lipcu 1976 jest utwór *La Mama: Trojancki, Elektra* z tomu *Obserwator cieni*. Inscenizacja tych tragedii Eurypidesa przez nowojorski Experimental Theatre „Club La MaMa” wywołała cały ciąg refleksji na temat przeznaczenia, żałoby, zemsty, zbrodni, niewoli. Nieszczęścia, jakie spadły na kobiety trojańskie, które były ofiarami wojny i przemocy zwycięzców, nie pograżają ich jednak w żalu i rozpacz, ale stają się natchnieniem zwycięskiej pieśni niewolnic przeciwko ich katom:

rytuały żałobne
namiętny krzyk
pieśń zemsty co rośnie
z cichego lamentu w niebo płynie

obiega rusztowania naszych mak
 jak dym ofiarny w katów mierzy
 krztuszą się opędzają lecz pieśń
 zbija ich z nóg a nas w euforię
 wprawia tańczymy w ekstazie
 niewola to łańcuch zwycięstw
 kupionych cierpliwością [O 29–30]

Wiersz *Antygona w Living Theatre* to poetycka recenzja inscenizacji *Antygony* Sofoklesa pokazanej podczas festiwalu teatralnego w Dublinie w roku 1957. Ocena, jaką temu przedstawieniu wystawia podmiot mówiący, jest zdecydowanie negatywna:

o antygono co z ciebie zrobili?
 o kreonie twój łachman ma być siłą państwa? [G 34]

Zastrzeżenia i krytykę podmiotu budzi już sama koncepcja protagonistów tej sztuki ateńskiego tragediopisarza, Antygony i Kreona. Kreon, który „piszczy syczy”, Antygona, która łąka w takt „bachicznych tańców i sprośnych pantomim” (G 33), to zaprzeczenia klasycznej godności, statycznej powagi tragedii antycznej.

O ile teatr, który wystawia tę sztukę, określa się w swojej nazwie jako „żywy” (*Living*), o tyle widzowie nie są w stanie wytrzymać razów, jakie spadają na nich ze sceny, nie mogą zaakceptować miazdzących ich „racji” i „antyracji” (G 33). W tym przedstawieniu *Antygony* w *Living Theatre* tragedia Sofoklesa została rozłożona „na czynniki pierwsze”, nie ocalało nic z jej wielkości. Aktorzy, którzy grali tę sztukę, czekają przerażeni na werdykt publiczności. Lecz jaki będzie ten werdykt, jak widzowie ocenią to, co przed chwilą zobaczyli? Czy z ich wzniesionych dłoni wystrzela oklaski?

i co z nimi zrobimy? darować – to błąd
 taktyczny lecz skazać – to zabić nadzieję [G 34]

Ta eksperymentalna inscenizacja tragedii Sofoklesa w *Living Theatre* została surowo oceniona przez Taborskiego, który wypowiadał się w wierszu nie tylko jako poeta, ale także jako profesjonalny teatrolog. Koncepcję, w jaką na scenie *Living Theatre* wpisano tę tragedię, w całości odrzucił.

Kilka utworów Taborskiego stanowi swojego rodzaju zapisy refleksji i przemyśleń poety dotyczących nowożytnych sztuk i oper o tematyce antycznej wystawianych na współczesnych scenach. Tak więc w tomie *Cudza terażniejszość* z roku 1983 znajdujemy poetycki komentarz do dwóch tragedii Szekspira: *Antoniusza i Kleopatry* oraz *Troilusa i Kresydy*⁷, wystawionych podczas festiwalu teatralnego w Edynburgu w roku 1979. W tym samym tomie zamieścił poeta refleksje na temat oper Monteverdiego⁸: *Orfeusza* oraz *Powrotu Ulissesa do ojczyzny*, wystawionych w Edynburgu w roku 1978, oraz *Koronacji Poppei*, w Londynie w roku 1981.

Swojego rodzaju poetycki biogram czy też krytyczny felieton poetycki stanowi utwór *Lament Dydony* z tomu *Głos milczenia*. Ten obszerny wiersz jest odwołaniem do fragmentu aktu III opery XVII-wiecznego angielskiego kompozytora Henry’ego

⁷ B. Taborski, *Cudza terażniejszość*. Kraków 1983, s. 40 n.

⁸ Zob. *ibidem*, s. 60 n.

Purcella *Dydona i Eneasza*, gdzie znalazł się ów tytułowy „lament Dydony”. W utworze Taborskiego temat tej partii opery Purcella został zredukowany do ośmiokrotnie powtórzonego dwuwierszowego refrenu:

Pamiętaj mnie, pamiętaj mnie,
Lecz mego lo-su nie! [G 43]

W całości wiersz Taborskiego nawiązuje do pewnych aktualnych epizodów z życia Purcella, do genezy i inspiracji twórcy opery o Eneaszu i Dydonie:

Temat klasyczny wziął ograny
do znudzenia przez sztubaków
wałkowany z eposu czerpany
na zamówienie społeczne pisanego [G 43]

Podmiot mówiący utworu Taborskiego rozważa motywy, jakimi kierował się Purcell, sięgając po temat z *Eneidy* Wergiliusza, i skłania się do przypuszczenia, że kompozytora zmusił do tego przemożny ból istnienia, który znalazł swój wyraz właśnie w owej skardze czy lamencie Dydony. Końcowa refleksja w utworze Taborskiego ukazuje ponadczasowe bądź „wszechczasowe” znaczenie owej skargi Dydony z opery Purcella:

A teraz ludzka rozpacz trwa w nas
jak wtedy tajemnie w nim trwała
Dydona płacze Eneasza zawsze zawsze
w twych gruzliczych piersiach Purcellu
w naszych uszach chorych na świata żalność
i stąd na to przyszło że porzucona kochanka
w siedemnastowiecznej operze najprawdziwszym
bólem płacze ponad wszystkimi czasy
za siebie i za nas ten żal i to piękno [G 45]

Osobną kategorią odwołań do antyku są w twórczości poetyckiej Taborskiego jego przekłady oryginalnych wierszy poetów starożytnych oraz utworów o tematyce antycznej pióra angielskich poetów. Do pierwszej z tych dwóch kategorii należy przekład pieśni 11 [*Furi et Aureli, comites Catulli*] Katullusa, zatytułowany przez tłumacza *Pożegnanie*⁹. Przede wszystkim zwraca uwagę sama forma wiersza, odmienna od oryginału łacińskiego, gdzie poeta posłużył się układem stroficznym – zwrotką saficką. W przekładzie Taborskiego strofki te zostały zastąpione ośmiozłotkowcem w układzie *kata stichon*, mniej stosownym do tego rodzaju tematyki. Ogólnie biorąc, przekład Taborskiego jest niezwykle zręczny, nie tylko znakomicie odwzorowujący leksykę i frazeologię łacińskiego oryginału, ale w mistrzowski sposób naśladowujący jego tonację emocjonalną. Gdyby tłumacz nie zasygnalizował, że to przekład, czytelnik mógłby sądzić, że ma przed sobą utwór oryginalny, napisany na wzór liryków antycznych.

O ile utwór Katullusa [*Furi et Aureli, comites Catulli*] został przez Taborskiego przełożony w całości, o tyle drugi z przekładów, opatrzony tytułem *Stała miłość*¹⁰, jest tłumaczeniem, w formie osobnego liryku, zaledwie sześciu wierszy (5–10) ele-

⁹ B. Taborski, *Pożegnanie*. W: *Miłość. Wybór wierszy*. Kraków 1980, s. 74.

¹⁰ B. Taborski, *Stała miłość*. W: *iw.*, s. 75.

gii II 25 Properejusza. Wybrany przez tłumacza fragment elegii Propercjusza to rodzaj przysięgi, w której podmiot mówiący przyrzeka ukochanej, że nawet w najpóźniejszej starości nie przestanie jej kochać. Przekład Taborskiego, pomimo swych walorów formalnych i treściowych, nie daje jednak wyobrażenia o całej elegii Properejusza, stanowiąc zaledwie jej niewielki fragment.

Na koniec kilka słów o przekładach Taborskiego z nowożytnej poezji anglosaskiej o tematyce antycznej. W tomie *Głos milczenia* zamieścił Taborski przekłady wiersza *Nemea* Lawrence'a Durrella (1912–1990) oraz *Epigramu* Roberta Lowella (1917–1977). Pierwszy z tych utworów jest nastrojowym wezwaniem do zachowania ciszy w dolinie Nemei, gdzie wciąż jeszcze widoczne są ślady wielkiej przeszłości godnej pieśni. Drugi, *Epigram* Roberta Lowella, ukazuje scenę miłosną wśród spartańskich hoplitów przed bitwą w termopilskim wąwozie.

Tematyka antyczna, która, jak wynika z powyższego przeglądu, zajęła pewne miejsce w twórczości poetyckiej Bolesława Taborskiego, występowała w kilku dość wyraźnie różniących się formach gatunkowych. Przede wszystkim znajdujemy w zbiorach jego wierszy utwory oryginalne, dla których inspiracją był wybrany mit grecki (np. o Argonautach, o Syzyfie czy o Ganimesedzie). Inną kategorię tematyczną stanowią wiersze nawiązujące do określonego wydarzenia historycznego (np. spalenia Artemizjonu w Efezie przez Herostratesa czy przekroczenia Rubikonu przez Cezara). Kolejną odmianą gatunkową w zbiorach poezji Taborskiego są poetyckie recenzje wystawianych na współczesnych scenach tragedii greckich, jak *Trojancki Elektra* Eurypidesa oraz *Antygona* Sofoklesa. Jeszcze jedną odmianę stanowią poetyckie zapisy refleksji i przemyśleń autora, dotyczące nowożytnych sztuk i oper o tematyce antycznej, jak np. *Troilus i Kresydy* czy *Antoniusza i Kleopatry* Szekspira, *Orfeusza* Monteverdiego, *Dydony i Eneasza* Purcella. I wreszcie „antyczne” przekłady wierszy poetów rzymskich: Katullusa i Properejusza, oraz poetów anglosaskich. Ogólnie biorąc, dość liczne nawiązania do tematyki antycznej w poezji Taborskiego świadczą, że była ona dla niego jednym z ważniejszych źródeł inspiracji i że antyk, jego mit, historia, literatura były żywymi elementami jego świata poetyckiego. Tematyka antyczna w poezji Taborskiego służy nie tylko odkrywaniu prawdy o rzeczywistości, ujawnianiu jej ukrytych pokładów, ale także odkłamywaniu historii, ukazywaniu dramatyizmu jej ograniczeń¹¹.

Abstract

STANISŁAW STABRYŁA Polish Academy of Arts and Sciences, Cracow

THE ANCIENT MOTIFS IN THE POETRY OF BOLESŁAW TABORSKI

Antique themes, which, as can be seen from the above review, occupied a certain place in the poetry of Bolesław Taborski, appeared in several quite distinctly different genre forms. First of all, we find in his collections of poems original works inspired by a certain Greek myth (e.g. the myth of the Argonauts, the myth of Sisyphus, or the myth of Ganymede). Another thematic category includes poems referring

¹¹ O stosunku Taborskiego do historii zob. J. Wołski, *Taborskiego zmagania z historią*. W zb.: *Przez lustra*.

to a specific historical event (*e.g.* the burning of the Artemision in Ephesus by Herostrates, or Caesar crossing the Rubicon river). Further variety of genre in Taborski's poetry collections are poetic "reviews" of Greek tragedies staged on contemporary stages, such as Euripides' *Trojans and Electra* or Sophocles' *Antigone*. One more variety are poetic records of the author's reflections and thoughts on modern plays and operas with ancient themes, such as Shakespeare's *Troilus and Cressida* or *Antony and Cleopatra*, Monteverdi's *L'Orfeo* or Purcell's *Dido and Aeneas*. Finally, there are the translations of poems by Roman poets Catullus and Propertius, and Anglo-Saxon poets. Generally speaking, quite numerous references to antiquity in Taborski's poetry prove that it was one of the most important sources of inspiration for him and that antiquity, its myth, history, literature were living elements of contemporary culture. Antique themes in Taborski's poetry serve not only to discover the truth about reality, to reveal its hidden layers, but also to uncover history, to show its dramatic limitations of Taborski's struggle with history.

JAN POTKAŃSKI Uniwersytet Warszawski

MĄDROŚĆ CIAŁA EROS I SUBLIMACJA W POEZJI JANUSZA PASIERBA

Błażejowi Warkockiemu, dziękując za „Dezorientację”

Przemilczenia interpretacji

Wydaje się, że w przeciwieństwie do utworów literackich, które mogą być celowo konstruowane jako zagadka dla czytelnika, artykuły naukowe powinny przemawiać wprost, jak najklarowniej prezentując sens założony przez autora. Nie zawsze jednak ten ideał zostaje spełniony, mimo oczekiwanej pomocy recenzentów i redaktorów. Niekiedy taki niedoskonały dyskurs to w istocie mowa ezopowa – gdy treść, którą można z tekstu wyczytać po zastosowaniu hermeneutyki właściwej lekturze utworów literackich, wydaje się z jakiegoś punktu widzenia kontrowersyjna. Bez znajomości szczegółów procesu twórczego trudno wtedy rozstrzygnąć, czy chodzi o ezopowość świadomą (badacz wie, co ukrywa, sugerując tylko), czy raczej nieświadomą (autor wypiera tę treść jak Freudowski neurotyk – wyjawiając ją zarazem nie wprost za pośrednictwem symptomatycznych osobliwości swojego tekstu). W obu przypadkach chodzi jednak o treść obiektywnie tę samą, można ją zatem rozważać w oderwaniu od spekulacji na temat stopnia uświadomienia jej sobie przez autora.

Wyjątkowo interesującym przykładem artykułu literaturoznawczego, który zdaje się znaczyć raczej na sposób literatury niż dyskursu naukowego, jest według mnie szkic Wojciecha Kudyby *Nagość księdza. „Poezja kapłańska” jako dyskurs mniejszości?* opublikowany w monograficznym numerze „Tekstów Drugich” zatytułowanym *Ślady płci*¹. Stanowi on zasadniczo interpretację wiersza Janusza Pasierba *Écorché*² i polemika z jego wcześniejszą recepcją. Przywołanie *gender studies* w pierwszym akapicie sugeruje, że autor przynajmniej częściowo był świadom kontekstu, w którym ukaże się jego szkic – otwierające numer wprowadzenie Anny Nasiłowskiej nosi tytuł *Kłopoty z genderem*, następujący po nim artykuł Germana Ritza – *Gender studies dziś*. Prymarym znaczeniem słowa „mniejszość” wydaje się w numerze – już

¹ W. K u d y b a, *Nagość księdza. „Poezja kapłańska” jako dyskurs mniejszości?* „Teksty Drugie” 2008, nr 5.

² Wszystkie utwory poetyckie J. S. P a s i e r b a cytuję według wydania: *Wiersze zebrane*. T. 1–4. Pelplin 2021. Dalej do tej edycji odsyłam skrótami P. Liczba po łączniku wskazuje numer tomu, kolejna – numer strony.

po spojrzeniu na spis treści – mniejszość seksualna: Piotr Oczko przedstawia *Przyczynek do „archeologii” gay studies w Polsce*; Piotr Seweryn Rosół – *Masochistyczną homohistorię*; Wojciech Śmieja analizuje stosunek Boya do homoseksualizmu; Claudia Schoppman – los lesbijek w narodowym socjalizmie; Mateusz Skucha – teorię *queer*.

Otwierający tytuł szkicu Kudyby rzeczownik „nagość” (stanowiący cytat z omawianego wiersza) włącza artykuł w tę serię rozważań o ciałach naznaczonych seksualnością. Problematyce poruszanej przez Kudybę bliskie są zwłaszcza rozważania Skuchy, który analizuje spojrzenie podmiotu lirycznego na posągowo piękne nagie męskie ciała³. Także Pasierb i za nim Kudyba piszą o patrzeniu na męskie ciało, choć z odwrotnej perspektywy: u nich podmiot wiersza jest oglądanym, nie oglądającym, a zachwyt nad pięknem mięśni ustępuje wstydom wystawienia na cudze spojrzenie. Skucha mocno osadził swój artykuł we wcześniejszych badaniach, zwłaszcza gwiazdy numeru – Germana Ritza, nie trzeba więc zakładać, że Kudyba znał szkic kolegi z łamów „Tekstów Drugich”, żeby pouczająco zestawić oba artykuły. Co w synchronii numeru wygląda jak dialog, da się z łatwością wytłumaczyć nawiązaniem do wspólnych źródeł – przez Skuchę przywoływanych jawnie, przez Kudybę wykorzystywanych skrycie, być może nieświadomie.

Autor *Nagości księdza* wyczytuje z interpretowanego wiersza odkrycie przez jego podmiot własnej inności czy wręcz nienormalności prowadzącej do wyszydzenia i odrzucenia przez innych, do kolektywnej opresji. Zgodnie ze wstępną deklaracją metodologiczną jest to bliskie rozważaniom o wykluczeniach badanych w ramach *gender studies* – np. o wykluczeniu ze względu na orientację homoseksualną. Kudyba czyni jednak tę analogię bardzo abstrakcyjną, nie zastanawia się nad seksualnością swojego bohatera. Przytacza wprawdzie opinię Pasierba, że antyklerykalizm może być formą rasizmu, wobec czego samo kapłaństwo stanowiłoby alienującą obcość, ale nie rozwija tego wątku, sugerując ogólniejszy sens – nader, jak przyznaje, enigmatyczny: „nad *Écorché* unosi się aura interpretacyjnej nierozstrzygalności”⁴. Odmienne zakomponowana, choć co do zawartości bardzo podobna wersja tekstu, opublikowana pod tytułem *Obcy jest księdzem* w tomie *Wiersze wobec Innego*, kwestię antyklerykalizmu akcentuje wprawdzie mocniej, czyniąc ją puentą całości, nadal jednak zakłada wieloznaczność utworu:

Czy w lekturze *Écorché* może nam [...] pomóc charakterystyczna dla nowoczesnej humanistyki wrażliwość na tzw. dyskursy mniejszości, na zagadnienia kulturowej opresji wobec „odmienności”? Wydaje się, że tak. Ale wiersz stawia także pytanie, które nie należy do pytań wygodnych: „Czy antyklerykalizm bywa dziś postrzegany jako forma nienawiści wobec tych, których definiuje się jako innych?”⁵.

Można tę formułę czytać na zasadzie aluzji do figury kulturowej, często wyłączanie strukturalno-metaforycznej ekwiwalencji wykluczeń różnych mniejszości;

³ M. Skucha, *Męski artefakt i tajemniczy poeta. Wokół teorii queer*. „Teksty Drugie” 2008, nr 5, s. 20–25.

⁴ Kudyba, *op. cit.*, s. 143.

⁵ W. Kudyba, *Wiersze wobec Innego*. Sopot 2012, s. 80. W podobnym duchu A. Pethe (*Poeta czasu otwartego. O wierszach ks. Janusza Stanisława Pasierba*. Katowice 2000, s. 237) pisze na temat „klerofobii” wśród uczniów czytających Pasierba.

zgodnie z lapidarnym ujęciem Agnieszki Graff: „gej, czyli Żyd”⁶. Fakt, że interpretowany przez Kudybę wiersz traktuje o ciele, sugeruje jednak silniejszy w nim związek wykluczenia kapłańskiego z wykluczeniami badanymi przez „nowoczesną humanistykę”, wręcz na wzór tożsamości „podwójnie wykluczonych”, takich jak Juliana Strykowski, który dziesięciolecia literackiego wyrażania tożsamości żydowskiej zwięździł coming outem homoseksualisty⁷. Jest zresztą w dorobku pisarza dzieło bliskie, przynajmniej na poziomie wyobrażeń, poezji Pasierba – historyka sztuki zapełniającego tomiki ekfrazami klasycznych dzieł⁸. To dłuższe opowiadanie pod tytułem *Tommaso del Cavaliere*, przedstawiające relacje Michała Anioła z młodym i pięknym uczniem. Można je uważać za preludeum do coming outu w ścisłym znaczeniu – więź dojrzalego twórcy z młodzieńcem ma z pewnością charakter homoerotyczny, pragnienie nie zostaje jednak wyrażone wprost, tylko zaszyfrowane w niejasnych afektach. Z kolei literacki *coming out* Strykowskiego *sensu stricto* – osadzone po części w scenarii izraelskiej opowiadanie *Milczenie* (1993)⁹ – znajduje paralelę w niepozabawionych erotycznego napięcia reportażowych wierszach Pasierba z Ziemi Świętej pomieszczonych w tomie *Doświadczenie ziemi* z 1989 roku.

Ani wiersz Pasierba, ani szkic Kudyby nie podpowiadają, o jaką konkretnie „mniejszość” czy „odmienność” w nowoczesnym sensie mogłoby ich autorom chodzić. W „nowoczesnej humanistyce” zainteresowanej dyskursami mniejszości standardową procedurą jest deszyfracja fragmentów enigmatycznych przez odniesienie ich do szerszego kontekstu twórczości pisarza, do jego biografii lub konwencji występujących w jego kulturowym otoczeniu. Kudyba sięga po te techniki w bardzo ograniczonym zakresie. Interpretuje wiersz z debiutanckiego tomiku (*Kategoria przestrzeni*, 1978) 30 lat po jego opublikowaniu i 15 lat po śmierci Pasierba, ale poza tym z jego bogatego dorobku przywołuje zwięźle tylko jeden wiersz i dwa eseje. Z biografii wymienia zaledwie elementarne, nagie tożsamości (ksiądz, historyk sztuki). Z otoczenia kulturowego – pojedyncze wiersze (Herberta i Krynickiego) oraz koncepcje filozofów (Sartre’a, Lévinasa). Krytykuje natomiast obszernie poprzedniczki na niwie interpretacji *Écorché* – Aleksandrę Pethe i Ewę Sykułę – głównie za zbyt mocne powiązanie interpretacji tego konkretnie wiersza z resztą twórczości (poetyckiej i naukowej) Pasierba jako poety i historyka sztuki sakralnej¹⁰. Ponieważ jednak

⁶ A. Graff, *Gej, czyli Żyd*. „Gazeta Wyborcza”. Na stronie: <http://lewica.pl/?id=10994> (data dostępu: 30 IV 2022). Zob. też A. Ostojski, *Żydzi, geje i wojna cywilizacji*. Na stronie: <https://wiadomosci.wp.pl/zydzi-geje-i-wojna-cywilizacji-6036370438455937a> (data dostępu: 30 IV 2022). W twórczości Pasierba nie brakuje odniesień do antysemityzmu i Zagłady – zob. np. wiersze „*Mojżesz*” Chagalla, *Cmentarz żydowski w Pradze*, *Pomnik deportowanych w Paryżu*, *Yad Vashem, macewa*. Zob. też J. Bednarek, „*My jesteśmy Żydami bardziej*”. (O pochodzeniu rodziny). W zb.: *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*. Wstęp, wybór, oprac. A. Amenta, T. Kaliścia, B. Warkocki. Warszawa 2021, s. 877–878.

⁷ Zob. J. Potkański, *Ziemia Strykowskiego*. W zb.: *Pisarze polsko-żydowscy XX wieku. Przybliżenia*. Red. M. Dąbrowski, A. Molisak. Warszawa 2006.

⁸ Zob. Pethe, *op. cit.*, s. 32–44.

⁹ J. Strykowski: „*Sklonny do miłości jak nikt spośród kiedykolwiek urodzonych*”. (*Tommaso del Cavaliere*). W zb.: *Dezorientacje*; „*Wiele rzeczy umiesz doskonale, ale najlepiej potrafisz milczeć*”. (*Milczenie*). W zb.: jw.

¹⁰ Kudyba, *Nagość księdza*, s. 143–145.

głównym przedmiotem krytyki jest wczytywanie przez badaczki w wiersz ważnych (jak skądinąd wiadomo) dla Pasierba treści religijnych, stoi ona w pewnej sprzeczności z hipotezą, że jego mniejszościowe piętno miałyby stanowić kapłaństwo w oczach antyklerykałów – wtedy przecież skojarzenia z cierpiącym Chrystusem bądź ze św. Bartłomiejem-męczennikiem byłyby całkiem na miejscu.

Niespójności dyskursu Kudyby i krytyka dotychczasowych interpretacji bez przedstawienia dostatecznie wyrazistej własnej wersji sprawiają wrażenie, jakby badacz nie chciał powiedzieć o swoim bohaterze zbyt wiele. To ryzykowna hipoteza w przypadku tekstu naukowego, który winien wszak dążyć do prezentacji możliwie najszerszej wiedzy, lecz dodatkowo usprawiedliwia ją rzut oka na szkic Kudyby o *Kamieniu pełnym pokarmu* Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, także zamieszczony w *Wierszach wobec Innego*¹¹. Kudyba pisze o odzywającym się w wierszu Erosie (wielokrotnie), o historii miłosnej, relacji dwóch osób, pożądaniu, kochankach. Radykalnie jednak dekontekstualizuje tę miłosną pasję, milcząc o utworach Tkaczyszyna-Dyckiego przedstawiających wprost – albo w bardzo czytelnych aluzjach – relacje homoseksualne. „Niskie” figury erotyki naznaczonej epidemią AIDS i męską prostytutką zastępuje „kosmiczną epifanią” i „sakralną adoracją” z odniesieniem do *Pieśni nad Pieśniami*. Szkic ukazał się w roku 2012 i cytuje wybór wierszy poety z roku 2009, traktuje zatem o poecie powszechnie znanym (dwukrotnie wyróżnionym nagrodą „Gdynia”, a raz nagrodą „Nike”), nie wchodzi tedy w rachubę nieporozumienie wynikające z niedoczytania kontekstów. Tezy Kudyby sprawiają raczej wrażenie Freudowskiego *Verneinung* – wyrażania tego, co się wie, w formie zaprzeczonej. Fakt, iż autor w taki właśnie sposób przywołuje samego Freuda, usprawiedliwia to zestawienie:

Motyw snu – lokujący obecność Erosa w nieświadomości (podświadomości) – kieruje w stronę teorii Zygmunta Freuda, wydaje się jednak, że Dycki sytuuje swój utwór na antypodach Freudowskich koncepcji. *Libido* nie staje się w analizowanym wierszu źródłem kultury. Wręcz przeciwnie: wydaje się częścią czystej natury i to w jej obszar wprowadza ludzi, dając im we władanie żywe łąki. Nie otwiera też – jak u Freuda – źródła cierpienia. Eros współczesnego poety nie pochodzi, jak u stoików i freudystów, z podziemnego domu nocy – nie przynosi nieszczęścia, rozpaczy i śmierci. Tym bardziej wydaje się odległy od ujęć postmodernistycznych – nie chce być, jak u Bataille’a, konstytutywną dla człowieka sprzecznością, symptomem rozdarcia całego bytu. Przeciwnie – jest wyłącznie tym, który spaja. Powtórzmy: *Kamień pełen pokarmu* wydaje się rewersem wspomnianych wyżej koncepcji erotycznej relacji. Mówi nie o rozdarciu, lecz o dopełnieniu – o Erosie zachwyty i radości. Krajobraz utworu przypomina mityczną Arkadię¹².

Żaden systematyczny czytelnik Tkaczyszyna-Dyckiego chyba nie uwierzy, że jego erotyka to radosna Arkadia bez rozdarcia, nieszczęścia i śmierci¹³. Kudyba nie polemizuje z tym oczywistym alternatywnym ujęciem, nie tyle więc proponuje interpretację konkurencyjną, ile manifestuje sprzeciw wobec treści wynikających z lektury poety bez tej ostentacyjnej antyfrazy.

¹¹ Kudyba, *Wiersze wobec Innego*, s. 131-138.

¹² *Ibidem*, s. 136.

¹³ E. Tkaczyszyn-Dycki, *[Wybrane wiersze]*. W zb.: *Dezorientacje*.

Poeta i chłopcy

Czy reinterpretację też Kudyby, narzucającą się przy lekturze szkicu o Tkaczyźnie-Dyckim, dałoby się naśladować, czytając szkic o Pasierbie, tak by wypełniła jego miejsca niedookreślone? Czy enigmatyczną metonimię z dyskretną sugestią skorelowanej z nią metafory – usytuowanie tekstu o Pasierbie obok artykułów o homoseksualności w literaturze i opatrzenie go wstępem wzmiankującym analogie łączące twórczość księdza z literaturą mniejszości – można skondensować do klarownego pytania o homoseksualność podmiotu wierszy Pasierba? Przyjrzyjmy się z tej perspektywy wierszowi *San Sebastiano*:

święty Grzegorz Wielki odprawiając msze
na grobie świętego Sebastiana
zobaczył bielszego niż śnieg anioła
który mu posługiwał przy tej straszliwej ofierze
in hoc tremendo sacrificio głosi łacińska tablica
i mówił że jest to miejsce najświętsze
bo ukryta tu jest tajemnica: win odpuszczenie
blask i światłość wieczysta radość nieustanna
wysłużył to wszystko męczennik Chrystusa Sebastian

brazowy franciszkanin błyskając szkiełkiem i okiem
tłumaczy brazowemu chłopcu w białych szortach
treść tablicy obok ołtarza Świętego
gdzie Grzegorz widział białego anioła
mówiącego o radości i świetle
si non è vero è ben trovato mówi sceptyczny zakonnik
chłopiec słucha a Święty umiera
z twardym blaskiem na ciężkiej czuprynie
z cieniem zarostu na młodzieńczych wargach
nie jak dworski dygnitarz i wyższy wojskowy
ale tak jak się powinno umierać: z miłości –
przyznając rację Berniniemu aniołom legendzie [P-2 334]

Wers ostatni to chyba aluzja do słynnej *Ekstazy świętej Teresy* – skandalizującej z racji ukazania doznania mistycznego na wzór kobiecego orgazmu. Istnieje wprawdzie przedstawienie św. Sebastiana autorstwa Giovanniego Berniniego, nie ma jednak w nim anioła podobnego do tego z *Ekstazy*¹⁴, choć ujęcie postaci obojga świętych wydaje się podobne – w wierszu zaś aniołowie pojawiają się trzykrotnie (co może korespondować z licznymi ujęciami pięknych aniołów w twórczości Berniniego). Zamiana św. Teresy na św. Sebastiana sugeruje przejście z uniwersum heteroseksualnego do homoseksualnego: św. Sebastian to wszak jedna z „gejowskich ikon”¹⁵. Dla bywałego w świecie ks. Pasierba rozbudowanym tłem mógł być debiu-

¹⁴ Zob. J. S. Pasierb, *Ekstaza świętej Teresy* (P-1 309):

to co w zamiarach nieba
jest młodzieńczym uśmiechem anioła
dochodzi na ziemię
jak cios przeszywający nam serce

¹⁵ Zob. F. Double, *Saint Sebastian as a Gay Icon*. „Art UK”. Na stronie: <https://artuk.org/discover/stories/saint-sebastian-as-a-gay-icon> (data dostępu: 30 IV 2022).

tancki film Dereka Jarmana *Sebastian* – jedno z założycielskich dzieł kina homoseksualnego¹⁶; tym bardziej że często odwiedzający Rzym historyk sztuki zainteresował się też zapewne *Caravagiem* Jarmana, zaprezentowanym dwa lata przed ukazaniem się tomu *Wnętrze dtoni* (1988), w którym znalazł się utwór *San Sebastiano*. Mistrzowi z Mediolanu Pasierb poświęcił w tymże tomie wiersz *Caravaggio na Malcie*.

Napięcie erotyczne między zakonnikiem a chłopcem w białych szortach zostało uwznioślone przez kontekst religijny, ale inaczej niż w metafizycznych interpretacjach Erosa u Kudyby – nie zostaje wymazane¹⁷; można się wręcz u Pasierba dopatrywać pewnej ironizacji figur religijnych przez (homo)erotykę, której „winę” odpuszczono. Jawną ironią posługuje się wiersz *Akademizm*:

nie tylko brodaci artyści w tużurkach
lecz i strażacy paryscy pompierzy
tworzyli wzniosłą sztukę akademii

gwizdząc na przeciągi tę zmore stulecia
rozdziani do rosółu stawali na podium
nad kostkami widać było odcisnięte troczki

pod białą skórą drętwiały im mięśnie
gdy przybierali heroiczne pozy
na tle pąsowych kotar ze złoconą frędzlą

tłumiąc wesołość chwyтали kumpli za szyję
i wtedy byli świętą legią Teban
bronili także Termopil

na co dzień gasili pożary
więc i na płótnie rzadko je wzniecali
choć gorsowane damy w tunikach westalek
gęstym wzdychaniem syciły żar święty
więcej w tym Winckelmana było niż płomienia [P-3 138]

Utwór, aczkolwiek żartobliwy, nie jest trywialny. Po pierwsze, wskazuje na dwuwarstwowość sztuki: pod jej oficjalnym obliczem (brodaci artyści w tużurkach) kryje się jej cielesna, umięśniona „nieświadomość”. Homosocjalność („chwyтали kumpli za szyję”) dominuje w tej nieświadomości nad pożądaniem heteroseksualnym – starannie odziane damy próżno czekają na podniecenie nagich herosów. Trudno jednak uwierzyć, że zainteresowany środowiskiem rzymskim historyk sztuki mógł nie wiedzieć o homoseksualności Johanna Joachima Winckelmana¹⁸,

¹⁶ Zob. J. R. Ellis, *Derek Jarman's Angelic Conversations*. Minneapolis, Minn., 2009, s. 30–47. W dzienniku *Obrót rzeczy*. Rok 1991 (Pelplin 2002, s. 22) J. S. Pasierb pisze o filmie *The Garden* Jarmana.

¹⁷ Nie zgadzam się zatem z teorią M. Borkowskiej (*Modlitwa, słowo i sztuka w poezji* ks. Janusza St. Pasierba. Lublin 2003, s. 35–39, 50–54), że topika miłosna ma u Pasierba zawsze sens mistyczny.

¹⁸ Zob. A. Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven – London 2000, s. 201–209. – W. Davis, *Queer Beauty: Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond*. New York 2010.

tradycyjnie więc homosocjalność wchodzi w dialektyczną relację z homoseksualizmem¹⁹. Pokrewne ujęcie dualizmu sztuki widać w *Estetyce grupy Laokoona*:

bez węży
to by były nudne
akademickie akty
stojące na baczność [P-2 329]

Estetyka pięknych ciał to za mało – trzeba do nich dodać węże: być może symbol nieświadomości, może biblijnie – grzechu, a może wręcz falliczny (w tym sensie, także wypełniając miejsca niedookreślenia *Akademizmu*, można zobaczyć węże strażackie). Bardziej współczesna muskularna, młodzieńcza homosocjalność (choć nie bez antykizującego skojarzenia z walkami gladiatorów) przyjmuje tymczasem w wierszu *gra* kulturowo typową postać meczu piłki nożnej:

w telewizji boisko z zieloną murawą
wybiegają gracze w kolorowych strojach
gladiatorzy epoki muskularnie młodzi
[.]
sędzia w czarnym kostiumie jak Hamlet
pod pachą trzyma białą piłkę
jej czarne oczodoły patrzą nieruchomo
słysząc gwizdek i rozpoczyna się gra [P-2 230]

Tym razem symbolem fallicznym wydaje się gwizdek, choć jak w analizowanym przez Kudybę utworze *Écorché* istotną rolę odgrywa także spojrzenie, tu – zmateriaлизованe w piłce.

Akademizm wygląda jak ekfrazja wstępnych ujęć filmu pornograficznego z wystawną homoseksualną orgią. Nie jest to jednak typowa postać erotyzmu Pasierba. Dominuje w nim prosty i raczej dyskretny voyeuryzm – spojrzenie na męskie, a zwłaszcza chłopięce ciało, żywe lub uwiecznione w sztuce²⁰. Najbardziej winkelmannowskie są u Pasierba ekfrazy klasycznych rzeźb, takich jak *Apollo Sauroktonos* (jaszczurka to być może znów symbol falliczny):

płynny wdzięk obojga
chłopca i jaszczurki
złotawy marmur i klejnot zielony
kuszą siebie wzajem
(*Sauroktonos*, P-2 197)

Na szczególną uwagę zasługują przedstawienia rzeźb fragmentarycznych, struk-

¹⁹ Zob. B. Warkocki, *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*. Warszawa 2007, s. 91–97.

²⁰ Zob. R. Cieślak, *Cielesne gry wzrokowe. Estetyczne aspekty tematu homoerotycznego w poezji polskiej XX wieku*. W zb.: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Red. G. Borkowska, L. Sikorska. Warszawa 2000, s. 319–327. – E. Pasewicz: *Autobus czerwony*. W zb.: *Dezorientacje; Porno*. W zb.: jw. Pisząc później w innym artykule o Pasierbie, R. Cieślak (*Jak patrzy poeta? Technika widzenia w twórczości Janusza St. Pasierba*. W zb.: *Szkice o twórczości Janusza St. Pasierba*. Red. R. Cieślak, P. Urbaniński. Szczecin 2006) nie odwołuje się jednak do własnych obserwacji na temat spojrzenia homoseksualnego.

turalnie korespondujące z dyskursem tylko częściowo ujawniającym homoseksualne pożądanie (na równi u Pasierba i u Kudyby):

pień ciała
 pozbawiony korzeni i konarów rąk
 nieuwieńczony czołem jak korona
 mięśnie jak słoje opisują piersi
 są tylko usta
 zamknięte
 jak czułość
 (tors, P-2 177)

tors
 tyrs
 pień
 główny ład ciała i drzewa
 bez gałęzi i śpiewu
 bez pamięci i ruchu
 kadłub
 bezbronny jak tarcza
 kiedy jest tylko ciało
 brzuch piersi
 plecy i pośladki
 ugodzony przez śmierć
 nie można mniej być
 i bardziej ocaleć
 (torso, P-2 216)

Oprócz ekfraz autentycznych starożytnych rzeźb pojawiają się u Pasierba „żywe obrazy”, w których antyczny temat wciela się we współczesnego młodzieńca:

chłopiec gra na flecie słuchaj wątlej nuty
 może właśnie umiera ostatni Apollo
 (Forum Romanum, P-1 186)

chłopiec gra na flecie
 w pandemonium miasta
 dziecinny Orfeusz
 obdarza świat wiałą melodią początku
 (fletnista, P-2 178)

Flet to przypuszczalnie kolejny symbol falliczny, wprost taka identyfikacja pojawia się jednak u Pasierba w nieco innym kontekście:

wysokie fallusy w muzeum
 z Wysp Salomona
 ozdobione białymi krzyżami
 okazały się bębniami śmierci
 ich dźwięki towarzyszą pogrzebom
 rytm zapłodnienia
 jest rytmem agonii
 (bębny, P-2 184)

Kultura „dzikich” z Wysp Salomona może być jawnie zseksualizowana (jak u Bronisława Malinowskiego kultura Trobriandów), europejski antykizujący klasycyzm sublimuje, ale treść pozostaje podobna: powiązanie falliczności z muzycznym dźwiękiem i ze śmiercią. To drugie realizuje opisywany przez Ritza model modernistycznej homoseksualności, w którym powiązanie jej ze śmiercią jest sposobem przeżywania pożądania jako grzesznego czy zakazanego. W *czytance starożytnej* Pasierb przedstawia ten model obszernie i niemal wprost, nieco wprawdzie chowając się za tematem mitologicznym, lecz nawiązując też – już poza nim – do nowożytnych praktyk cenzorskich i sugerując nieskuteczność pełnej sublimacji w sztuce:

Hyakintos
młody książe spartański
zapewne jeden z tych chłopców
o których by Platon jak o Charmidesie
pisał

najpierw pokochał Hyakintosa
poeta Tamyris
potem bóg Apollo
posłużył się muzami
nie jak myślicie żeby uwieść chłopca
lub skierować do jakiejś szkoły artystycznej
lecz by się pozbyć rywala

panny rozwścieczone
oślepiły poetę
pozbawiły głosu
zakaz dźwięku jeszcze nie wchodził w rachubę
Apollo
nie cieszył się długo
odebrał mu chłopca
wiatr zachodni
gdy zabił go dyskiem
podczas zawodów lekkoatletycznych
ciemniało niebo w szafirowych oczach
nierozumiejących życia ani śmierci
ni zawiloci uczuć
osób dorosłych

w boskoludzkim łańcuchu [P-4 58]

Tym razem nie ma wprost mowy o instrumentach muzycznych, należą one jednak do standardowych atrybutów Apollina (jest u Pasierba „Apollo zbrojny w lirę” *⟨Natchnienie poety, P-1 210⟩* i *Apollon Kitharodos* – fałdy jego szaty „brzmia głośniejsze niż struny kitar” *⟨P-2 81⟩*). Występuje za to „głos” – w kontekście poezji starożytnej może być on dosłownie głosem śpiewaka, zrekontekstualizowany w nowoczesności staje się zaś metaforą fonocentrycznej siły poetyckiego talentu²¹. On

²¹ Zob. np. J. Gutorow, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*. Kraków 2003.

także nieraz wiąże się ze śmiercią, jak u Hegla w analizie Giorgia Agambena²²: „głos chłopca który utonął” (*Bracia Karamazow*, P-2 255)²³. Znamienne, że narzędziem cenzury tłumiącej homoseksualny głos są postaci kobiece (panny-muzy).

Nie zawsze chłopięca muzyczność jest u Pasierba jawnie falliczna, jak wtedy, gdy chodzi o dźwięk fletu lub bębna:

trochę dymu wisi w powietrzu
jak temat jazzowy
grany z gwałtownym smutkiem
przez chudego chłopca
na ustnej harmonijce
(*kasztany*, P-2 171)

w powietrzu chłód czysty
i mała muzyka
trzech chłopców powtarza kilka taktów
(*pożegnanie*, P-1 180)

W uporządkowaniu tej struktury erotycznej może pomóc odwołanie do teorii. Jacques Lacan w toku seminarium o lęku przedstawia schemat korelujący wyobraźniowego fallusa i cztery obiekty popędów częściowych – dwa urojeniowe, czyli spojrzenie i głos („urojeniowe” z racji prominentnej roli w psychozach) oraz dwa preedypalne: oralny i analny²⁴. Spojrzenie podmiotu zachwycone chłopcem lub muskularnym ciałem to standardowy element wyobrażeń homoseksualnych analizowanych przez Ritza i jego następców. W młodzieńczym wspomnieniu podmiotu Pasierba takie spojrzenie nabiera charakteru inicjacji, rozpoznania własnego pragnienia:

mógł to być lipiec albo wczesny sierpień
rok czterdziesty piąty wybuchnął upałem
ogłuszało mnie właśnie moich lat szesnaście
hucząc jak wojna która się kończyła
[.]

jest po południu niedziela nad rzeką
z gromadką dzieci oglądam rosyjskich żołnierzy
kobietę i dwóch mężczyzn
młodszy nagły pławi w rzece konia
który się cofa i wciąż staje dęba
ciało nie tknięte słońcem pod mundurem
wyzwolone spod barwy ochronnej zieleni
błyszczą jak biały muskularny kamień
nieskaleczony rdzawym dżawym dżawym wojny

²² G. Agamben, *Language and Death: The Place of Negativity*. Transl. K. E. Pinkus, M. Hardt. Minneapolis, Minn., 1991, s. 41–48.

²³ Por. J. S. Pasierb, *dawne muzeum laterańskie* (P-4 59): „Antinous jako Vertumnus” – Antinous to, jak wiadomo, młody kochanek cesarza Hadriana, deifikowany przezeń, gdy utonął. Poza ekfrazą starożytnego posagu jest być może w intertekstualnym tle wiersza odniesienie do *Pamiętników Hadriana* M. Yourcenar (polski przekład: 1961).

²⁴ J. Lacan, *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan: Book X*. Transl. A. R. Price. Cambridge 2014, s. 294.

jak rzeźba czekająca by ją wznioł ku niebu
 łuk triumfalny ledwo gotowy w połowie
 (neoklasycyzm, P-1 244)

Od widoku, choć wystylizowanego – zgodnie z tytułem – jak na klasycystycznym obrazie, nie czuć akademickiego chłodu. Koń stający dęba wydaje się symbolem erekcji, całość – jako scena wojenna przedstawiająca żołnierzy – podszyta jest, jak często w tej poezji, przemocą. Obok intersemiotycznego odesłania do malarstwa (np. *Kąpieli czerwonego konia* Kuźmy Pietrowa-Wodkina) można się w niej doszukiwać odwołań do twórczości Iwaszkiewicza jako klasyka homoerotycznych spojrzeń – nie brak w niej scen pławienia koni i męskiej nagości w kąpiel²⁵.

W typowych u Pasierba ujęciach obiekt erotycznej obserwacji nie odpowiada własnym spojrzeniem, nie nawiązuje *stricte* seksualnej interakcji. Odwzajemnienie jest asymetryczne, jak w *Argonautach Zachodniego Pacyfiku*: zamiast zaproszenia do zacieśnienia kontaktu (flirtu *sensu stricto*) podmiot otrzymuje głos, czyli szansę sublimacji w poezji, zamiast wytrysku spermy – strumień dźwięków tworzących melodię, do której może dopisać słowa; scena erotyczna przechodzi w metapoetycką, chłopiec staje się muzyką. Wątle są tu powiązania z popędami preedypannymi, kojarzącymi się z homoseksualną praktyką spółkowania w ścisłym znaczeniu: analność sprowadza się do obrazu pośladek w cytowanym wcześniej wierszu *torso*, oralność – do wyobrażeń gry na flecie. Zablokowanie prostej realizacji pożądania przez kulturowo wymuszoną sublimację prowadzi do *passage à l'acte* – odreagowania w przemoc. Obrazy stosunku seksualnego pojawiają się zatem u Pasierba mimo sublimacji, naznaczone są jednak – jak u Iwaszkiewicza w analizie Ritz²⁶ – agresją jako litotą i metonimią śmierci, a niekiedy samą śmiercią:

Przez noc gorącą aż po świt
 nie widzą siebie tylko słyszą
 jak serca duszą się od krwi
 jak jęczą ciała tak związane

nie wiesz nienawiść czy też miłość
 że nie rozwiązać ani rozciąć
 (Jakub i Anioł, P-4 73)

nóż otwiera
 brunatną skórę jak koreę
 dłoń wchodzi w ranę
 różową i w ściegna

Apollo poznaje Marsjasza
 głębiej niż Hiacynta

²⁵ Podobieństwo można dostrzec choćby w cyklu J. Iwaszkiewicza *Pławienie koni* z tomu *Kragły rok* (w: *Wiersze*. T. 2. Warszawa 1977): „zrzucę ubranie / będę zupełnie nagi / siądę na konia / i wjadę w wodę / [...] / Józio i Janek / [...] / pomkniemy / nadzy / mokrzy / mocni” (s. 371); „Pławię konie z chłopakami” (s. 372); „nagie plecy chłopca / co czyta moją książkę / na trawie” (s. 375). Zob. też Cieślak, *Cieleśne gry wzrokowe*, s. 319–320.

²⁶ G. Ritz, *Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza*. Przeł. A. Kopaćki. „Teksty Drugie” 1994, nr 1, s. 31–35.

Marsjasz doznaje
wejścia bóstwa
w ludzkie ciało

ból
jest ostrzejszy od struny
głośniejszy
niż ryk cierpienia

(*poznanie*, P-2 131)

Wiersz o Marsjaszu bezpośrednio łączy homoerotyczny wątek twórczości Pasierba z analizowanym przez Kudybę utworem *Écorché* – w obu wszak chodzi o obdarcie ze skóry; Kudyba wprost zresztą przywołuje jako kontekst wiersz Herberta *Apollo i Marsjasz*, nie rozwija jednak tego skojarzenia²⁷. Wspomnienie Hiacynta jasno wskazuje, że penetracja nożem stanowi hiperbolę penetracji konwencjonalnie seksualnej, penilem, i równocześnie sublimacji w głosie (struny, ale także „ryku”)²⁸. Zarazem jest to doznanie bóstwa, a więc dyskretne nawiązanie do chrześcijańskich inspiracji dzieła księdza-poety (jak krzyże na fallicznych bębnach). Poruszony wątek dopełnia w tym samym tomie wiersz *Pasolini*, akcentując nawiązanie powtórzeniem motywy struny:

dłaczego
w czym imieniu
umiera poeta
dłaczego to musi odbywać się
między nocą i morzem
czemu niezbędna jest
napięta struna grozy i żądz
i ubity przy śmietniku
piasek

dłaczego nie może być przy tym
świateł i jedwabi

skąd ten wściekły głód
skoro ziemia jest kobiecą piersią
nabrzmiała od pokarmów

czy temat musi w końcu
zmiażdżyć artystę

²⁷ Kudyba, *Nagość księdza*, s. 141. Zob. też *Apollo i Marsjasz*.

²⁸ Imię Hiacynt ma w historii polskiej homoseksualności dodatkowe znaczenie, pośrednio tylko związane z historią klasyczną – jest to bowiem nazwa akcji służb PRL wymierzonej w środowiska homoseksualne. Przeprowadzono ją w latach 1985–1987. Podpis pod wierszem Pasierba brzmi wprawdzie: „Neapol, 1 XII 1984 przy oglądaniu / *Apollo i Marsjasza* Ribery”, utwór ukazał się jednak w tomie *Koziorożec* z roku 1988, datowanie może więc dotyczyć samej inspiracji dla ekfrastycznej warstwy tekstu, a nie gotowego utworu wraz z zaszyfrowanym dodatkowym sensem (i być elementem tego szyfru). Zob. A. Selerowicz, „*Mamy dla księdza ciekawe zadanie*”. (*Kryptonim „Hiacynt”*). W zb.: *Dezorientacje*. Fragment powieści Selerowicza odnosi się do badań naukowych w Rzymie – zob. J. S. Pasierb, M. Janocha, *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*. Warszawa 2000.

czy poecie nie wolno żyć
ani umrzeć
jak ludzie

dłaczego ostatnią pieszczotą jest nóż
zatrzymany przez anioła na chwilę
nad ciałem Izaaka [P-2 126]

Przywołując ten utwór na marginesie rozważań o również dotyczącym śmierci Piera Paola Pasoliniego *Zakatrupionym* Tadeusza Różewicza, Krystian Tomala sugeruje, że wiersz Pasierba to poetyckie uwznioślenie zamordowanego jako artysty – w przeciwieństwie do wersji Różewicza, która akcentuje tragizm homoseksualisty w jego seksualnej tożsamości²⁹. To chyba zbyt daleko idące uproszczenie. Ginąc od noża, Pasolini ginie – jak sugeruje kontekst twórczości Pasierba i nazwanie narzędzia zbrodni „pieszczotą” – seksualnie (choć metaforycznie) spenetrowany, acz pierwotne założenia umowy z morderczym chłopcem zakładały raczej erotykę oralną (ziemia jako karmiąca pierś). Analogia z Izaakiem wpisuje śmierć poety w wyobrażenia biblijne, nie wymazuje jednak jej sensu erotycznego („żadzy”), lecz włącza go w „perwersyjny” splot homoerotyki z religią, konstytutywny dla wyobraźni Pasierba.

Jedną z – mówiąc językiem Gilles’a Deleuze’a³⁰ – linii ucieczki/ujścia z wizji poety mordowanego za homoseksualne pragnienie to model homoerotycznego podtekstu poezji po prostu, jako zwykłej sublimacji. Poeta dojrzały – a zarazem nauczyciel akademicki, jak podmiot Pasierba informuje: „ja sam kurcze blade jestem profesorem” (*długie popołudnie*, P-2 152) – widzi w pięknym chłopcu adepta swojej sztuki, zachwyt erotyczny sublimuje tedy w uczucia zbliżone do rodzicielskich, jednocześnie podmiot prawdopodobnie dostrzega w poetyckim „synu” obraz siebie z młodości³¹:

młody poeta w błyszczącym niebieskim dresie
wybiega w ciemność by otworzyć brame
nie boi się ludzi ani słów

ponieważ jest pewny młodości
ponieważ wierzy w miłość
ale stopniowo nawiedza go lęk
i chłopiec w niebieskim dresie zostaje poeta
(*Pino*, P-2 193)

²⁹ K. Tomala, „Nieziemsko piękna / we wszechświecie rana”. *Figura homoseksualisty w wybranych wierszach Tadeusza Różewicza*. „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość” 2021, nr 1, s. 10.

³⁰ Zob. T. E. Lorraine, *Lines of Flight*. W zb.: *The Deleuze Dictionary*. Ed. A. Parr. New York 2005, s. 144–146.

³¹ Por. J. S. Pasierb, *karnawał* (P-2 245):

dzieciaki całują się z rozpacziwą czułością
która o sobie wie że nic nie może
jestem tu znowu tak samo samotny
jak byłem za młodu
[...] jest [...]
i chłopiec przebrany za puszkę coca-coli
więc już karnawał carne vale czas rozstania z ciałem

ten młody człowiek
zajdzie wysoko
kto tak umie słuchać
żarliwa twarzyczka
odżywiona nieźle
zapatrzona w niebo
zаслуchana w ziemię

komu palcem wskaże
w zeszytcie jak pisać
Apollo zbrojny w lirę
i w złotych sandałach
odziany w ciężką
purpurę cezara

(*Natchnienie poety*, P-1 210)

Można w tym widzieć homoseksualne rozwinięcie wizji Harolda Blooma – relacji poetyckiego prekursora i jego ucznia-efeba wzorowanej trochę na Freudowskiej relacji edypalnej syna z ojcem, nie do przesady jednak, jak Bloom klarował³². Alternatywna do freudowskiej interpretacja Blooma to ujęcie relacji mistrza i ucznia na Platoński wzór erastesia i eromenosa – rozwijana na styku współczesnych badań literackich i *gay studies*³³. Wobec odwołania do erotyki *Charmidesa* w *czytance starożytnej* Pasierba zastosowanie tego modelu do lektury jego poezji nie będzie chyba nadużyciem, nawet jeśli nie pojawia się w twórczości księdza profesora bezpośrednio odniesienie do kanonicznego tekstu wczesnonowożytnej homoseksualności – *Ucztę* pomienionego Platona³⁴. Niemal wprost zdaje się o tym traktować wiersz pod znamienym tytułem *poeci i uczniowie*:

dla chrześcijanina poetycki pogląd
na świat jest obowiązkiem

Newman

my poeci
powiada Platon
nie potrafimy iść drogą piękna
żeby nie przyplątał się Eros

³² H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002, s. 20. Zob. też J. Potkański, *Andrzejewski: perwersje wpływu*. W zb.: *Lektury płci. Polskie (kon)teksty*. Red. M. Dąbrowski. Warszawa 2008, s. 262–267. – W. Korzeniak, *Dialog mistrz – uczeń. Relacje wychowawcze według ks. Janusza St. Pasierba*. W zb.: *Książka Janusz Stanisław Pasierb – człowiek dialogu*. Red. B. Wiśniewski. Wyd. 2. Pelplin 2016. M. Wilczek (*Książka Janusz Pasierb. Szkic do portretu*. Pelplin 2013, s. 23–24) wspomina natomiast: „Na powrót księdza Janusza Pasierba z jego podróży, na spotkanie z nim, na rozmowę czekało zawsze wielu ludzi, ale szczególnie niecierpliwie czekała na niego młodzież – studenci i klerycy. Dla wielu z nich był niekwestionowanym autorytetem, mistrzem i tak go nazywają po latach. [...] Poza wykładami były też spotkania księdza Pasierba z młodymi w jego domu”.

³³ Zob. np. *Who's Yer Daddy? Gay Writers Celebrate Their Mentors and Forerunners*. Ed. J. Elledge, D. Groff. Madison, Wis., 2012.

³⁴ Zob. G. Ritz: *Literatura w labiryncie pożądania. Homoseksualność a literatura polska*. W: *Niść w labiryncie pożądania. Gender i płć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Przeł. B. Drag, A. Kopacki, M. Łukasiewicz. Warszawa 2002, s. 55 (przeł. A. Kopacki); *Iwaszkiewicz, Breza, Mach*. W: *juw.*, s. 187 (przeł. A. Kopacki).

my uczniowie
 jak Łukasz z Kleofasem
 ciągle pragniemy uciec
 od koszmaru świętego miasta
 gdzie umiera nasza nadzieja
 nie możemy dojść
 do wiosennego Emaus
 żeby nie przyłączyła się do nas
 ubrana podróżnie
 idąca o wiele dalej
 Miłość [P-3 237]

Znaczące wydaje się już samo motto z kardynała Johna Henry'ego Newmana – interpretowanego często jako homoseksualista, na tyle pospolicie, że mógł tak funkcjonować w wyobraźni Pasierba, nawet jeśli z perspektywy *stricte* biograficznej niektórzy jego homoseksualną orientację kwestionują. Z natchnienia Newmana prawdopodobnie wyrasta nie platoński już, a chrześcijański, lecz mimo tego podobny w wymowie do *poetów i uczniów*, wiersz *wizyta noworoczna*:

rzadko się zdarza
 widzieć równocześnie
 autora wiersz i temat

czytając pieśń nad pieśniami
 rozdzierającej czułości
 patrzyłem na zwyczajnego chłopca w okularach
 co przy okrągłym stole grał z kumplami w karty
 ani śladu kwitnących irysów czy jabłek granatu

Bóg jest zakochanym poetą
 pomyślałem sobie
 układa o każdym z nas
 niepojęta dla reszty ludzi pieśń nad pieśniami [P-2 189]

Heteroseksualna perspektywa *Pieśni nad Pieśniami* została przez Pasierba śmiało podmieniona na homoseksualną (podmiot rodzaju męskiego patrzył na chłopca) w przeplocie z homosocjalną (chłopiec „grał z kumplami”).

Przywoływanie symbolicznych „przodków” w ramach orientacji to częsta figura konstytuowania bądź sygnalizowania własnej homoseksualności. Poza obecnymi we wcześniejszej omawianych tekstach Caravagiem, Winckelmannem i Pasolinim oprócz Platona i Newmana spośród ważnych w historii kultury i literatury homoseksualistów Pasierb wymienia Konstandinosa Kawafisa³⁵ i Federica Garcíę Lorcę, którego wiersz *Umarłem o świcie* w swoim przekładzie włączył do tomu *Czarna skrzynka* na prawach utworów własnych³⁶. A jest to wiersz jednoznacznie erotyczny, w kontekście biografii poety – homoerotyczny:

³⁵ Poeta pojawia się w wierszu J. S. Pasierba *trzynastu* (P-3 12): „Jak Kawafis widział greckich bogów”; być może także w wierszu *dłaczego* (P-1 200): „udaję Greka / w dodatku z Aleksandrii”. Zob. I. Skordi, *The „Regiment of Pleasure”: Cavafy and His Homoerotic Legacy in Greek Writing*. London 2018. Na stronie: [https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/theses/the-regiment-of-pleasure-\(0058f819-5e43-47c2-8fa9-c25976bc9e6f\).html](https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/theses/the-regiment-of-pleasure-(0058f819-5e43-47c2-8fa9-c25976bc9e6f).html) (data dostępu: 30 IV 2022).

³⁶ Wcześniej przekłady dwóch wierszy F. Garcíi Lorki pojawiają się w aneksie do tomu *Zdejmowanie*

szukam na mym ciele
 śladów po twych ustach
 [.]

miłość ma wiruje [P-2 113]

Nosi też znamieny tytuł: u Lorki odwołuje się on do toposu antytetycznego pokrewieństwa pasji miłosnej ze śmiercią, który sam Pasierb wykorzystuje w *Czarnej skrzynce* w dwóch wierszach o identycznych tytułach – *mors et amor (I i II)*. W kontekście biografii hiszpańskiego poety – a więc i z perspektywy tłumacza – przywołuje też wszakże tragiczną śmierć Lorki, zamordowanego przez faszystów. Lorca to jeden z najważniejszych „gejowskich męczenników” – umierających bądź cierpiących za swoją orientację³⁷. Niemniej jako personifikacja poezji wykracza poza tragizm własnego losu w wierszu *poeci*:

chorwacki poeta A. B. Šimić
 patrzy na mnie z rysunku
 taki podobny do
 Federica Garcii Lorki
 i do Puchalskiego Zbyszka
 do czego takim chłopakom
 jest potrzebna poezja
 jej kształt tylko wewnętrznie
 bardziej doskonały [P-4 32]

Poezja ma tedy gombrowiczowską twarz „chłopaka”, choć czasem ten wierny własnemu pragnieniu chłopak zostaje – zwykle trochę przypadkiem, bo do męczeństwa bynajmniej nie dąży – męczennikiem³⁸. Wśród bohaterów Pasierba nie pojawia się wprawdzie najważniejszy z nich – Oscar Wilde, zastępuje go jednak Pasolini, a podobna interpretacja możliwa też jest przy Caravaggiu i Winckelmannie. Hipotetycznie związek z tym toposem można by także przypisać u Pasierba „dwom irańskim chłopcom”, którym „udało się wyciągnąć kark / [...] / spod noża Chomeiniego” (*zabawa sylwestrowa*, P-2 188) – jeśli by powiązać enigmatyczny obraz tej pary z prześladowaniami homoseksualistów po lacanowsku wiernych swojemu pragnieniu w islamistycznym Iranie. U Pasierba spletają się zatem trzy obrazowo pokrewne szeregi identyfikacji: ważna dla poety-kapłana wyobraźnia katolicka wraz z jej świętymi i męczennikami, jej queerowa „parodia” (ale serio współkonstituująca tożsamość) w postaciach „świętych” i „męczenników” gejowskich oraz klasyczna topika mitologiczna z jej własnymi „męczennikami” (Hiacynt, Marsjasz). Niekiedy się fantazmatycznie łączą – jak w figurze św. Sebastiana.

pieczęci. Echtem tytułu *Sonetów ciemnej miłości* Garcii Lorki może być też dystych „gdy przychodzi miłość / jest ciemna jak groza” (*ten kraj*, P-3 64).

³⁷ Zob. D. J a n e s, *Visions of Queer Martyrdom from John Henry Newman to Derek Jarman*. Chicago, Ill., 2015.

³⁸ Zob. B. K r u t z s c h, *Dying to Be Normal: Gay Martyrs and the Transformation of American Sexual Politics*. New York 2019.

Modyfikacje modernizmu

Wojciech Kudyba we wstępie do *Wierszy zebranych* Pasierba ubolewa, że twórczość księży-poetów (w tym Pasierba) zamykana jest w „rezerwacie” poezji kapłańskiej (P-1 11). To może po części samokrytyka – w *Nagości księdza* Kudyba sam wszakże charakteryzował „poezję kapłańską” jako „dyskurs mniejszości”, wyłączając ją z dialogu z szerszym kontekstem kulturowym, mimo iż kontekst publikacji artykułu taki dialog mocno sugerował³⁹. Skupmy się jednak na postulatach pozytywnych. Kudyba apeluje o wpisanie Pasierba w tradycję XX-wiecznego klasycyzmu poetyckiego. Akcentuje zwłaszcza postać Thomasa Stearnsa Eliota, przywołuje też Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza, Jarosława Iwaszkiewicza... (P-1 12–13)⁴⁰. Byłaby to zatem czwarta seria identyfikacji z postaciami z przeszłości, którą należałoby dodać do trzech już wymienionych. Niewątpliwie się z nimi wiąże – Kudyba akcentuje wątki chrześcijańskie w poezji Eliota, podobne mamy u Miłosza, z kolei klasycyzm Herberta czerpał z mitologii w sposób bardzo zbliżony do tego, co widzimy u Pasierba, impresje włoskie w twórczości księdza-kapłana zdają się podążać za esejami i opowiadaniem Iwaszkiewicza osadzonymi w podobnej scenerii. Mitologię często Pasierb zapośrednicza w ekfrazach dzieł sztuki, co łączy go znowu z Herbertem. Interpretowanie Pasierba według zasad interpretacji Herberta i jego poprzedników na niwie klasycyzmu obarczone jest jednak specyficznym ryzykiem: młodszy poeta jawi się wtedy jako banalny epigon starszego, tak bardzo, że słabość ucznia rykoszetem uderza też w mistrza: skoro maniera Herberta wydaje się łatwa i pospolita w naśladownictwach, może i u źródła nie skrywa w sobie takiej szlachetności, jak zwykle sądzono. Można zresztą niekiedy odnieść wrażenie, że w późnych tomach – zazwyczaj uznawanych za słabsze – Herbert sam nawiązuje do utworów ucznia. Najbardziej ostentacyjny przykład to chyba *Czarnofigurowa waza garncarza Eksekiasa* (wersja z *Króla mrówek*) albo *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa* (z *Rovigo*)⁴¹, wiernie powtarzające *Łódź Dionizosa* z debiutanckiego tomu Pasierba⁴², w epigrafie przywołującą tenże sam zabytek – „czarę Eksekiasa” (P-1 54).

W istocie jednak nawiązania Pasierba do XX-wiecznych klasycystów nie są tak trywialne, jak mogłoby sugerować sytuowanie ich na Herbertowskiej osi mitologia-ekfraz. Najwyrazistsze odniesienie do *Jałowej ziemi* Eliota wygląda – w *śmierci Ikarą* – następująco:

znowu lato
na plażach
miliony młodych
wszystkie kanony proporcji

³⁹ Była to jednorazowa szansa, *Nagość księdza* jest bowiem jedynym artykułem o Pasierbie w „Tekstach Drugich”, jedynym też artykułem Kudyby w tym periodyku.

⁴⁰ Postulaty ze wstępu streszczają wywód W. Kudyby z książki *Rana, która przyzywa Boga. O twórczości poetyckiej Janusza St. Pasierba* (Lublin 2006, s. 23, 255–265). Zestaw nazwisk podąża za uwagami Pasierba w *Obrocie rzeczy*.

⁴¹ Zob. M. Świątkowski, *Czarnoliterowy czterowers poety Herberta*. „Wizje. Aktualnik”. Na stronie: <https://magazynwizje.pl/aktualnik/marcin-swiatkowski-czarnoliterowy-czterowers-poety-herberta> (data dostępu: 4 V 2022).

⁴² Zob. M. Peron, „Poetyckie dyptyki” w poezji ks. Janusza St. Pasierba. „Colloquia Litteraria UKSW” 2014, nr 1, s. 10.

i odcienie brązu
nie widać że już w zeszłym roku
zabrakło Wojtka a w tym roku Tadzia

poganin czy Żyd
wspomnij Phlebasa który był
wysoki i piękny jak ty [P-3 96]⁴³

Cytat niemal wierny, ale stojący w kontrze do starań Kudyby, aby uczynić z Pasierba ucznia Eliota w roli chrześcijańskiego tradycjonalisty. Nie liturgia *Popielca* interesowała Pasierba najbardziej, lecz piękno mężczyzny o antycznym imieniu, kojarzące poemat Eliota z poezją Kawafisa. Musiał to być ważny dla niego fragment, skoro rozwijał go we własnych utworach z cyklu *Morze, obłok i kamień*:

51.

obłok unosi Dedala
kamieniem spada Ikar
morze otwiera usta

52.

morze kocha ciała
młode i gładkie jak kamień
stawia im pomniki z obłoków [P-3 76]

Podobnie homoerotyzowane co odniesienia do Eliota bywają przez Pasierba naśladownictwa Herberta, np. *Biegący*, przedstawiony jako kolejna ekfrazja starożytniej czary (w dyptyku z *Łodzią Dionizosa*)⁴⁴:

długowłose chłopce z obrocą i z piaskiem
biegnący szybko po attyckiej czarze
spoglądający w tył skąd wołają
wracaj

nie posłuchałeś dziś już jest za późno
odbiegłeś dwadzieścia pięć wieków

⁴³ Por. T. S. Eliot, *Jałowa ziemia*. W: *Wybór poezji*. Wybór K. Boczkowski, W. Rulewicz. Wstęp W. Rulewicz. Koment. K. Boczkowski, W. Rulewicz. Przeł. K. Boczkowski [i in.]. Wrocław 1990, s. 124, w. 325, 327. BN II 230 (przeł. Cz. Miłośz). Kontekst wprowadzenia imienia Tadzio sugeruje zakodowaną w nim niedostępną odbiorcy treść autobiograficzną, niemniej, jako dopełnienie obrazu plaży zaludnionej przez młodych, „Tadzio” odsyła też do *Śmierci w Wenecji*, jednego z archetypów modernistycznej wyobraźni homoseksualnej. Szersza narracja autobiograficzna z *Obrotu rzeczy* Pasierba nie wyklucza gry z tym toposem, choć relacja z młodszym po sokratejsku sublimuje się w niej do relacji wychowawczej, acz podobnie naznaczonej śmiercią: „Wysportowany, dumny ze swojej formy fizycznej [...] umierał wyniszczony. [...] Tadzio: trochę uczeń, więcej – jak by powiedział niezapomniany i święty ksiądz Bronek Bozowski – synek, potem dorosły syn i trochę wakacyjny koleżka, od radości i smutków” (Pasierb, *Obrót rzeczy*, s. 40). Forma tej śmierci – wyniszczenie młodego i jeszcze niedawno silnego ciała – może się w tym momencie kulturowym (rok 1991) kojarzyć ze śmiercią na AIDS, ujmowane wtedy jako choroba homoseksualistów. Sam Tadzio zmarł wprawdzie – jak pisze jego starszy przyjaciel – na odmianę chłoniaka, jednakże o AIDS, zarażonych wirusem HIV i nietolerancji wobec nich w tomie wspomina się kilkakrotnie (*ibidem*, s. 27, 60, 69, 79, 197). Mielibyśmy zatem po raz kolejny do czynienia z podwójnym kodowaniem – „niewinny” fakt staje się zarazem metaforą treści z imaginarium homoseksualnego, jak w przypadku imienia Tadzio i wcześniej imienia Hiacynt.

⁴⁴ Zob. Peroń, *op. cit.*, s. 9.

nie ma domu
wołania
tylko ty zostałeś
nagi
bez imienia

malarz Makron którego miñałeś w rozpędzie
zdażył napisać kalos
piękny

to wszystko na drogę

metryka
list żelazny
krucho ocalenie [P-1 55]

Najbliższym kontekstem wydaje się *Fragment wazy greckiej ze Struny światła* z incipitem: „Na pierwszym planie widać / dorodne ciało młodzieńca”⁴⁵ – od razu jednak frazeologicznie celowo niestosowny epitet „dorodne” blokuje erotyczną konkretyzację obrazu, nieadekwatną też wobec reszty utworu. Pasierb ponad Herbertem wraca do atmosfery greckich epigramatów erotycznych, kryptopolemicznie zamieniając „dorodny” na klasyczne „piękny”, choć puenta brzmi znów jak ukryty cytat z mistrza. Bardziej niepokojący – mimo iż także bardzo Herbertowski – wydaje się wczesny *Minotaur*:

na śmierć Picassa

kazałem Ateńczykom dostarczać sobie chłopców i dziewczęta
zostałem źle zrozumiany
nie jestem pedofilem czy markizem jakimś
to byłoby względnie normalne
satyrem czy centaurem
moja dwuznaczność nie jest sprawą kopyt i lędźwi niestety
jest bardziej cerebralna
[.]

nigdy nie wzniosę się do poziomu
lepiej części rodziny bogowie
brzydzą się mną metysem
ja sam boję się zwierząt
co do ludzi
przewidywałem że nie przejednam dorosłych
chciałem młodych
braterskich
nieuprzedzonych
wierzących we wszystko
oszukiwanych

zamordowałem ich
ich bezbronność okazała się nie do zniesienia
niewinność świeżość nagość prowokowała gwałt
prostota z miejsca ośmieszyła labirynt

⁴⁵ Z. Herbert, *Fragment wazy greckiej*. W: *Struna światła*. Wyd. 2, przejrz. Wrocław 1994, s. 71.

zwierzęca uroda kwestionowała
 ciało starzejącego się mężczyzny
 [.]
 cała moja potworność
 była dla nich tylko zabawna [P-1 52–53]

Konstrukcja podmiotu wiersza jest taka jak w utworze *Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi* Herberta⁴⁶. Zważywszy, że *Damastes* Herberta przedstawia się jako ofiarę Tezeusza na równi z Minotaurą, wiersz mistrza można traktować jako bezpośrednie nawiązanie do utworu ucznia (*Damastes* Herberta ukazał się w *Raporcie z oblężonego Miasta* w roku 1983, *Minotaur* Pasierba – w debiutanckiej *Kategorii przestrzeni* z roku 1978), choć uczeń czerpał zapewne retoryczne wzorce z wcześniejszych wierszy Herberta – *Powrotu prokonsula* i *Trenu Fortynbrasa* ze *Studium przedmiotu* (1961). Autor *Raportu* – podobnie jak nieraz we wcześniejszych tekstach – mitologicznie alegoryzuje polityczno-ideologiczną przemoc totalitaryzmu, którego najbliższym wzorcem wydaje się stalinizm, może zhiperbolizowany przez maoizm: prokrustowe równanie wzrostu przez amputacje to sarkastyczna wersja społeczeństwa bezklasowego. Pasierb tymczasem żadnych aluzji politycznych zdaje się nie czynić, skupia się na dysfunkcyjnych relacjach dojrzałości z erotycznie pociągającą młodością. W ramach literatury polskiej bliżej mu w tym momencie do Gombrowicza niż do Herberta – być może zresztą dlatego Herbert uczuł potrzebę, aby Pasierbowi odpowiedzieć, korygując „dezinterpretację” (jak mógł to rozumieć) własnej poetyki.

Gombrowiczowska jest w *Minotaurze* relacja między męską dojrzałością na progu starości a młodością, zwłaszcza chłopięcą – niewinną (zrazu, bo przez starszych rychło korumpowana) i erotyczną równocześnie, jak w *Trans-Atlantyku*, *Pornografii* i wielu miejscach *Dziennika*⁴⁷. Pasierb przeprowadził z Gombrowiczem rozmowę (w której sam poruszył kwestię powabu młodości i jej relacji z dojrzałymi mężczyznami-potworami, narracyjne wprowadzenie ostentacyjnie stylizując na manierę *Trans-Atlantyku*) i dostał od niego *Pornografię* z dedykacją⁴⁸, poświęcił mu też po latach wiersz, można więc postrzegać wcześniejszego *Minotaura* jako ukryty portret Gombrowicza „z natury”, nawet jeśli epigraf deszyfrację mitologicznej ale-

⁴⁶ Z. Herbert, *Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi*. W: *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*. Wyd. 3. Wrocław 1995.

⁴⁷ Zob. G. Ritz, *Język pożądania u Witolda Gombrowicza*. W: *Niż w labiryncie pożądania* (przeł. M. Łukasiewicz).

⁴⁸ J. S. Pasierb, *Samotność laickiego ascety. Rozmowa z Witoldem Gombrowiczem*. „Więź”. Na stronie: <https://wiez.pl/2019/07/25/samotnosc-laickiego-ascety-rozmowa-z-witoldem-gombrowiczem> (data dostępu: 30 IV 2022). J. S. Pasierb rozmawiał także ze Z. Herbertem (*Ludziom trzeba mówić, że są lepsi, niż są*. „Teologia Polityczna”. Na stronie: <https://teologiapolityczna.pl/rozmowa-ks-janusza-s-pasierba-z-zbigniewem-herbertem> (data dostępu: 30 IV 2022)). Pierwszy wywiad odbył się w 1962 roku (pierwodruk: „Tygodnik Powszechny 1969, nr 1), drugi – prawdopodobnie w 1973 roku. Oba zatem wyprzedzają poetycki debiut Pasierba (nie licząc zarzuconych juveniliów), można je tedy potraktować jako formacyjne dla jego osobowości literackiej. Zarazem w rozmowie z Herbertem pojawia się (najpierw w kwestii Pasierba) J. Zawieyski – jako „biedny, wzruszający święty”. Święty katolicki i narodowy (ponieważ uważa się go za ofiarę prześladowania ze strony władz PRL za polityczny nonkonformizm), ale też może kolejny „męczennik” homoseksualny, podobnie jak kard. J. H. Newman spoczywający we wspólnym grobie ze swym konkubentem.

gorii kieruje ku postaci Pabla Picassa. Zresztą i sam Picasso znalazł swoje miejsce w polskiej literaturze kryptohomoseksualnej – stając się pierwowzorem centralnego bohatera opowieści *Idzie skacząc po górach* Jerzego Andrzejewskiego. Temat utworu Andrzejewskiego da się ująć podobnie jak problem Gombrowicza i Pasierba – jako destrukcyjną relację dojrzałego mężczyzny z młodymi. Mógł więc Pasierb świadomie skompilować aluzje do dwóch starszych kolegów podobnie jak on zafascynowanych młodzieńcami, mógł również w „Picassie” (Ortizie) Andrzejewskiego dostrzec maskę Gombrowicza – zgodnie z sugestiami występującymi w tekście oraz z interpretacją samego Gombrowicza, urażonego opowieścią kolegi po fachu⁴⁹. Z modernistyczną homoseksualnością łączy też *Minotaura* poczucie gorszości i wykluczenia, czyli główne powody skargi bohatera – skądinąd zbieżne z odnajdywanymi przez Kudybę w *Écorché* (to wiersz z tego samego tomu).

W przeciwieństwie do *Minotaura*, którego można traktować jako rozwinięcie ekfrazy (w dorobku Picassa jest kilka przedstawień tej mitologicznej postaci), nawet jeśli trochę nietypowej dla zainteresowań księdza profesora specjalizującego się w sztuce dawnej, utwór o Gombrowiczu uruchamia rzadki u Pasierba dyskurs quasi-filozoficzny (w poezji tej nie brak pracy na pojęciach, z reguły wywodzą się one jednak z teologii, nie z filozofii):

„um leiben muss man leben”
uczył umierający powoli Gombrowicz
od Leib leiben: być w ciele
czy to miał na myśli?
trzeba żyć by się wcielać i trzeba cieleśnieć
nie dać się zwodzić formie i teorii
nie można żyć ani umrzeć nie doznając ciała
jest w nim nie nasza mądrość

leiben od Leib od niego pochodzi
bleiben: być trwać pozostawać
bo przecież życie to jest bycie w ciele
podobnie brzmi leiden i lieben: cierpieć i miłować
leiben um lieben czynili to często bogowie
leiben um leiden tak postąpił Chrystus
cierpienie i miłość potrzebują ciała

leiden um leben często ból dopiero
przypomina nam wściekle że jeszcze żyjemy
to samo czyni miłość więc lieben um leben
lieben um leiden und leiden um leiben
leiben lieben und leiden um die Lieder schreiben

(*leiben*, P-3 281)

Figury pseudoetymologiczne parodiują styl Martina Heideggera, co zdarzało się samemu Gombrowiczowi⁵⁰, we wstępie do wywiadu przedstawionemu przez Pasierba jako nauczyciel filozofii. Problematyka ucieleśnienia bliższa jest jednak

⁴⁹ Zob. P. Żołądź, „Stary staruch, genialny cap”. O portrecie artysty w opowieści Jerzego Andrzejewskiego „*Idzie skacząc po górach*” (z nieustającym odniesieniem do Gombrowicza). W zb.: *Jerzy Andrzejewski czytany na nowo*. Red. A. Kasparek, J. Wróbel. Kraków 2015.

⁵⁰ Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Gombrowiczowskie żarty z Heideggera*. „Teksty Drugie” 2011,

myśli innych fenomenologów – Maurice’a Merleau-Ponty’ego, Emmanuela Lévinasa, Michela Henry’ego, przy czym dwaj ostatni starali się podobnie jak Pasierb połączyć fenomenologię cielesności z myślą religijną (aczkolwiek najbliższe Pasierbowi *Wcielenie* Henry’ego ukazało się już po śmierci autora *leiben*⁵¹). Staranność poety w badaniu rozmaitych wariantów jawienia się chłopców i interakcji z nimi jest na tyle duża, że zestawienie jego wierszy z fenomenologią można traktować dość dosłownie. Stylistyka wiersza i nieukrywane odniesienie do Gombrowicza wydają się na tle poezji Pasierba nietypowe, ale sam przedmiot utworu – ciało – powraca w niej natrętnie, czyniąc wyraz „ciało” słowem kluczem o charakterze refrenu⁵², zapewne nie bez związku z poetyką Kawafisa, choćby z wierszem *Ciało, pamiętaj...*⁵³

W tradycyjnej i w myśleniu popularnym wciąż dominującej teologii ciało w prosty sposób przeciwstawia się duszy. W takim ujęciu może być co najwyżej tematem wiersza, przedmiotem myśli, materią przeciwstawioną umysłowi. W ciele przedstawianym w utworach Pasierba jest jednak jakaś „mądrość”, mimo że „nie nasza” – rozdwojenie na ciało i dusze wydaje się zatem bardziej dialektyczne niż tradycyjnie, rysuje się szansa na dialog między tymi dwoma aspektami jestestwa, nawet jeśli tylko jeden jest tradycyjnie ludzki, drugi raczej zwierzęcy, jak w figurach Minotaura, satyrów i centaurów (w wierszu *wcześnie* ⟨P-1 203⟩ pojawiają się kolejne hybrydy – sfinksy i gryfy). Interakcja tych odmiennych żywiołów podmiotowości przejawia się w ich afektach – Chrystusowym cierpieniu⁵⁴ i pogańskiej miłości⁵⁵, z których rodzi się poezja, jak sugeruje ostatni wers. Pozwala to przełożyć tradycyjny model teologiczny na modele bliższe współczesnemu literaturoznawstwu i filozofii. Pierwszym jest koncepcja Julii Kristevej, traktująca utwór literacki jako spotkanie dwóch warstw języka: cielesnej, prywatnej – czyli tego, co semiotyczne; i kulturowej, oficjalnej – czyli tego, co symboliczne⁵⁶. Semiotyczność dla Pasierba personifikowałaby Gombrowicz ze swoją fascynacją ciałem, symboliczność – Herbert jako poeta kul-

nr 1/2. Inaczej tę kwestię ujmuje M. Waśko (*Gombrowicz i Heidegger – pytanie o świat*. „Przełom Filozoficzny – Nowa Seria” 2021, nr 3).

⁵¹ M. Henry, *Wcielenie. Filozofia ciała*. Przeł. M. Frankiewicz, D. Adamski. Przedm. M. Drwięga. Kraków 2012. Zob. też J.-L. Nancy, *Corpus*. Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2002.

⁵² Zob. np. A. Laddach, *Rozumienie ciała według ks. prof. Janusza S. Pasierba*. „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 2016, nr 2.

⁵³ K. Kawafis, *Ciało, pamiętaj...* W: *Wiersze zebrane*. Przeł., oprac. Z. Kubiak. Warszawa 1992, s. 88.

⁵⁴ W przeciwieństwie do pogańskiego ciała erotycznego, chrześcijańskie ciało cierpiące – zranione, skatowane – to ustabilizowany topos interpretacji Pasierba – zob. np. R. Przybylski, *Poezja wiary tragicznej*. Posłowie w: J. S. Pasierb, *Wiersze wybrane*. Wybór, oprac. J. Sochoń. Warszawa 1988. – Pethe, *op. cit.*, s. 51–73. – E. Sykuła, *Pasja według Pasierba*. Lublin 2004, s. 139–166. – I. Iwasów, *Przez ciało. Wstęp do lektury*. W zb.: *Szkice o twórczości Janusza Sł. Pasierba*, s. 92–96. Interpretacja alternatywna pojawia się u Iwasów tylko w jednozdaniowym zaprzeczeniu: „wiele wierszy Pasierba można by przeczytać jako erotyki, gdyby nie kontekst, do którego odsyłają” (*ibidem*, s. 95).

⁵⁵ Także w wierszu *Eros* (P-1 59) tytułowy bóg jest „podwójny jak Dirke / unoszona przez zwierzę ku śmierci” oraz „rodzicielem hermafrodytów centaurów”. Jest też „wszechmożny / bezsilny / pożarty przez swoich czcicieli // rozpaczliwa / nadziejo / ludzi / witaj / zabita”, a zatem J. S. Pasierb dołącza Erosa do wczesnomodernistycznej syntezy Dionizosa z Chrystusem.

⁵⁶ Zob. np. N. Mc Afee, *Julia Kristeva*. New York 2004, s. 13–27. – C. T. Sadehi, „Beloved” and

tury, a w dalszym planie Eliot jako prekursor metafizycznego klasycyzmu inspirowanego przez religię.

Drugi teoretyczny model, szczególnie przydatny do opisu antropologii Pasierba, to wyrastająca we francuskim środowisku intelektualnym, ze źródeł (zwłaszcza z psychoanalizy Lacana) podobnych co myśl Kristevej, filozofia Gilles'a Deleuze'a. W późnej książce o Gottfriedzie Wilhelmie Leibnizu przedstawia on model podmiotowości, w którym „górne piętro” świadomych kartezjańskich monad spotyka się z „dolnym piętrem” oddziałujących ciał na skomplikowanej powierzchni pośredniczącej. Deleuze nazywa ją fałdą i kojarzy z estetyką barokową⁵⁷; taką rolę pośrednika między ciałem a umysłem przypisuje zresztą Freud popędowi w swoim rozumieniu – jako reprezentacji psychicznej bodźca wewnątrzsomatycznego⁵⁸. Zgodnie z tym wewnętrzne rozdwojenie Pasierbowego Minotaura – którego po deleuzjańsku wolno chyba uznać za personifikację „stawania się zwierzęciem” jako jednej z technik modyfikacji podmiotowości⁵⁹ – może się uzewnętrznić pod postacią relacji kryptoerotycznej, choć równocześnie naznaczonej przemocą, jak w *Corridzie w San Sebastian*:

Ay Paquirri z Kordoby
przed walką
poprawiający na sobie kurteczkę
jak chłopiec
przed egzaminem

z tym niecierpliwym bykiem
który nie może żyć i nie chce umrzeć
stanowicie piękną parę
jak w tańcu

Ay Paquirri Paquirri
zalecasz się do niego
jak dziewczyna

w swej dalmatyce złotej
klekasz przed nim
jak diakon

Ay Paquirri
drobnymi wzruszeniami ramion
rozśmieszający publiczność

uważaj żeby śmierć
nie wzięła tego wszystkiego
na serio

Julia Kristeva's „*The Semiotic and the Symbolic*”. „*Theory and Practice in Language Studies*” 2012, nr 7, s. 1491–1492.

⁵⁷ G. Deleuze, *Fałda. Leibniz a barok*. Przeł. M. Janik, S. Królak. Warszawa 2014.

⁵⁸ S. Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*. W: *Życie seksualne*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1999, s. 61.

⁵⁹ Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*. Red. J. Bednarek. Warszawa 2015, s. 282–306.

gdy zakrwawiony obdarty
 uśmiechasz się do niej
 jak mężczyzna [P-1 68]

Corrida znów odsyła do wyobraźni Picassa, lecz warto także pamiętać o *Lustrze tauromachii* Michela Leirisa i roli, jaką ta książka odegrała w genezie *Erotyzmu* Georges'a Bataille'a⁶⁰. Miejsce spektaklu – San Sebastian – to być może kolejne odwołanie do figury św. Sebastiana i jej homoseksualnej recepcji, zwłaszcza że wyobrażenie toreadora jako diakona w liturgicznej szacie wpisuje pogański w swej genezie rytuał ofiarny w ramy kultu katolickiego. W parze z bykiem matador jest kolejno chłopcem, dziewczyną i mężczyzną – ta uniwersalność pozwala doszukiwać się w strukturze głębokiej wiersza wyobrażenia homoseksualnego, skoro każda ze stron może spenetrować drugą: matador byka szpada, byk matadora – rogiem. Falująca między nimi czerwona muleta mogłaby symbolizować deleuzjańską fałdę, w strukturze powierzchniowej Pasierb pomija jednak ten element archetypicznego obrazu, być może nie wierząc w skuteczne zapośredniczenie przeciwieństw.

Sztuka baroku pojawia się w ekfrazach Pasierba, nie brak też w jego poezji poczucia monadycznego wyobcowania. Trzeci element deleuzjańskiego modelu – głos ciała – wydaje się mniej czytelny. Percepcja monad rzadko ujmuje ciało w pełni odsłonięte, jak w *Écorché* – przy czym akurat w tym wierszu sam obraz odsłonięcia nie wykracza poza metaforę, wystawione na spojrzenia ciało nie zostaje dopuszczone do głosu, jak to się Pasierbowi udaje w sytuacjach bardziej dyskretnych i kameralnych. Może dlatego, że pełne odsłonięcie w kulturze, w której tworzył poeta, wciąż dla homoseksualisty skutkowało ryzykiem skandalu i potępienia, wykluczających empatyczne wysłuchanie. W skrajnej sytuacji ciało mogło się odezwać, ale tylko asemantycznym krzykiem cierpienia – jak w przypadku równie „odsłoniętego” Marsjasza. Cieleśne pragnienie wyraża się zatem w twórczości Pasierba za pomocą skomplikowanego systemu swoistych tropów i figur, konstytuujących „tekst homoseksualny” w ujęciu Ritza, które niczym symptomy nerwicy tyleż odsłaniają, co zasłaniają – choć ostatecznie są zbyt konwencjonalne i klarowne, żeby można było imputować poecie dosłowną nieświadomość na poziomie psychologicznym; to raczej „nieświadomość” kulturowa, w tym – bardzo mocna – nieświadomość w recepcji, jak u analizowanego na wstępie Kudyby. Jedne z figur powstają, gdy „górnny”, chrześcijański świat monad i kultury napiera na ciało (to figury cierpienia i alienacji uczuć), inne pojawiają się, gdy kultura odczuwa „pogański” napór pożądlivego ciała.

Na poziomie abstrakcyjnej struktury ten schemat można przyrównać do modelu wspomnianego wcześniej Blooma, który opisuje cykl naprzemiennych otwarć na wpływ prekursora i zamykających obron przed tymże wpływem⁶¹. U Pasierba prymarna jest jednak dualna relacja wewnątrz samego podmiotu, podczas gdy dwaj

⁶⁰ M. Leiris, *Lustro tauromachii*. Przeł. M. Ochab. Ilustr. A. Masson. Gdańsk 1999, zwłaszcza rozdz. *Miłość i tauromachia*. Zob. też G. Bataille, *Erotyzm*. Przeł. M. Ochab. Gdańsk 1999, s. 10. Wyobraźnia Pasierba bliska jest Bataille'owi (*op. cit.*, s. 20–27) przez jawne powiązanie erotyzmu z przemocą i śmiercią, ale też z religijnością.

⁶¹ H. Bloom, *Mapa przekrzywień*. Przeł. A. Lipszyc. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10. s. 9–31.

„prekursorzy” – Herbert i Gombrowicz – to tylko pomocnicy w tym wewnętrznym boju. Tradycyjna wyobraźnia religijna mogłaby ich pewnie ująć jako diabła i anioła walczących o jednostkę. Niemniej zapewne nie przypadkiem wyobraźnię Blooma i Pasierba podobnie nawiedzają powracające wizje walki Jakuba z Aniołem, nawet jeśli jej alegoryczne wykładnie są w obu przypadkach odmienne; symboliczna treść tego mitu nie wyczerpuje się wszakże w jednoznacznych alegoriach. Łączy je np. kwestia walki o uznanie. U Blooma należy wprost do sensu alegorii: adept poezji walczy o uznanie w polu literackim i w historii literatury, opór społeczno-kulturowej „materii” personifikując w postaci anioła-prekursora. Ambivalentny stosunek efebów do mistrza Bloom nazywa miłością, nieerotyczną wprawdzie, ale niekiedy – jak wskazywałem – reinterpretowaną w recepcji na wzór greckiej pederastii. U Pasierba sens erotyczny wydaje się – przeciwnie – zasadniczą treścią alegorii, ponieważ chodzi jednak o miłość homoseksualną, i u niego pojawia się kwestia uznania, chociaż w domyślnym tle: uznania prawomocności tych „zakazanych” pragnień, szansy wypowiedzenia wprost tego, co kultura każe przemilczeć lub w ostateczności zaszyfrować.

Stylistyka niedopowiedzeń

Repertuar chwytów stosowanych przez Pasierba nie wykracza właściwie poza ustalenia Ritz’a, lecz mimo to jest interesująco urozmaicony. Pierwsza figura to miłość „niemożliwa”, z konieczności niosąca cierpienie⁶², jak *miłość ukrzyżowana*, przy czym sens wiersza wydaje się syleptycznie dwoisty, łączy metaforę z metonimią: cierpienie na krzyżu może być obrazem nieszczęśliwej miłości erotycznej, jak w poezji barokowej, może być też jednak społeczną przyczyną miłosnego cierpienia, jak w przypadku katolickiego księdza, któremu nie przystoi podkochiwać się w chłopcach:

amor meus
crucifixus
miłość
nie tylko moja
niemożliwa
nie do życia
skazana
przed narodzeniem [P-1 245]

Wzmacnia tę interpretację porównanie z utworem *Pier Paolo Pasolini: Ukrzyżowanie (Crocefissione, 1948)*, wątek ukrzyżowania wiążącym wprost z postacią jednego z XX-wiecznych „męczenników” homoseksualności, którego śmierci poświęcił Pasierb cytowany wcześniej wiersz – ale zafascynowanego duchowością chrześcijańską⁶³. Zrewidowana obietnica ewangeliczna nie realizuje się jednak w pełni, „zakazana” miłość nie zostaje bowiem przez męczeństwo odkupiona – nadal jest zabroniona, „wykastrowana”, jak w *pozwoleniu na ból*:

⁶² Zob. Pethe, *op. cit.*, s. 77–87.

⁶³ Zob. np. S. Benini, *Pasolini: The Sacred Flesh*. Toronto, Ont., 2015. – *Pasolini’s Lasting Impressions: Death, Eros, and Literary Enterprise in the Opus of Pier Paolo Pasolini*. Ed. R. Calabretta-Sajder. Madison, Wis., 2018.

możesz sobie istnieć
ale nie wolno ci żyć

przykro żeś bez nogi
lecz nie wolno kuleć

wolno ci mieć serce
lecz nie waż się kochać [P-2 21]

Jak już miłość się pojawi, trzeba tedy próbować jej się pozbyć, co wskazuje wiersz *w Paryżu* poprzez pięciokrotne powtórzenie refrenu „przyjeżdżam tutaj żeby się odkochać” (P-1 201) – literalnie rzecz biorąc, chyba „odkochać” w tytułowym mieście, niejasność sformułowań i obsesyjność cyklicznych wysiłków pozwalają jednak odnieść ten schemat do relacji dosłownie erotycznych. Specyficzność doświadczenia podmiotu może skrywać się pod postacią doświadczenia rzekomo powszechnego:

dzieciaki które umierają
z wakacyjnej rozłaki
[.]

stara zakonnica
która płacząc mówi
o swojej tęsknocie

wszędzie to samo
miłość miłość
niemożliwa miłość
(to samo wszędzie, P-3 176)

Zapośredniczenie w historii literatury czasem budzi nadzieję na tolerancję, jak w wierszu *na pomnik Verlaine’a w Ogrodzie Luksemburskim*:

choć uciekał od żony
po śmierci ułaskawiony

historia to wieczna pogoda
więc i na Rimbauda zgoda [P-3 132]

Nietypowa dla autora forma katarynkowej rymowanki ustanawia tu jednak dystans niepozwalający brać tej nadziei zbyt dosłownie. Kiedy indziej cielesna namiętność wiąże się w pełni ortodoksyjnie z potępieniem:

chyba nie ufał pięknu
urodę wiązał z piekłem
ciała które podziwiał
umieszczał w ogniu i dymach
(*Beccafumi*, P-3 107)

Dyskretnie uzupełnia ten opis *Inferno*. Obrazowanie wiersza, nawiązujące do *Czasu apokalipsy* Francisa Forda Coppoli, nic wprawdzie zdaje się nie mieć wspólnego z grzechami ciała, podtytuł utworu brzmi jednak „(canto XV)” – odwołując się do Dantego, Pasierb ma zatem na myśli pieśń o sodomitach, choć nie wspomina

o nich w wierszu⁶⁴. Lecz niekiedy namiętność zdaje się trwać, nie dbając o zewnętrzny osąd:

tymczasem odbył się już koniec świata
dokoła zbawienie jednych potępienie drugich
a tobie się tylko śniła walka Jakuba z Aniołem
(*Już po wszystkim*, P-1 314)

Gdy zakazana miłość nie decyduje się na otwarty tragizm, kryje się za formami społecznie akceptowanymi – przyjaźni, *bromance'u*, a niekiedy po prostu za elipsą uniemożliwiającą ustalenie szczegółów faktograficznych. Występują tedy w poezji Pasierba namiętni przyjaciele:

Wsiewołod – woła smukły chłopiec obejmując przyjaciela –
(*akwarium w Ejlac*, P-3 23)

– a także tajemniczy znajomi:

Czujesz jak bije puls w sąsiada dłoni
gdy tańczycie na odległość wyciągniętej ręki
Jest bliskość i dalekość i żywość i umiar
jesteś sam i z innymi tak jak rzadko w życiu
[.]

Tylko kiedy rytm żywszy można się uśmiechnąć
do kogoś z kim się przyszło kto tańczy naprzeciw
i wzrokiem mu powiedzieć że się go lubiło
dawniej wczoraj przed chwilą a teraz już kocha
(*Sardana*, P-1 110)

Miłosne wyznania, których adresat może być Bogiem (jak sugeruje stylistyczny rejestr tytułu – *Dziękczynienie*, i tytuł tomu – *Wiersze religijne*), podług treści wcale jednak nie musi:

kiedy się zjawiłeś
kiedy naprawdę wszedłeś w moje życie
odkąd zacząłeś tyle dla mnie znaczyć
dokonałem odkrycia
nie wiedziałem że mogę być tak samotny
że mogę być samotny tak
w ten jeszcze jeden
niedoznany przedtem
sposób [P-1 336]

Miłości jakby bez obiektu (lub z obiektem utraconym), a mimo to namiętne, acz nawiązujące także do toposu związku miłości ze śmiercią albo wręcz miłości sięgającej poza grób i może dopiero wtedy spełnionej⁶⁵:

⁶⁴ Być może nie przypadkiem odniesienie do *Pieśni XV* pojawia się w dyptyku z przywołaniem *Pieśni XIII* – o samobójcach, tym razem *explicite* wspomnianych w tytule (*las samobójców (inferno, canto XIII)*). Łącznie można te wiersze potraktować jako wspomnienie homoseksualistów-samobójców, takich jak J. Lechoń, W. Mach czy – w domniemanej interpretacji Pasierba – J. Zawieyski.

⁶⁵ Dyskretne nawiązanie do tego toposu widać też w puencie narracji dziennikowej o śmierci Tadzia:

Z Rzymu zdyszczanym autobusem
 [.]
 byle prędzej do Arkadii
 [.]
 żeby zdażyć na wielkie święto w Ogrodzie
 [.]
 ogrodzie poezji światel w zmroku złotych liści szeptów
 wieczorem pełnych miłości silniejszej niż śmierć
 w ogrodzie zamarzających kwiatów
 parku Wszystkich Świętych

(*Notatka o pourocie jesienia*, P-1 112)

– kilka stronie dalej w tym samym tomie dopełniona symboliczną aktywną i ejaku-
 latywną fallicznością bez podmiotu:

pióropusz wodotrysku na tarczy sadzawki
 [.]
 godzina szósta złotą ranę niebu
 zadaje krótkie pchnięcie obelisku

(*Park jesienia*, P-1 117)

Obiekt zasugerowany symbolicznie przez strukturę sytuacji, ale zupełnie nie-
 zidentyfikowany, wpisany tylko w aprioryczną siatkę typowych dla poety binarnych
 opozycji:

chłopiec zapala dwie świece
 niezręcznie i nieśmiało
 za siebie i za kogoś
 za smutek czy za radość
 za czyjąś duszę czy ciało
 na śmierć czy na miłość

(*potudnie w Notre-Dame*, P-1 194)

Dyskrecja może posuwać się tak daleko, że sam podmiot zrazu nie ma pewno-
 ści co do sensu swoich uczuć, ze spóźnionym zrozumieniem wraca do nich w re-
 trospekji, zadumany niczym Proust:

dopiero czasem później widać czym to było
 co znaczyły lzy ocierane na schodach niezdarnie
 w chwili odjazdu
 to mogła być miłość

(*zawsze*, P-2 112)

Kiedy indziej takie wspomnienie jest pełne dramatyzmu:

Miłości dawne ciągle bolejące
 [.]
 dzisiaj dopiero rozumieniem znaczenie
 niektórych gestów teraz
 wiem że to jest reanimacja to
 przykładanie żywych ust do ust umarłych
 wbijanie ostrza do komory serca

„Widywałem go właściwie bardzo rzadko, dopiero śmierć uczyniła go tak obecnym, tak bliskim”
 (P a s i e r b, *Obrót rzeczy*, s. 40).

walenie pięścią w żebra
głucho

(*Znaki*, P-1 41)

W tym samym debiutanckim tomie obraz miłosnej reanimacji rozwija teologiczna figura zmartwychwstania ciała, rozumianego także jako erotyczne:

nadzy jak kielkujące w ciemności rośliny
wyjdziemy z łona ziemi na zawsze bezbronni
po raz ostatni gdy się obnażymy

[.]

nadzy jak w czas miłości w tej godzinie próby
przeszyci dreszczem śmiertelnej ekstazy

(*Ciała zmartwychwstanie*, P-1 47)

Jednakże, nawet kiedy lokalnie – a choćby i ostatecznie, w perspektywie eschatologicznej – miłość zwycięża, pozostają ze śmiercią równorzędnymi partnerkami, jak w ekfrazie *Na obraz Anonima Bolońskiego (w. XVII) przedstawiający Kupida, w Prado*:

To nie eros swawolny czy słodki amerek
ten łucznik muskularny z ciężkimi skrzydłami
co nieruchomym szumem zwiastują tragedię

naciągnięta cięciwa brzmi jak nuta w basie
na niej dwie strzały żadna nie ominie celu
jeśli nie wierzysz spojrz strzelcowi w oczy⁶⁶

biada szczęśliwcom do których tak starannie mierzy
wielka prawdziwa miłość nie kończy się dobrze
już jej prolog poraża tak jak wyrok śmierci [P-1 87]

Także ten topos może jawnie przybrać charakterystyczną dla Pasierba postać syntezy wyobraźni homoseksualnej z topiką biblijną, jak w *placzu Dawida* z cyklu pod znamienym tytułem *Niemożliwa miłość*:

tyle tu krwi
a ciągle za mało łez

dzisiaj z powodu Saula
zawsze nad Jonatanem [P-3 184]

Relacja Dawida z Jonatanem to wszak jeden z *loci communes* dyskursu homoseksualnego⁶⁷. W tym samym tomie tragedię dopełnia o dziwo komedia – w *comedia dell'arte* (P-3 213): „arlekinie / zagraj na mandolinie / kolorowy arlekinie nie bój się / zatańczyć z białym pierrotem” (zwraca uwagę analizowany wcześniej motyw instrumentu muzycznego – tu potraktowany wprost jako preludium do kontaktu cielesnego dwóch mężczyzn w tańcu).

⁶⁶ Zwraca uwagę „Jacanowska” sekwencja: głos („nuta”) – symbol falliczny („strzała”) – spojrzenie.

⁶⁷ Zob. J. E. Harding, *The Love of David and Jonathan: Ideology, Text, Reception*. London 2014.

Istotne dla rekonstrukcji postawy Pasierba wydają się słowa, jakie poświęcił Zawieyskiemu w eseju opublikowanym wkrótce po jego śmierci, w czasie gdy sam rozpoczynał twórczość poetycką (debiutancki tomik wydał 5 lat później). W czytelnich aluzjach odnosi się tam do homoseksualizmu pisarza:

„Jedynie tajemnica warunkuje samotność [...]”. Myślę, że miał [Zawieyski] tu na myśli problem, który Bóg wpisał w jego osobowość (Julien Green powiedziałby: „w jego ciało”), problem, który rozumieć mogli tylko najszczerzy sercem i umysłem spośród jego znajomych i przyjaciół. Wobec niezrozumienia, nietolerancji, wobec możliwości szyderstwa i generalnego potępienia *a priori*, zwłaszcza ze strony współwyznawców. Zawieyski żył z tajemnicą swojej miłości, nie powierzając jej dramatom, powieściom czy dziennikom. Odmówił sobie tej możliwości wyzwolenia [...]. Wewnętrzny dramat [...] skierował Jerzego w kierunku religii Boga ukrzyżowanego⁶⁸.

Pojawiają się przyszłe słowa klucze poezji Pasierba – miłość i ciało, konieczność ukrywania się przed wyznawcami, obawa przed wyszydzeniem (jak w *Écorché*); dramat wewnętrzny prowadzi ku religii (religijności Zawieyskiego poświęcona jest większość eseju⁶⁹), która jednak nie daje pocieszenia – pisarz pozostaje człowiekiem nieszczęśliwym. Tymczasem wydaje się, że większość epifanii chłopięcego piękna podmiot wierszy Pasierba przeżywa jako radosne, mimo iż pojawia się w tej poezji również nastrój melancholii⁷⁰. Wobec tego można chyba uznać, że Pasierb wyciągnął wnioski z tragedii starszego kolegi i zdecydował się wyrażać swoje pragnienia w twórczości, nawet jeśli nie tak wprost jak pisarze kontrastowo porównywani przez niego z Zawieyskim – obecny w przywołanym cytacie Julien Green, a także Carlo Coccioli i André Gide (wszyscy trzej jawnie podejmowali tematykę homoseksualną⁷¹). Można wręcz zaryzykować hipotezę, że częste u Pasierba symbole falliczne to nie tylko proste odwzorowanie erotycznej wyobraźni poety, lecz także dyskretne odniesienie się do fallicznej obrzędowości ateńskiej komedii starej. Niemniej taki sprzeciw wobec tragiczności nie wystarcza, żeby ją skutecznie wymazać.

Tragizm miłości często wyraża się w powiązaniu jej z agresją, z konfliktem, który może być metonimią śmierci, jak w cyklu wierszy izraelskich, może też jednak uzewnętrzniać „wewnętrzny dramat”, owo rozdarcie, jakie Pasierb diagnozował u Zawieyskiego, a i sam chyba niekiedy przeżywał⁷²:

przy bramie jaffskiej
syn niewolnicy spogląda na syna wolnej
chudy ciemny Ismael w brudnych jeansach
patrzy na Izaaka który w białych szortach
idzie na kort bawiąc się rakieta
a pogoda dziś taka
jakby wcale nie było śmierci

(bracia, P-3 30)

⁶⁸ J. S. Pasierb, *Miasto na górze*. Kraków 1973, s. 105.

⁶⁹ To, co Pasierb pisze o religijności Zawieyskiego, znajduje potem odzwierciedlenie w standardowej interpretacji jego własnej poezji.

⁷⁰ Zob. Kudyba, *Rana, która przyzywa Boga*, s. 111–158.

⁷¹ Zob. np. R. Berrong, *Winning over the Reader to Compassion for the Homosexual in Julien Green's „Le Malfaiteur”*. „Dalhousie French Studies” t. 66 (2004).

⁷² Zob. W. Kudyba, *Dramatyczne „pomiędzy”*. W: *Rana, która przyzywa Boga*.

Strony konfliktu można kontemplerować osobno, pamiętając wszakże o całości:

na ostro zielonej trawie
 grają w piłkę nożną
 niedoszłe ofiary Molocha
 niebiesko i zielonoocy
 arabscy chłopcy
 (Gehenna, P-3 33)

my głupi dla Chrystusa
 mieć dziewiętnaście lat w Jerozolimie
 zostawić książki, mundur i karabin
 przyjść pod mur płaczu
 w jeansach w adidasach
 (19 lat tutaj, P-3 42)

Niekiedy epifania młodości pozwala na chwilę zapomnieć o kontekście:

czasem młody arab
 śmignie jak kozica na skrót
 (wejście na Górę, P-3 20)

tylko chłopiec w białych spodniach
 i w szkarłatnej pałatce
 łopotał w gromadce rówieśników jak sztandar
 (wschód na Synaju, P-3 21)

Momentami dialektykę ciał młodych Żydów i Arabów da się wpisać w wyobrażenie chrześcijańskie, jak w *grocie Narodzenia*:

arabski chłopiec całuje srebrną gwiazdę z 1717 roku
 i klęczy długo tam gdzie klęczeli pasterze [P-3 17]

Relacje męskich ciał mogą być zaszyfrowane przez stosunki rodzinne, jak w obrazie wspólnego nagrobka młodych książąt mazowieckich:

Janusz i Stanisław
 książęta Mazowsza
 objęci czule
 w nieprzespanym śnie
 na kamiennej tratwie
 (imiona, P-4 70)

Zbieżność imion ostatnich mazowieckich książąt z imionami księdza-poety przypuszczalnie ma tu jakieś znaczenie. Z drugiej strony, wspólny grób jako metafora niemożliwej za życia relacji erotycznej przywodzi na myśl narracyjną ramę zawartą w opowiadaniu *Młyn nad Utratą* Iwaszkiewicza, które otwiera obraz wspólnej mogiły dwóch mężczyzn (w fabule heteroseksualnych) pochowanych razem przez ich przyjaciela⁷³. Na relację rodzinną może się tymczasem nakładać różnica pokolenia, a na grę miłosną zarazem relacja podmiotu z Bogiem:

⁷³ J. Iwaszkiewicz, *Młyn nad Utratą*, W: *Opowiadania*. T. 1. Warszawa 1979, s. 343.

jesteś miłością
 ale czy jesteś miłością szczęśliwą
 skoro jesteś Dawidem a ja Absalomem
 skoroś początkiem tyłu
 miłosnych znaków i cieni
 co równocześnie nas wiodą i zwodzą
 (po *źniwach*, P-3 88)

Dyskretnie erotyczny, gombrowiczowski z ducha kontrast młodości i dojrzałości nieraz się w twórczości Pasierba pojawia, zwykle jednak to podmiot-poeta jest tym starszym⁷⁴, jak w *metrze*:

codziennie rano w metrze
 przyglądam się ludziom
 chętnie młodym
 (są więc jeszcze owoce zakazane
 dla śmierci)
 ale najchętniej
 facetom w moim wieku

fajnie wyglądamy
 nawet tu na Zachodzie [P-2 129]

W *małej recepcie na szczęście* doczesne połączenie młodości z brakiem określających płęć form gramatycznych wydaje się w swojej dyskrekcji rajem:

mieć dwadzieścia lat
 zdrowie trochę grosza
 i być we Włoszech latem z kimś
 kogo się kocha [P-3 113]

Miłosna młodość łączy się oczywiście z pięknem:

kogo dostrzegłeś w swym oczarowaniu
 miał tylko jedną twarz
 piękno

kogo dotknąłeś w swoim omroczeniu
 miał tylko jedno ciało
 młodość
 (Passacaglia, P-1 256)

Choć istnieje także miłość późna, jak w wierszu o takim właśnie tytule – pozbawiona blasku młodości i „zmęczona” (*miłość późna*, P-1 239). A najwyższym spełnieniem jest prawdopodobnie synteza, jak w *Dwóch portretach kardynała Pietra Bemba* (P-1 136): „oto co się nazywa / mieć szczęście / być wiosennym chłopcem Rafaela / wspomniałm starcem dla Tycjana” (można w tym obrazie widzieć przetwo-

⁷⁴ Po części zapewne dlatego, że Pasierb rozpoczął twórczość poetycką po czterdziestce, wbrew stereotypowi młodych poetów debiutujących wcześniej niż prozaicy i eseści. Podmiotowo jego poezja – jako całość, a nie tylko poszczególne wiersze – jest zatem wyrazem wieku średniego, młodość oglądana jest w niej jako obiekt (młodość cudza, współcześnie epifanijna, lub – rzadziej – własna, utracona). Zob. Pasierb, *Obrót rzeczy*, s. 8: „Zacząłem je [tj. wiersze] pisać późno”.

zenie narcystycznego utożsamienia się starszego mężczyzny z chłopcem, którego pożąda on jako reinkarnacji własnej młodości). Poza tą wzniosłą figurą pozostaje jednak proza efektów nazbyt ambitnych wobec zaawansowanego wieku „walk z aniołem”. Jak wskazywałem, mogą być one kryptonimem stosunków seksualnych. Podobny sens sugeruje nieobjaśnione imię męskie, ewokujące relacje, o której nie wypada pisać⁷⁵, przypuszczalnie bolesną nie tylko w wymiarze cielesnym:

chodzę po Rzymie kulejąc
od ławki do kamienia
czasem piekący ból
zmusza mnie do głębokich pochyłości
udaję wtedy że coś poprawiam przy butach
przypomniałem sobie że Leszek też kulał
i że to chyba jest wszystko
co księżom w pewnym wieku
pozostaje po walce z aniołem

(*Jakub*, P-3 128)

Jeśli przeczytamy ten wiersz w izolacji, jego interpretacja jako dyskretnego zapisu dojrzałej erotyki może się wydać nadużyciem, jak Kudybie religijne interpretacje *Écorché*. W obu przypadkach jednak wiersz bez takiej „nadinterpretacji” będzie zagadką, mimo iż jego bezpośrednia treść obrazowa jest klarowna, a w *Jakubie* nawet banalna w deskrypcji dolegliwości⁷⁶. Nie chodzi zatem o zagadkowość tego rodzaju, co w przypadku poezji symbolistycznej lub czasem awangardowej.

Jak starałem się pokazać, Pasierb tworzy poezję jako spójną całość, tak że można jej przypisać jeden w zasadzie podmiot, wspólny dla wszystkich utworów (ustalenie, czy to podmiot ściśle autobiograficzny, pozostaje poza zasięgiem niniejszego badania, choć sam poeta coś takiego sugerował⁷⁷). Typy scen i obrazów powtarzają się albo wzajemnie dopełniają w ten sposób, iż *Wiersze zebrane* Pasierba można czytać jako rodzaj dziennika poetyckiego, wewnątrznie podzielonego na cykle przedstawiające poszczególne serie doświadczeń podmiotu: z wędrowek po Rzymie i tamtejszych muzeach, z wycieczki na Maltę, na Sycylię, do Hiszpanii, do Izraela⁷⁸, niekiedy – jak prawdziwe dzienniki – interpolowanych retrospekcjami sięgającymi młodości⁷⁹. Da się zatem wybrane wiersze traktować jako kluczowe

⁷⁵ W literaturze tego okresu taki nieobjaśniony „Leszek” może się kojarzyć z L. Solińskim, partnerem M. Białoszewskiego, występującym w utworach poety właśnie jako Leszek lub skrótowo – Le. Wprowadzając postać z własnej biografii w porównywalnie enigmatyczny sposób i pod tym samym imieniem, poeta może sugerować zbieżność „tajemnic”, które się za tymi podobnymi przemilczeniami kryją. W wierszu *pilne wezwania* umierający (ten sam chyba?) Leszek jest równie zagadkowy.

⁷⁶ O problemach z kręgosłupem Pasierb wspomina w *Obrocie rzeczy*, ale nie podaje etiologii, która mogłaby się kryć za metaforą walki z aniołem.

⁷⁷ Zob. Pasierb, *Obrót rzeczy*, s. 8. – T. Tomasiak, *Na skrzyżowaniu dróg. O poezji Janusza St. Pasierba*. Pelplin 2004, s. 31–35.

⁷⁸ Kudyba (*Rana, która przyżywa Boga*, s. 25–28), streszczając najpopularniejsze figury recepcji Pasierba, pisze wręcz o reportażowości jego poezji (choć stara się pokazać, że wykracza ona poza ten poziom).

⁷⁹ Jest to też struktura niektórych książek Pasierba traktowanych jako eseistyczne, a zawierających również elementy konstrukcji dziennikowej (w tym dziennika podróży), takich jak *Gałęzie i liście* czy *Obrót rzeczy*. Owe dziennikowe noty łączą się zresztą z wierszami za sprawą wspólnych motyw-

konteksty przy interpretacji pozostałych, uzupełniające to, co w danym utworze akurat przemilczane. Taka konstrukcja – jakby puzzli danych czytelnikowi do samodzielnego ułożenia – sama w sobie może być uznana za przykład retoryki tekstu homoseksualnego w rozumieniu Ritza: tekstu, który wyraża pragnienie homoseksualne, chociaż się z nim „nie obnosi”, pozwala go nie zauważyć tym, którzy zauważyć nie chcą. W przypadku Pasierba dotyczy to większości zajmujących się jego twórczością⁸⁰, do tego stopnia, że zarzucano poecie chłód i dystans, pisanie wyłącznie o zbiektywizowanej kulturze, nie zaś o człowieku⁸¹. Na tle dzieł sztuki, krajobrazów i wypełniających je scen zbiorowych regularnie pojawiają się jednak w tym „dzienniku” erotyczne epifanie chłopców i młodzieńców niczym w *Incydentach* Rolanda Barthes’a, choć rozterki do końca niewypowiedzianej miłości przywodzą na myśl raczej *Fragmenty dyskursu miłosnego* tegoż autora, podczas gdy kadrowanie portretów chłopięcych – jego *Światło obrazu*⁸²:

w samo południe
zapach końca świata
arabski chłopiec z taczkami
w nich ścięta sucha lawenda
(jesień już, P-3 14)

Przez epifanię quasi-fotograficzną (*punctum* Barthes’a) może przeświecać epifania anielska (białe skrzydła), co wspierałoby deszyfrację figur aniołów w innych wierszach Pasierba⁸³ – acz w grę wchodzi także skojarzenie z wielokroć powracającym w tej poezji Ikarem (nie jest to oczywiście alternatywa rozłączna, wydaje się ona wręcz synekdochą Pasierbowej syntezy mitologii klasycznej z biblijną):

morze matowe jak sól
księżyc nie skrzy się tutaj
lecz smuży szeroko

wów i bohaterów, choć brak im swobody erotycznej cechującej poezję Pasierba, tak jakby tylko poezja przynosiła wolność ekspresji w tym zakresie. Paradoksalnie tomiki Pasierba byłyby tedy wobec jego esejów czymś jak Kronos Gombrowicza uzupełniający *Dziennik* z „Kultury” albo jak *Tajny dziennik* Białoszewskiego wobec jego oficjalnie publikowanych zapisków osobistych. Inaczej jednak niż te konwencjonalnie ukryte dzienniki intymne, „dziennik” poetycki Pasierba można by nazwać ukrytym w jawności – niczym tytułowy „skradziony list” z opowiadania E. A. Poego.

⁸⁰ Znamiennym przykładem jest nawiasowa uwaga Borkowskiej (*op. cit.*, s. 216) „objaśniająca” szczegół *Apolla i Marsjasza* Pasierba: „z urodziwym Hiacyntem łączyła Apolla przyjaźń”. Co ciekawe, skojarzenia z homoseksualizmem (na tle głośnego filmu A. Bird *Ksiądz*) pojawiają się w omawianych przez Pethę (*op. cit.*, s. 236) uczniowskich interpretacjach jednego z wierszy Pasierba.

⁸¹ Zob. Tomasiak, *op. cit.*, s. 32.

⁸² R. Barthes: *Incydenty*. Przeł. D. Dzienniak-Pulina, K. M. Jaksender. Kraków 2017; *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 1999; *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1996. Zob. też P. Saint-Armand, *The Secretive Body: Roland Barthes's Gay Erotic*. Transl. Ch. A. Porter, N. Guynn. „Yale French Studies” 1996, nr 2. – M. Pratt, *From „Incident” to „Texte”: Homosexuality and Autobiography in Barthes's Late Writing*. „French Forum” 1997, nr 2.

⁸³ Np. w wierszu *uwolnienie świętego Piotra* (P-3 190) parafraza wątku biblijnego uwspółcześnia się w puencie – widać „reklamy sklepy bary” – może więc „aniołem” był kolejny anielsko piękny chłopiec przypadkiem napotkany na ulicy.

nagle w reflektorach
 brązowe nogi chłopaka
 idącego ku Sedom
 rękawy białej koszuli
 błysnęły jak skrzydła
 i znowu noc zstąpiła na morze
 jak miłosierdzie na miasta w dolinie
 (morze martwe, P-3 69)

Nie zawsze podmiot Pasierba skupia się na jednym chłopcu, czasem jego spojrzenie wyławia z tłumu kolejnych:

na tych hiszpańskich schodach
 wszystkie figury z taroka
 masykularny hippie w brudnych zielonych szortach
 cesarz w różowym turbanie
 jego gruba dziewczyna w czułych tiulach
 chudy punk z pozłoconym czubem
 z twarzą malowaną w koła
 [.]
 brodaci młodzi wikingowie
 statuetki z brązu
 dzieciaki z dobrych domów i drogich żurnali
 oraz dorośli wszystkich ras

(Piazza di Spagna, P-2 317; podkreśl. J. P.)

Zgodnie z metafizyką *Uczty* Platona można w tym widzieć przejście od miłości do jednego pięknego chłopca do kontemplacji piękna wszystkich chłopców, aby ostatecznie uchwycić ponadmysłowe piękno w idei⁸⁴. Ten rodzaj sublimacji pozwala Pasierbowi zachwycać się chłopcami w kontekstach jednoznacznie eksponujących ich heteroseksualność, tak iż z trudem dają się pomyśleć jako potencjalni partnerzy seksualni męskiego podmiotu:

wczoraj na audyencji
 jakiś chłopiec podniósł nagle obie ręce
 żeby pozdrowić papieża
 taki szczęśliwy ze swoją dziewczyną
 szczęście przelewało się w nim
 przez brzegi
 stać go było
 mógł z tego bogactwa
 coś podarować
 obdarzyć starego papieża
 tym gestem

(Audyencja, P-1 291)

Postępująca sublimacja pozwala tedy przejść od logiki przemocowej konfrontacji, którą podszytych jest wiele kryptoerotycznych wierszy Pasierba, na czele z tymi wykorzystującymi mit walki Jakuba z Aniołem, do pokojowej logiki daru⁸⁵, którym może być choćby „słońce wrzucone / jak złoty pieniądz w wodę / biednemu chłop-

⁸⁴ Platon, *Uczta*. W: *Dialogi*. Przekł., wstęp, objaśn. W. Witwicki. T. 2. Kęty 1999, s. 76 (210 A-E).

⁸⁵ Zob. Pethe, *op. cit.*, s. 218.

cu” (P-3 272), w ramach tego samego cyklu, *Haiku żarnowieckich*, przekształcające się w instrument zabawy zapośredniczającym domyślną relację między graczami:

na naszej plaży
lato jest rudym chłopcem
grającym w piłkę [P-3 267]

Wymiana darów nie zawsze się udaje, nie oznacza to jednak koniecznie porażki sublimacji – może ona podążać dalej, od zabawy do poezji:

długi blondynek włosy punk
trochę Pinokio ze szpiczastym nosem
zongluje niezdarnie czterema
buławami⁸⁶ z tandetnego srebra
[.]

malerkie święto dla spieszonych podróżnych
którzy wolą nie patrzeć żeby nie dać grosza
zwłaszcza że co chwila któraś mu upadnie

tak pewnie trzeba w obojętnym świecie
uprawiać poezję
uczciwie
niezgrabnie

(*zongler*, P-2 148)

Sama poezja wydaje się u Pasierba sztuką samotników, inne wiersze jakby łatwiej animują owocny dialog młodości z doświadczeniem:

kudłaty w kilku tonach chłopiec
rysuje czarną kredką
papieża Jana XXIII z fotografii
ja mógłbym z pamięci
gdyby żył stary Papież z Bergamo
co by sobie mieli do powiedzenia
z tym młodym atletą w dresie
który tak delikatnie rozkłada
szare cienie na twarzy
i modeluje właśnie
ogromne madre (kto ma uszy do słuchania)
lewe ucho papieża Roncalli
portret patrzy na mnie
a blondynek na lewo stroi miny i skrzypce
[.]

⁸⁶ Buławy mogą być kolejnym symbolem fallicznym – zob. J. S. P a s i e r b, *Herkules potyka się z lwem* (P-4 37):

na nic się nie zdała
nabrzmiała kamieniami maczuga
w zupełnej nagości
potykasz się ze śmiercią
która tylko przez chwilę
jest walką
potem snem

Walka z lwem to zapewne klasycznie pogański odpowiednik walki Jakuba z aniołem.

co by powiedział malarzowi Jan XXIII
 na pewno by na niego nie burknął
 jak Padre Pio na chłopca hippisa
 o czym wspominają oboje Watowie
 (na schodach, P-4 96)

Z klasyków polskiej nowoczesności przywoływanych przez Kudybę jako kontekst dla poezji Pasierba najbliższy uogólnionej platońskiej kontemplacji jest chyba Miłosz w *Uczciwym opisanii samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis*:

Widzę ich nogi w minispódnickach, spodniach albo w powiewnych tkaninach,
 Każdą podglądam osobno, ich tyłki i uda, zamysłony, kołysany marzeniami porno.
 Stary lubieżny dziadu, pora tobie do grobu, nie na gry i zabawy młodości.
 Nieprawda, robię to tylko, co zawsze robiłem, układając sceny tej ziemi z rozkazu erotycznej wyobraźni.
 Nie pożądam tych właśnie stworzeń, pożądam wszystkiego, a one są jak znak ekstatycznego obcowania.
 Nie moja wina, że jesteśmy tak ulepieni, w połowie z bezinteresownej kontemplacji, i w połowie z apetytu⁸⁷.

Noblista wypowiada się ostentacyjnie wprost – czegoś dokładnie takiego u Pasierba nie znajdziemy, trudno się jednak dziwić. Autor *Koziorożca*, choć szanowany, nie miał tak wyjątkowej pozycji osobistej co Miłosz, jako ksiądz wyrażający pragnienie homoseksualne dysponował też o wiele mniejszą swobodą ekspresji niż świecki heteroseksualista⁸⁸. Nie bez znaczenia wydaje się również kwestia czasu: *Uczciwe opisanie [...]* ukazało się 7 lat po śmierci księdza poety, a obyczajnie zdałyby się przez ten okres wyraźnie zmienić; z drugiej strony, Pasierb zmarł o wiele młodziej niż Miłosz, nie zdał więc przybrać pozy dostojnego (nawet jeśli w autoironii „lubieżnego”) starca, u którego pożądlivość zdaje się tracić przyziemną dosłowność i automatycznie doznawać sublimacji. Zasadniczo jednak rozdwojenie na „herbertowska” kontemplację i „gombrowiczowski” apetyt jest u obu poetów takie samo (i dla obu osobiście poznani Herbert i Gombrowicz byli ważnymi postaciami).

Abstract

JAN POTKAŃSKI University of Warsaw
 ORCID: 0000-0002-9332-1940

WISDOM OF THE BODY EROS AND SUBLIMATION IN JANUSZ PASIERB'S POETRY

The article analyses the poetic output of priest Janusz Pasierb as a homosexual text (in the view of German Ritz) which is antithetically complemented with the poet's erstwhile reception interpreted in accordance with priestly poetry topos. In the suggested approach, the main figure in Pasierb's poetry is epiphany of a handsome boy juxtaposed with his youth to the poems' speaking subject—a middle-aged homosexual man.

⁸⁷ Cz. Miłosz, *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis*. W: *To*. Kraków 2001, s. 23.

⁸⁸ Podobną nieoczywistość ekspresji preferowali zresztą i ci, którzy później stawali się „ikonami” dyskursu homoseksualnego. Zob. N. de Villiers, *Opacity and the Closet: Queer Tactics in Foucault, Barthes, and Warhol*. Minneapolis, Minn., 2012.

ADAM REGIEWICZ Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza,
Częstochowa

AUDIOANTROPOLOGIA ODGŁOSU WOBEC SOMATOPOETYKI

Zwrot somatyczny, jaki dokonał się ponad dekadę temu, wpłynął istotnie na prowadzenie badań literaturoznawczych¹. Dzięki ujęciu somatycznemu dostrzeżono, iż zarówno akt twórczy, jak i proces lektury odbywają się poprzez ciało i w ciele. Michał Paweł Markowski mówił w tym kontekście, że czyta się i pisze, gdy ciało na to pozwala: zbolały kręgosłup, piekące oczy, zmartwiałe palce trzymające pióro lub zawieszony nad klawiaturą są znakiem ucieleśnienia pisma, „siedliskiem przyjemności rozpaczy”². Perspektywa somatyczna pociągnęła za sobą inną: antropologiczną. Wraz z nią zwrócono uwagę na to, co specyficznie ludzkie w procesie lektury: zmysły, emocje, stany psychiczne. Sprawą zasadniczą stało się dostrzeżenie obecności śladów ciała w tekście, jego reprezentacji poprzez to, co cielesne czy sensualne. Zmysły, powiązane ściśle z ludzką fizjologią, są jednocześnie pośrednikiem kulturowym. Wszelkie doświadczenie świata zewnętrznego, jak również doświadczenie estetyczne w sztuce i poza nią, jest dostępne poprzez zmysły³. Co ciekawe, w tej perspektywie badawczej to nie widzenie zostało uprzywilejowane, ale reszta zmysłów: słuch, węch, smak czy dotyk. Roma Sendyka zauważyła, że owa emancypacja zmysłów niższych stanowi „rodzaj antidotum na ponowoczesny kryzys reprezentacji”⁴, a zarazem sposób nowego zaangażowania ciała w tekst. W takim rozumieniu mieszczą się zarówno kinestezja artykulacyjna, wyrażająca się poprzez zjawiska nowych mediów, jak i nasłuchiwanie tekstu, wyczulające ucho na literackie reprezentacje dźwiękowe.

Badania antropologiczne nad dźwiękiem dowodzą, że wrażliwość słuchowa człowieka jest jednym z pierwotnych i najbardziej sensualnych doświadczeń, nabywanych jeszcze w życiu płodowym:

¹ Zob. A. Dziadek: *Soma i Sema – zarys krytyki somatycznej*. W zb.: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. Bołeckiej, E. Nawrocka. Warszawa 2007; *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa 2014. – A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało. O jednym z dylematów somatopoetyki*. „Teksty Drugie” 2011, nr 4.

² M. P. Markowski, *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*. Warszawa 2001, s. 46.

³ Zob. J. Goody, *The Anthropology of the Senses and Sensations*. „La Ricerca Folklorica” 2002, nr 45 (aprile): *Antropologia delle sensazioni*, s. 17.

⁴ R. Sendyka, *Antropologia zmysłów*. „Autoportret” 2011, nr 3, s. 27.

Kiedy do łona matki nie docierały jeszcze obrazy, to właśnie dźwięki były dla płodu źródłem poznania świata zewnętrznego. Ucho ludzkie [...] jest przedziemskie i przedatmosferyczne. Jeszcze przed pierwszym oddechem i krzykiem, który oddech uwalnia, dwoje uszu pławi się w worku owodniowym, w rezonatorze brzucha.

Zanurzony w dźwiękach człowiek instynktownie wyczuwa sens, najpierw wsłuchując się w bicie serca i oddech matki, potem zaś bezbłędnie rozszyfrowując intencję zapisaną w brzmieniu jej głosu czy w melodii wypowiedzanego przez nią zdania⁵.

To zdanie się człowieka na dźwięki w przedwzrokowym doświadczeniu świata wydaje się niezwykle ważne dla audioantropologii rodzącej się na przecięciu somatopoetyki i antropologii zmysłów⁶. Jest ona obok *visual studies*⁷ i antropologii taktylnej⁸ jednym z prężnie rozwijających się kierunków badań kulturowych (w postaci chociażby *sound studies*⁹, akustemologii¹⁰ czy antropologii słyszenia¹¹)¹². Ta interdyscyplinarna metoda badania kultury, chodzi tu także o teksty literackie, sięgająca: z jednej strony, do metod kulturoznawczych (od antropologii doświadczenia po muzykologię), z drugiej zaś do metod nauk społecznych (psychoanalizy, kognitywistyki, socjologii), pozwala czytać literaturę w perspektywie dotąd nieznannej¹³. Proponowana tu audioantropologia odwołuje się bowiem do doświadczenia słuchacza (czytelnika otwartego na dźwiękowe ekwiwalenty zapisanej rzeczywistości), a zarazem dystansuje go wobec tych dźwięków, każąc mu nasłuchiwać, poprzez owo „nachylenie się” nad dźwiękiem natomiast – przyglądać się praktykom kulturowym, którym dźwięki te towarzyszą.

Przyjęta przed chwilą metafora „nachylenia się” sugeruje czynność ściśle analityczną, w której sporą uwagę poświęca się zjawisku marginalnemu. Jako takie nie narzuca się ono swoją obecnością, wręcz przeciwnie, potrzeba raczej „szkiełka” – lub lepiej „trąbki”, by uchwycić jego ulotny charakter. W audiosferze takim fenomenem

⁵ A. Chęćka-Gotkiewicz, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki*. Gdańsk 2012, s. 9–10.

⁶ Pojęcie audioantropologii przywołuje za D. Brzostkiem (*Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*. Toruń 2014, s. 7–24).

⁷ Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze*. „Teksty Drugie” 2006, nr 4.

⁸ Zob. M. Topolski, *Antropologia taktylna. Uwagi wstępne*. Jw., 2021, nr 1.

⁹ Zob. J. G. Papenburg, H. Schulze, *Pięć pojęć dźwięku. Dyscyplinarne przyporządkowania i zagęszczenia Sound Studies*. Przeł. M. Pasiecznik, S. Wojciechowski. „Kultura Współczesna” 2012, nr 1.

¹⁰ Zob. A. Stanisław, *Akustemologia współczesności. Refleksja nad potencjałem antropologii dźwięków*. Na stronie: <https://www.yumpu.com/xx/document/view/16392029/dr-agata-stanislaw> (data dostępu: 22 X 2020).

¹¹ Zob. T. Misiak, *Kulturowe przestrzenie dźwięku*. Poznań 2013.

¹² Spośród wielu opracowań książkowych na temat badań nad dźwiękiem warto wymienić m.in. *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity* (Ed. V. Erlmann. Oxford 2004) oraz *Audio Culture. Readings in Modern Music* (Ed. Ch. Cox, D. Warner. New York 2004). Zob. *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Wybór, red. Ch. Cox, D. Warner. Przeł. J. Kutyla [i in.]. Wstęp M. Libera. Gdańsk 2010.

¹³ Omówienia tej metody dokonuje w artykule *Między ustami a brzegiem kłozetu, czyli o problemach z klasyfikacją odgłosów jedzenia. Kilka uwag natury metodologicznej* (w zb.: *Od-głosy jedzenia*. Red. nauk. G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz. Częstochowa 2015) oraz w *Słowniku odgłosów somatycznych*. (Na podstawie prozy polskiej po 1989 roku) (Gdańsk 2022).

wydaje się odgłos. Ten niezwykle interesujący dźwięk jest zjawiskiem audialnym, który na potrzeby dalszych rozważań zostanie ściśle powiązany z mechaniką, motoryką oraz fizjologią ciała. A więc nie jako element „muzyki środowiskowej”¹⁴ czy „pejzażu dźwiękowego”¹⁵, ale dźwięk powstający w wyniku interakcji ciała z otaczającą go przestrzenią. Można by zatem sądzić, że skoro odgłos jako pochodna ludzkiego ciała rodzi się w wyniku fizycznych (motorycznych) i biologicznych (fizjologicznych czy anatomicznych) reakcji, jego interpretacja jest uniwersalna, nie zaś kulturowa. Nic bardziej mylnego. Fakty biologiczne kryjące się za odgłosami nie przekładają się wszak na znaczenia, jakie są przypisywane dźwiękom odgłosów w konkretnej kulturze. Niewątpliwie odgłos kształtują określone warunki kulturowe, zmienne historycznie, które wpływają na jego semantykę i interpretację¹⁶. I chodzi nie tyle o zmienne samego dźwięku, choć i tego nie można wykluczyć ze względu na inną dietę czy rytuały życia codziennego, ile o granice słyszenia tychże odgłosów oraz ujawnienia ich reprezentacji w narracji literackiej.

Odgłos wydobywający się z ciała jest rodzajem artykulacji, a poprzez to stanowi także element komunikacji. Piśmiennicze świadectwa dowodzą niezwykle bogactwa dźwięków wydawanych przez człowieka, który:

Mlaskał, siorbał, bekał, [...] smarkał, charczał, kaszlał, wzdychał, sapał, szeptał, pomrukiwał z zadowolenia, zawodził z rozpaczy, wył z bólu, jęczał z ekstazy, wydawał z siebie całą gamę nieartykułowanych dźwięków podczas czynności wypróżniania, wymiotowania, drapania, iskania wszy, ocierania, skakania, przewracania, ale też w trakcie tortur, odbywania praktyk pokutnych, umierania, w zgielku bitewnym, w warsztacie rzemieślniczym i przy pracy fizycznej, podczas odbywania rytuałów życia codziennego oraz w czasie uroczystości obrzędowych¹⁷.

A przecież trudno uznać wymieniony tu katalog dźwięków za skończony. Z łańcuchem da się zauważyć, że tak rozumiany odgłos nie ogranicza się tylko do fonosfery. Każda część ciała jest w stanie wytwarzać odgłos, który ma wartość semantyczną. Ciało jednak nie pozostaje w izolacji, jest zanurzone w systemie społeczno-kulturowym, co ma swoje konsekwencje dla wydawanych odgłosów. Wyraża to poniekąd koncepcja somatoestetyki, autorstwa amerykańskiego filozofa Richarda Shustermana, który proponuje analizę natury cielesnych doświadczeń jako sposób

¹⁴ Termin ten wprowadza R. M. Schafer (*Muzyka środowiskowa*. Przeł. D. Gwizdalanka. „Res Facta” 1982, nr 9) na określenie dźwięków pochodzenia technicznego, maszynowego, tworzącego dziś specyficzny pejzaż akustyczny industrialnego świata.

¹⁵ Pojęcie sformułowane przez R. M. Schafera (*The Tuning of the World*. New York 1977) w roku 1967, określa środowisko akustyczne, na które składają się uwarunkowania historyczne, społeczne, geograficzne czy estetyczne.

¹⁶ Proponowane ujęcie nawiązuje do francuskiej szkoły antropologii historii spod znaku J. Le Goffa, A. Vauchez, N. Eliasa, Ph. Ariés czy J. Delumeau, którzy badając poszczególne aspekty życia codziennego w perspektywie historycznej, ukazywali zmiany cywilizacyjne, mające niewątpliwie wpływ na wydarzenia historyczne, ale i na powstającą w danym momencie twórczość artystyczną, literacką. W tym duchu zajmowano się już różnymi przestrzeniami kulturowymi, praktykami życia codziennego: emocjami (strachem, lękiem, żalobą, miłością), zachowaniami (życiem małżeńskim, dzieciństwem, starością, młodością), aspektami egzystencji (buntem, wstydem, chorobą), zjawiskami obyczajowymi (prostytcją, wstydem, onanizmem, brudem, jedzeniem).

¹⁷ A. Odrzywolska-Kidawa, „Chodzi pojękując, kaszle albo pluje”. *Odgłosy natury i kultury u Mikołaja Reja*. W: A. Odrzywolska-Kidawa, G. Pietruszewska-Kobiela, *Mikołaj Rej i futurości*. Częstochowa 2016, s. 24.

budowania pola wiedzy o rzeczywistości¹⁸. Rozpatrując doświadczenie akustyczne, jakim jest odgłos, można wykazać stosunek tegoż dźwięku do środowiska, kultury, społeczeństwa, praktyki czy normy.

Odgłos, usytuowany na pograniczu ciała, przestrzeni społecznej, audiosfery i działań kulturowych, wolno rozumieć jako narzędzie interpretowania otaczającej rzeczywistości kulturowej. Tym samym staje się on „soczewka”, która skupia zjawiska występujące w kulturze, filtrem, przez który spogląda się na otaczający świat zachowań i praktyk. Jest to możliwe dzięki potraktowaniu dźwięku jako tropu wyrażonego za pomocą języka – figury retorycznej. Odgłosy somatyczne są tu uznawane za coś w rodzaju „małych opowieści” o człowieku i o postrzeganiu przez niego świata, formach uobecniania się człowieka oraz o komunikacji międzyludzkiej w ogóle. To metafory codzienności, jej interpretacje. A zatem analizując odgłos, w istocie bada się, w jaki sposób ów gest dźwiękowy odzwierciedla strukturę społeczną i definiuje otaczającą go rzeczywistość kulturową.

Jak więc miałyby wyglądać procedura badawcza? Opierałaby się ona na fundamentalnych w humanistyce działaniach: opisie, analizie i interpretacji. Na pierwszym etapie działań (opis) korzysta się z narzędzi wyprowadzonych z etnolingwistyki, semantyki lingwistycznej czy antropologii języka. Przede wszystkim trzeba skupić się na samym tekście, aby oświetlić te miejsca, które naznaczone są dźwiękami wyrażonymi za pomocą konkretnych leksemów. Odgłosy pojawiające się w twórczym literackim pragną przywołać bezpośrednio twórczo dźwiękowe – warstwę brzmieniową. Stąd leksemy odgłosów mogą mieć charakter onomatopeiczny, mogą przybierać formę wykrzyknień, ale też mogą być określeniami jakiejś czynności dźwiękowej, które nie odnoszą się za pomocą użytych fonemów do przedstawianych dźwięków. Zdarza się także, że opis odgłosu w tekście literackim nie występuje wprost, lecz jest ukazywany kontekstowo poprzez zjawiska lub czynności, które ów dźwięk generują. Wszystkie te przywołania są niezwykle istotne dla zrozumienia istoty odgłosu, jak i sytuacji, która staje się dla owego odgłosu punktem odniesienia.

Postawa badacza nieco przypomina tym samym sytuację śledczą, odzwierciedla gest poszukiwania, obciążonego wyostrzonym uchem. Czyta się zatem tekst fragmentarycznie, otaczając estymą moment epifanii dźwiękowej w postaci pojawiającego się w tekście leksemu wyrażającego odgłos. Czytanie fragmentem jest bardziej szczegółowe, wnikliwe, może nawet bardziej intymne. Usytuowane w centrum takiego odgłosu ustawia pozostałe fragmenty wypowiedzi w relacji do niego. Czytanie fragmentem przypomina bowiem czytanie poezji, w której każde napięcie między wyrazami wydaje się ważne. Podobnie i w tym przypadku, odgłos będzie wyznaczać sieć relacji z poszczególnymi figurami narracji czy sytuacji lirycznej.

Opis leksemu odgłosu zwraca się ku lingwistyce, szczególnie ku semantyce lingwistycznej, co podkreśla zarazem, że język to symboliczny przewodnik po kulturze, dzięki któremu można odczytywać nawet najdrobniejsze zmiany w procesach kulturowych. Sięga się wówczas do etymologii, do lingwistyki komparatystycznej,

¹⁸ R. Shusterman: *Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1999, nr 3; *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. Cambridge 2008.

poszukując wspólnych korzeni słowa, które pozwalają dookreślić jego zakres. W ten sposób odsłania się odgłos jako fenomen kulturowy, otwarty na różnego rodzaju sensy.

Drugi etap badań nad odgłosem dotyczy jego analizy jako zjawiska dźwiękowego, komunikacyjnego i kulturowego zarazem. Analiza ta wydaje się możliwa, gdy potraktuje się odgłos jako znak, zakładając, że relacja między reprezentantem a referentem jest zamierzona, celowa. Z jednej strony, w przypadku odgłosu, pozostającego odruchem – niekontrolowaną reakcją organizmu, jego interpretacja nie gwarantuje odczytania nie budzącego wątpliwości. Z drugiej, o wiele pewniejsza będzie sytuacja odczytania odgłosu, ściśle konwencjonalna. Znaki wytworzone przez tradycję lub przejęte z innego systemu, kształtujące się w procesie dziejowym za pomocą wydarzeń albo wytwarzane przez interpretatorów, mają charakter aksjologiczny, sygnalizują pewne idee, są czytelne jedynie w określonym kontekście kulturowym. Rozumiejąc odgłos jako rodzaj znaku, należy traktować go jako gest semiotyczny, a zatem zakorzeniony w kontekście społeczno-kulturowym.

Podobne wnioski wynikają z semiotycznej analizy zjawisk kulturowych proponowanej przez szkołę tartuską¹⁹ i semiologię Rolanda Barthes'a. Proces dekodowania kulturowego, towarzyszący analizie, pozwala odnosić elementy znaczące – w tym przypadku odgłosy – do szerszych kontekstów kulturowych²⁰. Jednocześnie odgłos staje się znakiem kulturowej narracji, do której interpretowania potrzeba odpowiedniego kodu. Ten proces wydaje się kluczowy dla trzeciej fazy działań – interpretacji. Powinna ona zawierać zarówno opis etnograficzny, ujmujący dźwiękowy charakter odgłosu (efekt działań *sound studies*), jak i jego społeczno-kulturowe reperkusje. Sam „gest” jest zachowaniem znaczącym, któremu należy przyglądać się z najwyższą uwagą, zarówno ze względu na podmiot sprawczy, jak i na sytuację odbioru, które wiążą się ściśle z politycznością, czyli z silnym umocowaniem ideologicznym odgłosu (wartościotwórczym czy sensotwórczym, wyrażającym pewien określony paradygmat kulturowy) oraz z afektywnością w niego wpisana.

Aby nieco przybliżyć tę metodę czytania „przez ucho”, warto zezemplifikować ją, posługując się analizą wybranych utworów prozy współczesnej. Na potrzeby niniejszego tekstu sięgnięto przede wszystkim po literaturę pisaną przez kobiety, aby zacieśnić badany obszar. Jednocześnie to właśnie w takiej narracji doświadczenia wzrokowe ustępują pozostałym zmysłom: słuchowi, węchowi, dotykowi; jak pisze Kinga Dunin w odniesieniu do twórczości Olgi Tokarczuk – owa literatura „patrzy na to samo, co wszyscy, ale inaczej”²¹.

Przyjęte na początku założenie somatyczności odgłosu każe skupić się wyłącznie na dźwiękach powstających na skutek reakcji fizjologicznej organizmu. Chodzi tu o odgłosy rodzące się w wyniku rozmaitych czynności organizmu ludzkiego: począwszy od niekontrolowanych efektów fizjologii (trawiennych, ruchowych), poprzez elementy dyskursu maladycznego czy higienicznego, aż po dźwięki będące wyznacznikiem doświadczenia wieku czy płci.

¹⁹ Zob. J. Łotman, *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*. W: *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. A. Tanalska. Warszawa 1984, s. 55–56.

²⁰ Zob. R. Barthes, *Mitologie*. Przeł. A. Dziadek. Wstęp K. Kłosiński. Warszawa 2000.

²¹ K. Dunin, *Pisarka*. W: O. Tokarczuk, *Moment niedźwiedzia*. Warszawa 2012, s. 8.

Najbardziej elementarnym odgłosem związanym z fizjologią ludzkiego ciała wydaje się bicie serca. Co ciekawe, sam odgłos nie tyle jest słyszalny, co wyczuwalny za pomocą tętna, czyli rytmu krwi pompowanej przez mięsień sercowy. Jego obecność w dyskursie audioantropologicznym przypomina istotną konstatację wywiedzioną z antropologii sensualnej, że żaden zmysł nie działa w separacji od pozostałych²². Tak też dzieje się z biciem serca, które poza odniesieniem dźwiękowym konotuje doświadczenia taktylne. Jeśli już mówić o słyszalności bijącego serca, to trzeba by zwrócić uwagę na rolę ucha wewnętrznego, odbierającego sygnały drgań i szumu „somy” płynącej w żyłach. Bicie serca, podobnie jak przepływ krwi czy odgłosy dochodzące z żołądka, należą do świata wewnętrznego. José, bohater opowiadania *Latin lover* Manuela Gretkowskiej, zapadając się w siebie podczas snienia, słyszy głos: „Jestem szumem krwi. Biciem serca. Kiedy płonę, jestem bogiem słońca, kiedy wieje wiatr, jestem pierzastym wężem”²³. Towarzyszący biciu serca dźwięk przypomina o pierwotnym doświadczeniu audialnym zanurzonym w wodach płodowych. Tym samym staje się on nośnikiem jednego z najbardziej elementarnych znaczeń – życia.

Gdy bicie serca pojawia się w tekście, to zazwyczaj pełni rolę retorycznego gestu, wyrażającego napięcie emocjonalne. Bohaterka powieści Agnieszki Wolny-Hamkało; opierając się na tego rodzaju geście, buduje obraz dźwiękowy sytuacji:

Słyszała szczekanie jamnika za ścianą, kaszel sąsiada. Bijący o szyby deszcz. I wreszcie dźwięk domofonu. Puls krwi, łomot w klatce piersiowej. Po dziesięciu minutach pukanie: najpierw ciche, potem głośne, zdecydowane²⁴.

Nakładające się dźwięki tworzą feerię tonów, które wzbudzają w bohaterce wrażenie chaosu, odzwierciedlając to, co dzieje się w jej umyśle. Zakochana w starszym pisarzu, przywołuje jego obraz, jadąc pociągiem. Kolejne odgłosy docierające ze świata prowadzą do punktu kulminacyjnego – pukania, które rozwiązuje muzyczną scenę napięcia. Co ciekawe, bicie serca, dochodzące z wnętrza ciała, zostaje ukazane na równi z dźwiękami szczekania, bębnienia deszczu o parapet czy kaszlu. Warto zwrócić uwagę, że Wolny-Hamkało używa we fragmencie hiperbolicznego wyrażenia „łomotać”, które nacechowane jest agresją. Łomotanie, w większym stopniu niż bicie, podkreśla dynamikę i motorykę dźwięku. Kryje się za nim jakaś siła, podobnie do „walenia” czy „uderzania”. Bicie serca przestaje być tu jedynie czynnością fizjologiczną, a staje się działaniem celowym, warunkowym emocjonalnie. Łomotanie konotuje afekt. Strach, jak w *Ostatnich historiach* Tokarczuk, gdy Ida nasłuchuje swojego chorego serca:

Zaczyna się od dygotania w klatce piersiowej. Serce szamocze się tam, jakby było zamknięta w pudełku pszczoła, która na oślepie objaja się o ściany, brzęczy i furkocze, aż padnie z wycieńczenia. [...] Strach pojawia się tylko przy szarpaniu się serca i jest skutkiem ruchu, trzepotania, porzucenia rytmu²⁵.

²² Koncepcja multisensoryczności dowodzi powiązania poszczególnych zmysłów siecią relacji i wzajemnych odniesień. Zob. M. M. Smith, *Sensing the Past. Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*. Berkeley, Calif., 2007.

²³ M. Gretkowska, *Latin lover*. W: *Namiętnik*. Warszawa 1998, s. 70.

²⁴ A. Wolny-Hamkało, *Moja córka komunistka*. Warszawa 2018, s. 108.

²⁵ O. Tokarczuk, *Ostatnie historie*. Kraków 2004, s. 39-40.

Albo wzburzenie („Wzięłem je na ręce z jakimś wzburzeniem. Walilo mi serce”)²⁶. Przywołane czynności dźwiękowe są niezwykle rytmiczne. Łomotanie, walenie, uderzanie bądź też zwykłe bicie sygnalizują pulsację – regularne, niemal mechaniczne powtarzanie tej samej czynności. U Wolny-Hamkało rytm serca koresponduje z innymi wydarzeniami: pulsowaniem sygnalizacji świetlnej, stukotem kół pociągu czy wreszcie finałowym pukaniem w drzwi, które autorka słyszy w głowie. Ten wyimaginowany dźwięk pukania wydaje się niezwykle ważny, odgłosy perkusyjne bowiem, wiążące odczuwanie drgań wewnętrznielesnych z dźwiękiem, zazwyczaj konotują wysokie ciśnienie, ból głowy, zbyt wysokie tętno. Potwierdzenie takiego znaczenia odgłosu łomotania przynosi Łukasz Orbitowski w *Exodusie*, pisząc: „Ściany zaciskają się na mojej głowie, słyszę ich pomruk i łomot krwi w skroniach”²⁷. Jednak to nie wystarczy. U Wolny-Hamkało chodzi jeszcze o rytm opowieści, która przypomina napieranie fal. Przedstawiona w rozdziale *Przeciw wszystkim* historia zauroczenia starszym pisarzem przypomina na przemian przyływ i odpływ: natężenie uczuć i wyciszenie. Bohaterka historii podporządkowuje się temu rytmowi: unosząc się w emocjach i opadając, angażując się i wycofując. Jej ciało faluje wraz ze zmieniającym się rytmem, potwierdzając konstatację Jacques’a Derridy, że „nie ma podmiotu bez sygnatury rytmu, w nas i przed nami”²⁸.

Bicie serca, z równomiernie rozłożonymi uderzeniami, kształtującymi poczucie rytmiczności i melodyjności, składa się na słuchowe wyobrażenie maszyny mechanicznie powtarzającej sekwencje. W ten sposób wytwarzana jest niemal posthumanistyczna dynamika uderzania, która w połączeniu z silnym afektem wprowadza jeszcze jeden kontekst odgłosu bicia, walenia czy łomotania – akt seksualny. Chodzi tu o rytmiczną powtarzalność ruchów kopulacyjnych i bicia. Podobny efekt dźwiękowy osiąga się nie tyle przez podobieństwo tonu, co właśnie przez dynamikę – tempo uderzeń. Inga Iwasiów w *Pięćdziesiątce* opisuje to następująco:

Kładłam dłoń w miejscu, gdzie biło to nieobchodzące mnie serce, i przyjmowałam w siebie jego nielekliwy rytm, który uderzał we mnie pomiędzy uderzeniami penisa o szyjkę macicy²⁹.

Spotkaniu Gosi, bohaterki powieści, z zapoznanym w filharmonii kochankiem od początku towarzyszy rytm przypominający kopulację. Wyznacza go harmonogram spotkań i pozostawiania na noc co drugi raz; rytm zasypiania i budzenia się; zapalanie i gaszenie lampki nocnej podczas stosunku; stukanie kabła o wezgielnie łóżka; płytkie oddechy; łąpczywe hausty wina, wreszcie składane obietnic i ustępstwa. Ten mechaniczny akt kopulacji podkreślony został przez autorkę zmianą w sposobie opisu serca – nie jako organu uczuciowego, dyktującego relację emocjonalną, ale jako pompy ssąco-tłoczącej.

Nasłuchiwanie uchem wewnętrznym, tak silnie uwarunkowane fizjologią ciała, każe przywołać szereg innych dźwięków, związanych chociażby z układem trawiennym czy kostnym. Nie wchodząc już w szczegóły, można by w tym miejscu wymienić odgłosy powstające w wyniku przeżuwania pokarmu (ciamkanie, ciapanie,

²⁶ O. Tokarczuk, *Wyspa*. W: *Gra na wielu bębenkach. 19 opowiadań*. Wałbrzych 2001, s. 98.

²⁷ Ł. Orbitowski, *Exodus*. Kraków 2017, s. 88.

²⁸ J. Derrida, *Introduction: Desistance*. Cyt. za: Działek, *Projekt krytyki somatycznej*, s. 24.

²⁹ I. Iwasiów, *Pięćdziesiątka*. Warszawa 2015, s. 53.

ciumkanie, cyckanie, gryzienie, miażdżenie, mlaskanie, siorbanie, ssanie, zgrzytanie, żucie), przełykanie, trawienia (bulgot, pierdzenie) i wydalania (wymiotowanie, oddawanie moczu i kału). Warto zaznaczyć, że w każdym z wymienionych przypadków doświadczenie sensualne nie ogranicza się tylko do jednego zmysłu, ale jest zjawiskiem multisensorycznym, włączającym – jeśli nie wrażenia dotykowe, to smakowe lub zapachowe. Podobnie funkcjonują odgłosy związane z motoryką ciała: chrustaniem, chrupaniem, chrzęszczeniem czy gruchotaniem, z odruchami neurologicznymi, jak ziewanie, oraz z fizjologią płci (odgłosami porodu).

Warto zauważyć, że w ramach szeroko rozumianej somatyczności odgłosów, której granice do tej pory wyznaczała fizjologia, można wyodrębnić kilka innych dyskursów. Jednym z nich z pewnością jest dyskurs płci. Wynika on chociażby ze zróżnicowania pierwszorzędnych cech płciowych i konsekwencji tej odmienności w postaci utrzymywania higieny przez kobiety oraz ich zdolności rozrodczych, o czym była przed chwilą mowa. Tokarczuk przedstawia taką scenę:

Zdawało się Kłosce, że rodzi w kościele, na zimnej posadzce, tuż przed ołtarzem. Słyszała kojące buczenie organów. Potem zdawało jej się, że to ona jest organami i gra, że ma w sobie mnóstwo dźwięków i że gdy zechce, może je wszystkie naraz z siebie wydobyć. [...] Ból uderzył Kłoskę z nową siłą. „Umre, umre” – jęczała. „Nie umre, nie umre” – jęczała za chwilę. Pot zlepił jej powieki i szczypał w oczy. Zaczęła szlochać. Podparła się rękami i rozpaczliwie zaczęła przeć. A po tym wysiłku poczuła ulgę. Coś chlupnęło i wyskoczyło z niej. Kłoska była teraz otwarta³⁰.

Początkowe buczenie organów, towarzyszące momentowi porodu, wprowadza kontekst majestatyczności. Kłosce wydało się, że rodzi w kościele, tym samym akt porodu zostaje naznaczony aurą świętości. Zewnętrzne, zdecydowanie nie-ludzkie, buczenie przechodzi dość szybko w doświadczenie somatyczne. Kłosce wydawało się, że to „ona jest organami i gra”. Niskie, głębokie tony organów, słyszanych w wyobraźni Kłoski, łączą się z drganiem ciała. Uniesione do porodu nogi przypominają piszczałki, z których dobywają się dźwięki. Buczenie przechodzi z kolei w brzęczenie muchy rozpraszające, przeszkadzające w nabożnym skupieniu. Wreszcie pojawia się jęk, a za nim kilka płaczliwych odgłosów: szloch i płacz. Odgłosy te, przypisane kobiecym stanom emocjonalnym, konotują wyraźnie metaforę akwaticzną. Wszystko, co związane z wodą, naznaczone jest pierwiastkiem kobiecym. W dźwiękosferze męskiej odgłosy o wodnej proveniencji występują rzadziej, a jeśli nawet, to raczej jako wyraz pozbywania się wszelkiego rodzaju wydzielin z ciała poprzez płucie, wymiotowanie czy nawet oddawanie moczu, które silnym strumieniem podkreśla pozbywanie się wody z organizmu. U Joanny Bator w powieści *Ciemno, prawie noc* jedna z bohaterek przedstawia zachowanie mężczyzn następująco: „W bramie pijaki sikają, charkają”³¹; a w innym miejscu Zofia Socha, bohaterka utworu, komentuje: „W bramie, przy której zatrzymałam samochód, siedziało na schodach dwóch wyrostków, pluli na chodnik w zgodnym duecie”³². Płucie na chodnik albo na śnieg czy sikanie pod drzewem lub pod murem są często przywoływanymi w kontekście męskich zachowań czynnościami dźwiękowymi. W przeciwieństwie do nich kobie-

³⁰ O. Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*. Kraków 2005, s. 14.

³¹ J. Bator, *Ciemno, prawie noc*. Warszawa 2012, s. 168.

³² *Ibidem*, s. 94.

ce odgłosy akwatywne trzymają się ciała. Kobiety chlipia, kwila, lamentują, łkają, szlochają czy zwyczajnie płaczą. Ale Tokarczuk w cytowanym fragmencie *Prawieku* idzie o krok dalej. Sam moment porodu naznacza odgłosem „chlupnięcia”. Źródłem słowa jest rdzeń „chlap”, wraz z jego odmianami „chlip”, „chłep” i „chlup”, które w swoim dźwiękowym upodobnieniu nawiązuje do uderzenia czymś mokrym. Pojawiające się w ramach rdzenia wyrazu pole semantyczne wskazuje jednoznacznie na powinowactwo z wodą, czy to w postaci śliny powstającej jako efekt mowy („chlapnąć coś”), pod wpływem spożywania pokarmu („chleptać”), czy to w wyniku płaczu i towarzyszących mu łez („chlipać”), czy wreszcie w bezpośrednim kontakcie z czymś mokrym („chlupnąć”)³³. Nic dziwnego zatem, że w podobnym kontekście Gretkowska wprowadza – w czasie oczekiwania na narodziny dziecka – obrazy silnie akwatywne, jak zlizywanie resztek z talerza, zmywanie naczyń, deszcz padający za oknem:

Zmywam naczynia, zachodzące słońce buszuje po schnących talerzach. Wylizuje resztki światła. Patrzę w kąt kuchni, na aborygeński obraz przy oknie, mój prywatny totem z Australii. D u c h d e s z c z u i dobry duch domu z białą głową kosmity, najeżona czarnymi antenkami na żółtym tle. Z wrażenia upuszczam mokry talerz³⁴.

U Tokarczuk odniesienie do wody pojawia się zatem dwukrotnie: w postaci szlochu i w momencie wydania dziecka na świat. Dźwiękonaśladowcze chlupnięcie podkreśla somatyczność narodzonego ciała, wychodzącego z wody, śliskiego, otoczonego mazią owodniową.

Do tego samego obszaru dźwiękowego należałoby zaliczyć odgłosy oddawania moczu czy ablucji. Wydaje się, że pierwsza czynność, spotykana w literaturze kobiecej po 1989 roku, stała się niemal manifestem kobiecości. Justyna Bargielska w *Obsoletkach* przywołuje następującą scenę:

– Chodź, pokażę ci, jak sikam – proponuje córka.
– Tysiąc razy widziałam, jak sikasz – mówię.
– To zrobię kupę! Tak! Zrobię moją kupę dla ciebie! A potem włączysz mi deszcz, żebym mogła potać się?³⁵

Autorka wprowadza aż dwa ważne wątki. Jeden dotyczy detabuizacji sikania. Oddawanie moczu, które ze względu na anatomię kobiecą wymaga intymności czy osobności, staje się tutaj czynnością społeczną. Nawet więcej. Momentowi wydalania towarzyszy pewnego rodzaju duma. Zaprezentowane zjawisko nie jest takie odosobnione. Urszula Glensk, komentując nawiązania w literaturze współczesnej do wszelkiego rodzaju czynności defekacyjnych (plucia, wydalania, wymiotowania), nazywa to manifestem „kultury wolnego ciała”:

Utwory powstające po roku 1990 poprzez atakowanie reguł etycznych, łamanie *tabu* i naruszanie kanonów estetycznych prowokują odbiorcę do przyjęcia postawy krytycznej, ostatecznego porzucenia modelu „wyznawczej” lektury [...]³⁶.

³³ Zob. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Wyd. 6. Warszawa 1993, s. 179.

³⁴ M. Gretkowska, *Polka*. Warszawa 2001, s. 36.

³⁵ J. Bargielska, *Obsoletki*. Wołowiec 2010, s. 45.

³⁶ U. Glensk, *Proza wyzwolonej generacji 1989–1999*. Kraków 2002, s. 170.

Dlatego uwaga literatury skupia się na przeżywaniu własnej biologii, o których jedna z feministycznych autorek, Iwasiów, napisze z niechęcią: „Nie chciałam znać szczegółów, cała ta kobiecość – paczki waty, krew, jęczące tapczany, dzwonienie moczu o muszlę klozetową [...]”³⁷.

Drugi kontekst przywodzi na myśl wspomnianą już symbolikę akwaticzną. Powiązanie oddawania moczu z deszczem – poza oczywistym obszarem wspólnym – ma jeszcze jeden podtekst. W tym przypadku chodzi o piosenkę zespołu Bajm *Modlitwa o złoty deszcz*. Piosenka wchodząca w skład albumu *Szklanka wody* z 2000 roku mówi o nieokreślonym, niemal schopenhauerowskim pragnieniu, które wciąż wzbudza w człowieku niepokój. Odpowiedzią na wywołany nienasyce niem stan ma być „złoty deszcz”, niczym biblijny symbol nawodnienia z księgi proroka Izajasza (Iz 55, 10–11). Powiązanie przez Bargielską sytuacji sikania z deszczem nawadniającym ziemię wydaje się zabiegiem niezwykle odważnym w swojej wymowie. Oto dziewczęcy akt defekacji okazuje się równie ożywczy co Słowo Boga kryjące się za Izajaszową metaforą. Doświadczenie somatyczne, namacalność defekacji staje się gwarancją autentyczności życia czy natury jako takiej. Ten kontekst wypowiedzi wprowadza Mira Marcinów w powieści *Bezmatek*, dokonując charakterystyki matki bohaterki:

Moja matka kochała życie. Kochała: kucać i z zadartą głową sikać w lesie na trawę, gapić się w słońce, czuć zapach mokrej ściółki, strącać rosę z liści. Sikaliśmy razem. Oczy przymykałyśmy razem. Wachałyśmy rozarte w dłoniach ziola. Ściągałyśmy buty i skarpetki, żeby włożyć stopy w mech. Razem³⁸.

Literatura kobieca znajduje w cielesności najpełniejsze oparcie, jest ona bowiem żywołem, który uraga apollinińskiemu porządkowi. Dlatego też domeną kobiecości pozostają odgłosy związane z upławami, menstruacją, bulimicznymi konwulsjami czy zabiegami higienicznymi w postaci różnego rodzaju ablucji, jak choćby w scenie z *Piaskowej Góry* Joanny Bator:

Posłusznie spełniała polecenia matki, której obsesja czystości ograniczała się do podmywek w gorącej wodzie z octem. [...] Jadzia co wieczór zaraz po matce przykucała w metalowej miednicy, do której z trudem mieściły się jej coraz potężniejsze pośladki. Ocet szczypał i czasem było to przyjemne. Po myciu wkładała palce między nogi i wachała, czy przez octową świeżość nie przebijają się smród brudu i bakterii³⁹.

Powiązanie odgłosów z symboliką akwaticzną wyznacza somatykę kobiecego ciała, począwszy od emocji, poprzez stosowanie zabiegów higienicznych, a skończywszy na fizjologii. Ta ostatnia jest ściśle połączona ze sferą seksualną, w której symbolika wody odgrywa niebagatelną rolę. Wilgocią wypełnione są zarówno dolne i górne usta, jak u Julii Mrok, bohaterki *Roku Królika* Bator, której śmiech młaszczące „mokro, jakby robiła komuś łaskę”⁴⁰. Ponownie warto zwrócić uwagę na towarzyszącą doświadczeniu dźwiękowemu multisensoryczność. Wilgoć jest namacalna, ale także wyczuwalna jako zapach, i słyszalna, co tak bardzo dobrze odzwierciedla proza Tokarczuk lub Bator. Wprowadzając sensualność zapachową czy dotykową,

³⁷ Iwasiów, *op. cit.*, s. 72.

³⁸ M. Marcinów, *Bezmatek*. Wołowiec 2020, s. 125.

³⁹ J. Bator, *Piaskowa Góra*. Warszawa 2009, s. 15.

⁴⁰ J. Bator, *Rok Królika*. Kraków 2016, s. 214.

literatura identyfikuje wiek oraz stan ciała bohaterów. W *Domu dziennym, domu nocnym* za pomocą wilgoci Tokarczuk określa starość:

Wydawało mi się, że aż tutaj czuję zapach Marty – zapach szarego swetra, jej siwych włosów, skóry cienkiej i delikatnej. Jest to zapach rzeczy, która długo leży w tym samym miejscu. Dlatego jest tak wyczuwalna w starych domach. Jest to zapach czegoś, co kiedyś było piękne i młode, a teraz zastygło, nie umarło, ale zastygło i właściwie śmierć mu już nie grozi. [...] Tak pachną starzy ludzie⁴¹.

Taką funkcję spełnia również odgłos. Za pomocą dźwięku określa się z łatwością skrajności wiekowe: starość oraz niemowlęctwo czy szerzej – dzieciństwo. Analogicznie jak we wspomnianej powieści Tokarczuk: Marta pachnie zarazem starością i dzieciństwem („I czułam jej zapach, to był zawsze zapach snu, pościeli, rozspanej skóry. Tak czasami pachną dzieci”⁴²), tak też w reprezentacji dźwiękowej tekstu przy opisie wieku wykorzystuje się podobne odgłosy trawienne, zmiękczone wilgocią: mlaskanie, ssanie, ciumkanie, ciamkanie, ciapanie czy nawet żucie. To, co łączy te wszystkie odgłosy, to ich powiązanie z wodnistym typem pokarmu, przyjmowanym przede wszystkim przez osoby nie posiadające zębów: jeszcze lub już. Tokarczuk w *Prawieku i innych czasach*, tworząc obraz starej kobiety, pisze: „Florentynka rozlała do misek resztki wieczornego mleka. Sama też usiadła do jedzenia. Moczyła w mleku kawałek chleba i żuła go bezzębnymi dziąsłami”⁴³. Ale podobny odgłos, świadczący o pochłanianiu wodnistej papki, identyfikuje u Tokarczuk ośeska: „ten mokry koniuszek włożyłem w usta dziecka. Zaczęło mlaskać, chciwie”⁴⁴. Grupą odgłosów, która wyraźnie oddziela starość od niemowlęctwa, jest dźwiękosfera o proveniencji motorycznej. Chodzi tu o każdego rodzaju odniesienia do sprawności fizycznej i układu kostnego, który w wyniku wszelakich chorób spowodowanych zazwyczaj starczym artretyzmem odzwierciedla trudności z poruszaniem się. Towarzyszą temu odgłosy chrupania, chrzęszczenia, chrobotania, szurania czy dreptania. Większość wyrazów dźwiękowych odnoszących się do problemów motorycznych, łączonych ze starością, używa zbitki „chr” lub „tr”, zarazem konotując dźwięk trzeszczący, podkreślający zgrzyt lub tarcie twardej powierzchni. Jednocześnie odgłosy te prowadzą do skojarzenia wspomnianej grupy dźwięków z urazem (stawu, kości) lub chorobą (reumatyzm).

Druga grupa odgłosów związana z geriatrią odnosi się do fonosfery, a właściwie do zakłócenia w jej funkcjonowaniu. Czysty ludzki głos zostaje w tym przypadku zastąpiony charkotem, chrypieniem, chrypką lub kaszlem. Zbitka głosek „xrk”, wspólna dla tych wyrazów, wskazuje na jakiś rodzaj przeszkody umiejscowionej w gardle, której organizm próbuje się pozbyć. Jednocześnie charakterystyczny dźwięk chrypienia czy chrupania sugeruje utrudnienia w komunikacji i niechęć budowaną wokół postaci. Tokarczuk tak właśnie przedstawia Ukleję:

Zestarzał się i jeszcze utył. Twarz miał szara, spuchnięta i przekrwione od wódki oczy. Siadał przy stole, wyglądał wtedy jak góra nadpsutego mięsa, i swoim chrapliwym głosem chwalił się bezustannie⁴⁵.

41 O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*. Wałbrzych 1999, s. 52.

42 *Ibidem*, s. 110.

43 Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, s. 38–39.

44 Tokarczuk, *Wyspa*, s. 100.

45 Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, s. 164.

Starość koresponduje z chrapliwym głosem i chrapaniem. To ostatnie słowo Sylwia Chutnik w *Jolancie* wpisuje w figurę ojca, który „zasypiał po cichu, cichutko chrapał”⁴⁶.

Większość odgłosów przywołanych przed chwilą jest – obok dyskursu związanego z wiekiem – elementem narracji maladycznej. Dźwięki wydawane przez chore ciało są tym bardziej słyszalne, im bardziej brzmią w sposób nienaturalny, inny niż ten, do którego przyzwyczała nas audiosfera somatyczna. Duża część odgłosów staje się oznaką stanów chorobowych, wpisując się w szereg kontekstów i znaczeń budowanych wokół pojęcia choroby⁴⁷. Chrypienie czy charczenie są symptomami duszności, jaka pojawia się w przypadku niewydolności serca. Podobnie kaszel, choć niejednokrotnie bywa wykorzystywany do identyfikacji osób starszych, jest związany z opisem stanu chorobowego. Marcinów daje taki obraz umierającej matki:

Duszę się z bólu. Zaczynam kaszleć, bo lekarze mówią, że trzeba kaszleć, jak złapie cię zawał. Więc płaczę i kaszlę. Mimo że kaszleć wcale mi się nie chce. Za to płakać mi się tak strasznie chciało. Gdybym tylko umiała płakać bez tych stanów przedzawałowych⁴⁸.

Kaszel jako reakcja obronna organizmu ujawnia się poprzez charakterystyczny, powtarzający się dźwięk przypominający odkrztuszanie. Organizm pragnie pozbyć się przeszkody tkwiącej w gardle, a jednocześnie pragnie udroźnić drogi oddechowe. W powieści *E. E. Tokarczuk* pisze: „Piersi i plecy bolały go przy każdym oddechu, szarpał nim kaszel”⁴⁹. Warto zauważyć, że z fizjologią oddychania wiąże się szereg odgłosów chorobowych: duszności, stękanie, sapanie, rżenie czy świstanie; z podrażnieniem gardła i strun głosowych zaś wszelkiego rodzaju odgłosy tłumienia: chrypienie bądź chrząkanie. Równocześnie, o czym już była mowa, te same odgłosy, powstające w wyniku trudności z oddychaniem oraz problemów foniatrycznych, stanowią nieraz oznakę starości lub zbliżającej się śmierci. Tym, co czyni człowieka nie-żywym, a zarazem nie-ludzkim⁵⁰, są bezdech i niezdolność do komunikacji. Warto zwrócić uwagę jeszcze na jedną kwestię, gdy mowa od odgłosach starczych czy malarycznych. Najczęściej skupiają się one na dźwiękach konotujących skrzekliwość, równocześnie zaś wyrażających pewnego rodzaju zgrzytanie. Odgłosy chrypienia, chrzęszczenia, skrzeczenia bądź rżenia są zwykle znakiem niedopasowania postaci. Bohaterowie posługujący się tymi dźwiękami nie budzą sympatii, zwyczajnie „zgrzytają” w środowisku społecznym, wywołują niechęć, odrazę czy nawet nienawiść. Tym samym dźwiękosfera indywidualna postaci literackiej staje się elementem charakterystyki i jej odbioru czytelniczego.

⁴⁶ S. Chutnik, *Jolanta*. Kraków 2015, s. 52.

⁴⁷ Zob. M. Szubert, *Dyskurs maladyczny – perspektywy badawcze*. W zb.: *Fragmenty dyskursu maladycznego*. Red. M. Ganczar, I. Gielata, M. Ładoń. Gdańsk 2019, s. 19.

⁴⁸ Marcinów, *op. cit.*, s. 242.

⁴⁹ O. Tokarczuk, *E. E.* Warszawa 1995, s. 202.

⁵⁰ Warto zwrócić uwagę, że głosem zachrypłym przemawia Erna, dojrzewająca bohaterka powieści Tokarczuk *E. E.*, która odkrywa w sobie zdolności mediumiczne. Wchodząc w trans, Erna przemawia „głosem medium, tyle że ochrypłym. Pojawia się równocześnie pruski akcent, który nie jest używany w domu E. [...] medium zaczyna wydawać gardłowe dźwięki, a następnie głosem zmienionym, ochrypłym mówi językiem, który przypomina język włoski, ale na pewno nim nie jest” (*ibidem*, s. 128).

Czy wobec tego można mieć jeszcze wątpliwości, że ciało tekstu dźwięczy? Zanurzone w narrację dźwięki wywołują z niej to, co cielesne: pleć, wiek, zmysły, emocje. Pozwalają zidentyfikować mechaniczny porządek znaczeniowy cielesności, w którą wpisują się dźwięki wynikające ze sprawności ruchowej człowieka, z motoryki ciała. Podobnie można określić dźwięki pochodzenia biologicznego, będące pokłosiem działania organizmu ludzkiego, jego fizjologii. Łączą się z nią kategorie egzystencjalne: odgłosy narodzin, śmierci, choroby, a także dźwięki świadczące o procesach trawiennych czy podejmowanych czynnościach seksualnych. Pojawiające się na kartach literatury odgłosy somatyczne są nie tylko jedną z zasad cielesności i sposobem uobecniania się jej w kulturze, ale przede wszystkim kategorią interpretacyjną. Sonosfera odgłosów jest tak naprawdę konstruowaniem języka, o wiele bardziej zmysłowego i cielesnego niż zwykły język, za pomocą którego próbuje przemawiać literatura. Somatyczność tekstu to w dużej mierze efekt oddziaływania dźwiękosfery – tego, co słyszalne. Jeśli, jak pisze Anna Łebkowska, „Literatura szuka sposobów wyrażenia ciała [...]”⁵¹, to z pewnością znajduje owe sposoby w dźwiękowej reprezentacji reakcji somatycznych.

Abstract

ADAM REGIEWICZ Jan Długosz University, Częstochowa
ORCID: 0000-0003-1367-7697

NOISE AUDIOANTHROPOLOGY AGAINST SOMATOPOETICS

Studies in anthropology of sounds is conveniently situated between the main sound narration produced by culture and anthropological experiences of a man: her/his biology, physiology, and mechanics. A sound, as a manifestation of behaviour—a sound event, becomes a part of a particular stream of behaviour and social activities all of which reflect a variety of cultural forms focused around diverse aspects of experiencing reality by a man and her/his relationship with the surrounding world expressed through behaviour patterns, habits and customs, traditions and rituals, reflected by social norms and standards, related to experiencing corporality (intimacy, sexuality, hygiene, illness, death, *etc.*), emotions, sensuality, *etc.* Sound corporality immersed in the text, on the one hand, is a part of the research perspective of somatopoetics and, on the other hand, it reaches for tools derived from the study of musicality of literature. As based on the example of solutions of contemporary Polish prose, the article tries to show how sound, as a strictly somatic experience, becomes a carrier of cultural meanings, an element of the code: not so much a sound, but a semantic gesture interpreting various phenomena existing in a given culture.

⁵¹ Łebkowska, *op. cit.*, s. 13.

ALEKSANDRA SKRZYPCZYK Uniwersytet Gdański

MOTYWY MUZYCZNE W TWÓRCZOŚCI BRUNONA SCHULZA

W cyklach opowiadań *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* Bruno Schulz wielokrotnie sięga po nazwy gatunków z pogranicza muzyki i literatury. Czyni to poprzez terminy, takie jak „canzona”, „opera”, „piosenka”. Na poziomie leksykalnym nawiązuje również do sposobów wykonywania muzyki – używa określeń „dynamika”, „kadencja”, „koloratura”, „transpozycja”. Przywołuje nazwy form muzycznych, m.in. „arie”, „kołysankę”, „marsz”, „nokturn”, „pieśń”, „preludium”. Leksyka z zakresu muzyki, którą posługuje się swobodnie, dowodzi znajomości bardzo kunsztownych struktur muzycznych, np. fugi czy symfonii. Wśród artystów muzyki, przedstawianych w opowiadaniach, pojawiają się dyrygenci, śpiewacy, instrumentalisci (skrzypkowie, wiolonczeliści, trębacze), muzycy uliczni, kataryniarze. Na marginesie doświadczeń muzycznych zaznaczają się także inne doświadczenia audytywne pisarza, konstytuujące jego wyobraźnię dźwiękową. Zawierają się w nich dźwięki świata: szum olch, skrzywienie dorożki, stukot obcasów, trele ptaków, szelest sukna, dudnienie naczyń podczas wichury¹.

Tworząc słownik terminów i zjawisk muzycznych w prozie Schulza, można byłoby zatem podzielić leksykę na: 1) terminy i formy muzyczne, 2) instrumenty i instrumentalistów, 3) zjawiska dźwiękowe, 4) wyrazy dźwiękonaśladowcze. Jeśli uogólnić poszukiwania do leksyki z dziedziny muzyki, otrzymamy ponad 100 terminów². Już sama liczba haseł potwierdza istotną rolę świata dźwięków w kreowaniu świata przedstawionego (i w języku Schulza).

W swojej twórczości literackiej Schulz sięga do muzyki głównie w trzech przypadkach: kiedy w metaforyczny sposób przedstawia przestrzeń miasta i jego elementy – architekturę budynków, cechy pomieszczeń; kiedy charakteryzuje bohaterów poprzez odniesienia do dźwięków, które wytwarzają; a także kiedy opisuje

¹ Zob. B. Schulz, *Opowiadania. – Wybór esejów i listów*. Wstęp, oprac. J. Jarzębski. Wrocław 1989. BN I 264. Wszystkie cytaty z tej pozycji oznaczam skrótem O. Stosuję również skrót S = B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*. W: *Dziela zebrane*. T. 2. Wstęp, oprac. J. Jarzębski. Dodatek krytyczny S. Rosiek. Oprac. język. M. Ogonowska. Gdańsk 2019. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

² Indeksowanie twórczości Schulza pozwoliło wyodrębnić ponad 100 unikatowych terminów muzycznych – zob. A. Skrzypczyk, *Muzyka i świat dźwięków*. W: *Suplement do „Sklepów cynamonowych”* (w przygotowaniu). Zob. też S. Rosiek, *Radość indeksowania („Sklepów cynamonowych” i nie tylko)*. „Schulz/Forum” nr 13 (2019).

świat natury (szczególnie flory) i zjawiska pogodowe, czyli kiedy opisuje audiosferę, symfonię dźwięków świata.

Terminologia muzyczna to pierwszy znak pozwalający badaczowi dostrzec (jakiś) związek tekstu literackiego z muzyką. Na enumeracji terminów technicznych skończyć się jednak nie może. To dopiero drogowskaz – badacze, którzy pójda w kierunku, jaki wskazuje, będą musieli zadać pytanie o to, czym jest projektowana tu ścieżka, co oznacza, dokąd prowadzi. Schulz posługuje się terminami muzycznymi swobodnie, niejako mimochodem. To dla niego pierwsza intuicja – analogie do muzyki pomagają wyrazić niewyraźne, znoszą napięcie między obrazem a słowem. Nie można dłużej utrzymać przekonania o tym, że Schulz nie znał się na muzyce i jej nie słuchał. Wprost wypowiadał się o miejscach, w których tekst przybliża się do najczystszej poezji przez dźwiękowe ukształtowanie (ceñł również niezwykle zrytmizowaną poezję Juliana Tuwima i Bolesława Leśmiana)³. Słownik Schulza to poniekąd słownik muzyczny. Zatrzymując się przy terminach muzycznych (jak przy mniejszych drogowskazach), odkrywamy także muzykę, która istnieje w tekście *explicite* – muzykę werbalną, czyli deskrypcję samego utworu muzycznego. Odkrywamy jednocześnie metaforę opartą na analogii do świata dźwięków, czasem też „muzyczny” opis bohaterów (lub ich reakcji na muzykę)⁴. Należałoby zadać pytanie, jak muzyka uobecnia się w prozie autora *Sklepow cynamonowych* – temu, że stanowi temat w literaturze, nie zaprzeczył nawet Tadeusz Szulc w swojej przedwojennej książce (do której badacze tzw. muzyczności literatury wciąż się odnoszą)⁵.

Muzyka obecna w dziele mówi wiele nie tyle o nim samym, ile o autorze. Najczęściej to, co nazywamy muzycznym tematem, jest niczym innym jak opisem percepcji. Żeby wiedzieć, jak mogliby przeżywać muzykę bohaterowie, trzeba dobrze obserwować rzeczywistość i doznawać własnych przeżyć pod wpływem muzyki. Deskrypcje dźwięków mogą nam dużo powiedzieć nie tylko o Józefie i Jakubie, ale i o Schulzu – o jego subiektywnej reakcji na dźwięki. Nawet jeśli są stosowane jako efekt artystyczny lub w celu zasugerowania pewnych wrażeń. Opisując (za pomocą odwołań do dźwięków) rzeczywistość, autor charakteryzuje konkretne środowisko,

³ Jego podejście widać m.in. w recenzjach *Cudzoziemki* M. Kuncewiczowej, w recenzjach twórczości Z. Nałkowskiej i w kilku szkicach krytycznych, np. w recenzji grafik zatytułowanej *E. M. Lilien*. Zob. B. Schulz: *Dzwony w Bazylei*. W: *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne* (Koncepcja edytorska W. Bolecki. Koment., przypisy M. Wójcik. Oprac. język. P. Sitkiewicz. Gdańsk 2017, s. 29–31); *E. M. Lilien*. W: *ju.*, s. 132–133.

⁴ A. Hejmej (*Muzyczność dzieła literackiego*. Wyd. 2, popr. Wrocław 2002, s. 76–77) pisze o tym tak: „O ile [...] pierwszy wariant bliski byłby dwutekstowi literackiemu czy graniczy z nim (choć w wersji tradycyjnej i najbardziej rozpowszechnionej chodziłoby o jego werbalny substytut), o tyle drugi istnieje wyłącznie w specyfice językowej. Inaczej mówiąc, jeden w skrajnej postaci jest ontologicznie paraliteracki (czy nieliteracki w momencie intersemiotycznego zacytowania partytury muzycznej), drugi – pozornie paramuzyczny (właściwie niemuzyczny), pomimo iż usiłuje wszelkimi wybiegami retorycznymi zawładnąć fizyczną przestrzenią efektów muzycznych”.

⁵ Książka T. Szulca (*Muzyka w dziele literackim*. Warszawa 1937) – który *nb.* w swoim pierwszym artykule na temat muzyki w literaturze nie stawiał tak jednoznacznie negatywnych tez, jak robił to później – jest stałym punktem odniesienia dla badaczy podejmujących to zagadnienie po wojnie. Widać to wyraźnie w antologii zredagowanej przez A. Hejmeja (*Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*. Kraków 2002), w której większość autorów odniosła się do tej przedwojennej pracy.

bohatera oraz samego siebie. Tu ujawnia się wielki potencjał literatury jako sztuki zdolnej wyrazić nawet to, co z trudem poddaje się reprezentacji – muzykę, a przez nią jakąś prawdę o autorze⁶. Innymi słowy – muzyka jako temat w prozie przekracza funkcje tak oczywiste jak sposób charakteryzowania (postaci) czy przywołania wrażeń odnoszących się do zmysłu słuchu.

Muzyczna architektura miasta

W Schulzowskim świecie przedstawionym terminy muzyczne pojawiają się często w opisach niezwiązanych z muzyką *sensu stricto*. Czerpanie z terminologii muzycznej pozwala autorowi budować metafory, kondensować znaczenia zaczerpnięte z różnych dziedzin. Już na pierwszej karcie *Sklepów cynamonowych* dom narratora magicznie dźwięczy, kiedy Adela wyładowuje przyniesione w koszyku „nabrzmiąle siłą i pożywnością płaty mięsa z klawiaturą żeber cielecych” (*Sierpień*, S 123). Porównanie żeber do klawiatury fortepianu ma oddawać opozycję wklęsłość–wypukłość, przypominającą czarne i białe klawisze. Od tego momentu przestrzeń widziana oczyma Józefa będzie zawierała elementy audialne. Kiedy narrator przedstawia mieszkanie po raz pierwszy, deskrypcja pomieszczeń zawiera odniesienia do świata dźwięków. Tłem akustycznym tego domu jest popołudniowa pętla mechanicznej melodii katarynkowej, mieszającej się z dźwiękami nauki gry na fortepianie. Czytamy o dochodzących narratora brzmieniach, w których streszcza się sierpień w miasteczku:

Przez ciemne mieszkanie na pierwszym piętrze kamienicy w rynku przechodziło co dzień na wskroś całe wielkie lato: cisza drgających słojów powietrznych, kwadraty blasku, śniące żarliwy swój sen na podłodze; melodia katarynki, dobyta z najgłębszej złotej żyły dnia; dwa, trzy takty refrenu, granego gdzieś na fortepianie wciąż na nowo [...]. [...] [Później] barwy schodziły o oktawę głębiej, pokój napelniał się cieniem. [*Sierpień*, S 123]

W opisie mieszkania, którego wygląd zmienia się wraz z porami dnia – ze światłem wydobywającym blask tapet i podłóg, to znów zaciemniającym przedmioty do samych tylko konturów – ujawnia się nie tylko malarska, lecz także muzyczna wyobraźnia autora. U Schulza barwa plastyczna i barwa muzyczna wydają się tożsame, kolorystyka synestezyjnie współbrzmi z językiem deskrypcji. Kiedy barwy „schodzą o oktawę głębiej”, robi się ciemniej o 7 tonów (oktawę), kolor (dźwięk) pozostaje w tej samej tonacji, ale staje się ciemniejszy (niższy). Wydaje się, że dla Schulza barwa plastyczna i barwa muzyczna mają zbliżone znaczenie – chociaż zmiana barwy w muzyce nie musi wiązać się ze zmianą wysokości dźwięku (ale jedynie ze sposobem jego wydobywania). Język służący do opisu wrażeń muzycznych jest (zawsze) językiem metaforycznym⁷ i to właśnie z tego potencjału korzysta po-

⁶ W jaki sposób muzyka może być tematem literatury, pokazywali w polskich publikacjach K. Górski (*Muzyka w opisie literackim*. W: *Z historii i teorii literatury*. Wrocław 1959) i M. Głowiński (*Muzyka w powieści*. W: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992).

⁷ Zgodnie z dzisiejszym potocznym i metaforycznym językiem, służącym do opisu zjawisk dźwiękowych, o którym można się przekonać, czytając podręczniki do nauki gry na instrumencie lub nauki śpiewu. Zob. B. Tarasiewicz, *Mówię i śpiewam świadomie. Podręcznik do nauki emisji głosu*. Kraków 2014.

etycka wyobraźnia autora. W opowiadaniu *Noc wielkiego sezonu* Schulz posługuje się leksyką z dziedziny muzyki, żeby ukazać kolory „materii” w sklepie ojca. Tę sukienką kosmogonię barw układa w sposób dynamiczny – odcienie jesieni „idą w dół i w górę, jak po dźwięcznych schodach, po gamach wszystkich oktaw barwnych” (S 111). Sklep Jakuba to sala koncertowa – sukna nie są tylko materiałami – to instrumenty, na których odtwarzana jest „symfonia barw”, kolory tkanin układają się na półkach niczym dźwięki na scenie: rozpoczynają grę od brzmień śródkowych, altowych, przechodzą przez najwyższe tony i złożone akordy, aby na koniec powrócić do najciemniejszych barw:

Był to rejestr olbrzymi wszelakich kolorów jesieni [...]. Zaczynał się u dołu i próbował jęklawie i nieśmiało altowych spelzłości i półtonów, przechodził potem do spłowiących popiołów dali, do gobelinowych zieleni i błękitów i rosnąc ku górze coraz szerszymi akordami, dochodził do ciemnych granatów, do indyga lasów dalekich i do pluszu parków szumiących, ażeby potem poprzez wszystkie ochry, sangwiny, rudości i sepie wejść w szelestny cień wiedzających ogrodów i dojść do ciemnego zapachu grzybów, do tchnienia próchna w głębiach nocy jesiennej i do głuchego akompaniamentu najciemniejszych basów. [*Noc wielkiego sezonu*, S 111]

Synestezyjne obrazy to cecha charakterystyczna Schulzowskich porównań. Wrażenia zmysłowe zdają się ze sobą mieszać, jasność barw jest tożsama z jasną barwą dźwięków (czyli z wysokim rejestrem), dźwięki niskie, basowe zyskują u Schulza ciemne, nasycone barwy, wybrzmiewają akordami, falami. Dodatkowo dźwięki są personifikowane: brzmia „nieśmiało”, „jęklawie”, mają ludzkie głosy altowe (niskie, kobiece) lub basowe (męskie).

Ten krótki opis towarów w sklepie bławatnym Jakuba tylko z pozoru sprawia wrażenie statycznego. Materiały uporządkowane w foldery, przewidywalne, jak dźwięki na klawiaturze fortepianu, rozpoczynają swoją grę dopiero w ruchu. Tu zaznacza się dynamika odtwarzanej przez Schulza sceny. W czasie wysokiego sezonu kupcowi przybywa klientów, towary opuszczają miejsca na półkach i rozpoczynają taniec, kolorowe przemieszanie, w którym Józef słyszy istotnie muzykę. Jego wyobraźnia nawiązuje tutaj do trudnej do zidentyfikowania kompozycji muzycznej, dynamika tego „występu” pozwala jednak na dostrzeżenie próby transpozycji muzyki. Jest to niewątpliwie kompozycja na fortepian. Tonacja tego utworu jest jesienna, molowa, jej nastrojowość – melancholijna, a skala – nieograniczona. Rozpoczyna się w tempie powolnym, w rejestrze niskim, „jęklawie i nieśmiało”, być może *unisono*. Gra dźwiękami niskimi, próbuje „altowych spelzłości i półtonów”. Narrator intensyfikuje elementy, stwarzając wrażenie zmiennego natężenia, zróżnicowanej głośności (od *pianissimo* do *fortissimo*). Dźwięki zaczynają pięć się ku wyższym, jaśniejszym tonom i złożonej harmonii: „ku górze coraz szerszymi akordami, [...] do ciemnych granatów, do indyga lasów dalekich i do pluszu parków szumiących [...]”. Przedstawiany tu utwór wywołuje w wyobraźni skojarzenia z naturą i dźwiękami świata – zgodnie ze wspomnieniem Emila Górskiego dotyczącym tego, w jaki sposób Schulz słuchał muzyki⁸. Utwór ten rozbrzmiewa w środkowej części pełnią „barw” i tonów, szerokich akordów, złożonych dźwięków, ażeby po

⁸ Zob. A. Skrzypczyk, *Bruno Schulz i muzyka. Próba biografii akustycznej pisarza*. „Teksty Drukie” 2022, nr 2.

punkcie kulminacyjnym rozwiązać się w tony najniższe, głuche jak pudło rezonansowe, istniejące już niemal poza skalą słyszalności. Metafora jesiennego lasu doskonale oddaje nastrojowość utworu.

Trudno jednoznacznie zidentyfikować, która kompozycja muzyczna mogła być inspiracją dla przytoczonego wcześniej fragmentu, a zatem która jest w nim reprezentowana. Wiadomo tylko, że utwór kojarzony przez Schulza z ruchem w sklepie ojca to kompozycja na fortepian, skomplikowana, dynamiczna, minorowa. Jednak hipotezy mówiącej o tym, że mogłoby to być np. *opus* Chopina, nie da się utrzymać bez autorskiego wskazania na konkretną kompozycję lub bez tytułu utworu muzycznego w opowiadaniu.

W mieście stwarzanym przez Schulza odwołania muzyczne towarzyszą niemal każdej sytuacji. Józef wędruje z matką „przez dwie słoneczne strony rynku, wodząc [...] załamane cienie po wszystkich domach, jak po klawiszach” (*Sierpień*, S 29). Elementy architektury miasta mają swój wewnętrzny rytm, rozgałęziają się w pleonazmy i polifonie. W *Traktacie o manekinach* czytamy: „tapety muszą być w takich mieszkaniach już bardzo zużyte i znudzone nieustanną wędrówką po wszystkich kadencjach rytmów” (S 69). „Bryły i pryzmy” cienia na mapie z *Ulicy Krokodyli* „dramatyzowały i orkiestrowały ponurą romantyką cieni tę wieloraką polifonię architektoniczną” (S 89). Stojący przed willą Bianki bohater analizuje architekturę budynku, odnosząc się do elementów dzieła muzycznego. Tę dla muzyki tego domu jest cisza dnia, podczas której „kredowobiałe ściany willi przemawiały bezgłośnie a wymowną elokwencją”, a girlandy budynku znów „biegły w rytmicznych kadencjach” (*Wiosna*, O 170). Element wspólny, który Schulz dostrzega w sztuce muzycznej, architektonicznej i pisarskiej, to powtarzalność motywów, rytmiczność, pulsowanie, *iteratio*, przetworzenie tego samego tematu – o willi napisze, zwracając uwagę na wariacyjność i zmianę, że „jej lekka swada rozchodziła się w pleonazmach, w tysiącnych wariantach tego samego motywu” (*Wiosna*, O 170).

Terminy muzyczne w opisie postaci

Charakteryzując bohaterów cykli opowiadań Schulz opisuje dynamikę ich głosów czy nawet wokalne modulacje. Cechy fizyczne postaci porównywane są nieraz do instrumentów muzycznych. O Thui czytamy: „Twarz jej jest kurczliwa jak miech harmonii. Co chwila grymas płaczu składa tę harmonię w tysiąc poprzecznych fałd, a zdziwienie rozciąga ją z powrotem” (*Sierpień*, S 30–31). We fragmencie poświęconym „kretynce” narrator porównuje mimikę twarzy do budowy instrumentu, otrzymując w ten sposób groteskowy obraz postaci kobiecej – twarz to harmonia, płuca podobne są do piszczałek⁹. Na dramatyczny koncert upośledzonej Thui odpowiada natura, która w kontraście do ekshibicjonizmu bohaterki stanowi jedynie tło muzyczne: „pień bzu dzikiego [...] skrzypi cicho pod natarczywością tej rozpustnej chuci, zaklinany całym tym nędzarskim chórem do wynaturzonej, pogańskiej płodności” (*Sierpień*, S 31).

⁹ Inspirującą interpretację fragmentu o Thui zaproponował P. Dyb e l (*Sierpniowe inicjacje. Obrazy kobiet w „Sierpniu” Brunona Schulza*. „Schulz/Forum” nr 3 (2013), s. 14).

Głosy postaci są zgodne z ich cechami, komunikują na ich temat istotne informacje. Głupia Maryśka, matka Tlui, jest „cicha jak rękawiczka, z której wysunięto dłoń” (*Sierpień*, S 32). W opozycji do cichego snu służącej tragedii jej losu wybrzmiewa hałaśliwie:

I jakby korzystając z jej snu, gadała cisza, żółta, jaskrawa, zła cisza, monologowała, klóciła się, wygadywała głośno i ordynarnie swój maniacki monolog. Czas Maryśki [...] szedł samopas przez izbę, hałaśliwy, huczący, piekielny, rosnący w jaskrawym milczeniu poranka z głośnego młyna-zegara, jak zła mąka, sypka mąka, głupia mąka wariatów. [*Sierpień*, S 32]

Głos ciotki Agaty to narzekający ton „białego mięsa”, gotowego przy byle impulsie męskim rozmnażać się: „był to zasadniczy ton jej rozmów. Głos tego mięsa białego i płodnego...” (*Sierpień*, S 33). Dodo zaś wypowiada się „tonem minorowym” (*Dodo*, O 277), w skali molowej, co sugerowałoby, że jego głos jest melodyjny, o brzmieniu smutnym, jak los tej niepełnosprawnej postaci. Edzio, w przeciwieństwie do Doda, ma głos „tubalny i męski, którym czasem śpiewa arie operowe”. Śpiewa „niekunsztownie”, „bezpretensjonalnie”, „Adela twierdzi, że ma przyjemny głos” (*Edzio*, O 287). Emeryt, raczej cichy, wyróżnia się „muzykalnością członków”, tańczy do katarynek, ulega melodii, która „ma swoją wolę, swój uparty rytm”. Niezdolny do sprzeciwu, daje się ponieść muzyce, jest beztroski, swobodny, mówi o sobie: „tańczę a raczej drepę w takt melodii drobnym truchcikiem emerytów, podskakując od czasu do czasu” (*Emeryt*, O 296). Kiedy dołącza do szkoły, jego głos zmienia się – „upupiony” starzec mówi w wysokiej skali kobiecej, a wybrana przez niego instytucję przepelnia chór sopranowych głosów dziecięcych: „Maszerowaliśmy parami, gadając zajadle, wnosząc na każdą ulicę, na którą skręcaliśmy, nagły zgiełk naszych zmieszanych sopranów” (*Emeryt*, O 306).

Wreszcie – głos Jakuba będący głosem potężnego Demiurga konfrontującego się z Bogiem. W ciągu dnia ten wizjoner mówi cicho, wykorzystuje muzyczne pasáže, przerywniki (interludia), nieraz brzmi monotonna, jest zrównoważony. Dopiero nocą, nad urynałem, głos proroka otrzymuje nową dynamikę i skalę – Jakub mówi głośno, doniośle, wykrzykuje, lamentuje, wchodzi w dialog z samym sobą, w komunikację „groźną jak mowa piorunów”. Jego głos staje się wówczas „twardy”, „obcy”. Wybuchy gniewu przerywane są partiami milczenia, ojciec cichnie, to znów „podnosi się do swady”, zaklina, szlocha... Tę hałaśliwą i prędką mowę Schulz stylizuje na tekst biblijny poprzez patos spójników („I usłyszeliśmy”) oraz archaiczną odmianę („usty swymi”). Głos Jakuba jest dynamiczny, zmienny, w niekontrolowany sposób szaleńczy:

Za dnia były to jakby rozumowania i perswazje, długie, monotonne rozważania, prowadzone półgłosem i pełne humorystycznych interludiów, filuternych przekomarzań. Ale nocą podnosiły się te głosy namiętniej. Żądanie wracało coraz wyraźniej i donioślej i słyszeliśmy, jak rozmawiał z Bogiem, prosząc się jak gdyby i wzbraniając przed czymś, co natarczywie żądało i domagało się. Aż pewnej nocy podniósł się ten głos groźnie i nieodparcie, żądając, aby mu dał świadectwo usty i wnętrzościami swymi. I usłyszeliśmy, jak duch weni wstąpił, jak podnosił się z łóżka, długi i rosnący gniewem proroczym, dławiąc się hałaśliwymi słowy, które wyrzucał jak mitralieza. Słyszeliśmy łomot walki i jęk ojca, jak tyrana ze złamanym biodrem, który jeszcze uraga. [*Nawiedzenie*, S 39]

Ten piewca substancji słyszy głos materii nieożywionej. Pałuby to zawodzący chór, który próbuje wydostać się z martwoty przedmiotu: „Czy słyszeliście po nocach straszne wycie tych pałub woskowych, zamkniętych w budach jarmarcznych, za-

łosny chór tych kadłubów z drewna i porcelany, walących pięściami w ściany swych więzień?” (*Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, S 60).

W *Martwym sezonie* ojciec z Czarnobrodym, opuściwszy sklep, wyruszają na nocną eskapadę-pijatykę, podczas której zakradają się pod okno śpiącej Adeli. Obserwują jej sylwetkę leżącą w półmroku. Dzwonią wtedy w szyby, śpiewają „sprośne kuplety”, czyli satyryczne piosenki kabaretowe o aktualnych sprawach w polityce – ich forma wywodziła się ze średniowiecza, przetrwała w ludowej tradycji i w żołnierskiej przyspiewce. Ta taneczna piosenka nie budzi śniącej, mimo że wykonawcy dodają ułomne elementy perkusyjne („bębnili nogami w deski balustrady”, *Sanatorium pod Klepsydrą*, O 248).

Bohaterki erotycznych fantazji także opisywane są w odniesieniu do świata dźwięków. Chód kobiet jest melodyjny, czarne pantofelki wystukują rytm kroku, a „skrzypiące jedwabiem pończochy” współbrzmia do taktu: „Ach, te młode, rytmiczne, zgrzane od ruchu nogi w nowych, skrzypiących jedwabiem pończoszkach” (*Wiosna*, O 152). Ta gra pantofelków to filuterna melodia pełna napięć: „Panienki w sklepach przestępowały z nogi na nogę, grając kokieteryjnym obuwiem” (*Ulica krokodyli*, S 93). Bianka wędruje w posłuszeństwie własnego, wewnętrznego rytmu:

oddala się meandrycznym przepłatańcem swych nóg, wpadających melodyjnie w rytm wielkich elastycznych kroków guwernantki. [...] Jest to chód w nieubłaganie prostej linii, nie liczący się z żadnymi przeszkodami, posłuszny tylko jakiemuś wewnętrznemu rytmowi. [*Wiosna*, O 169]

Emeryt marzy o podglądaniu muzykalnych nówek służących, „grających” i „stukających” bucikami: „prężą młode nogi, napinają wypukłe podbicia, grają, połykują tanim obuwiem, stukocą luźnymi pantofelkami...” (*Emeryt*, O 298). Rytmicznie maszerują także manifestujący mieszkańcy, rytmiczny jest stukot kopyt koni zaprzęgniętych do dorożki...

Tembr, czyli barwę głosu lub instrumentu, otrzymuje nawet pewna generacja much (zanimalizowani subiekci):

Ta zwyrodniała rasa much sklepowych, skłonna do dzikich i niespodzianych mutacji, obfitowała w osobniki zdziwaczałe, płody kazirodczych skrzyżowań, wyradzała się w jakąś nadrasę ociążałych olbrzymów, weteranów o głębokim i żalobnym timbrze, dzikich i posepnych druidów własnego cierpienia. [*Martwy sezon*, O 238]

W końcu również Jakub przeobraża się w muchę, lamentsy i skargi bohatera charakteryzują się niemal muzycznymi modulacjami:

Nim zdołaliśmy zrozumieć, co się stało, zawibrował gwałtownie, zabzczał i wionął nam przed oczyma monstrualna, bucząca, kosmata mucha stałowobłękita, objijająca się w oszalałym locie o wszystkie ściany sklepu. Przejęci do głębi, słuchaliśmy beznadziejnego lamentu, głuchej skargi modulowanej wymownie, przebiegającej w dół i w górę przez wszystkie rejestry niezgłębionego bólu, nieutulonego cierpienia, pod ciemnym sufitem sklepu. [*Martwy sezon*, O 240]

Bohaterowie Schulza obarczeni są wewnętrznym lub zewnętrznym kalectwem. Spotykają się wśród nich wariaci, kaleki, wyrzutki. Zredukowanie fizjonomii i intelektu dotyczy głównie mężczyzn (cierpiący na chorobę psychiczną Hieronim, upośledzony Dodo, kaleka Edzio, szalony Jakub), widoczne jest jednak także w opisie cielesności kobiecej (tandetne ciała Poldy i Pauliny, skretyniała Tłuja, chorobliwie wybujała ciotka Agata). Lecz jeśli cielesność bywa tu zdrowa i erotyczna,

zdegradowana zostaje sfera ducha (przyjemna matka) lub intelektu (tępa Adela¹⁰). Są to bohaterowie tragiczni, skazani na niepowodzenie, rozczarowujący (niewierna Bianka), żyjący na marginesie społeczeństwa lumpenproletariat (kataryniarze), nieistniejący naprawdę (Pan). Autor nie poświęca uwagi nafiarczom, świetnie prosperującym subiektem, całym klasom społecznym ludzi zdrowych, odnoszących sukcesy, uznanym artystom. Interesują go formy bytu na pograniczu życia i śmierci, postacie gotowe rozpaść się w byle gości, osoby stojące na marginesie rzeczywistości i mające sobie tylko wiadomy, mistyczny kontakt z tym, co pozarzeczywiste, mające na granicy, ale mimo to stanowiące o swojej cielesności, reprezentujące swoją organiczność. Obłąd pozwala im dotrzeć do prajedni, wejść „do matek”, doznać ekstazy kontakt z nadrealnym¹¹. Głos tych postaci, dźwięki, które wytwarzają (bądź ich brak), są istotnym – niekiedy jedynym – elementem charakterystyki.

Temat wykonania muzycznego, w tym także wokalnego, autor podejmuje kilkakrotnie. W *Nocy wielkiego sezonu* tłum przechodniów, klientów i subiektów staje się metaforycznym chórem wołającym Jakuba. Sklep bławatny zamienia się w scenę, a materiały wypróbowują na niej swoje tony, dźwięczą jęklawie, układają się w akordy, po których jak po klawiszach przesuwa się dłoń kupca. Na sklepowej scenie odbywa się wówczas spektakl zdobywania towarów: ojciec dramatycznie broni twierdzy sklepowej przed kupcami, trąbi w puzon, próbuje ochronić ją przed natrętnymi klientami, których krzyk zlewa się wreszcie w ponaglący refren. Schulz znakomicie opisuje dźwięki tego niemal widowiska:

Ojciec krzyknął z gniewu i rozpaczy, ale w tej chwili gwar głosów stał się całkiem bliski i nagle jasne okna sklepu zaludniły się bliskimi twarzami, wykrzywionymi śmiechem, rozgadanyimi twarzami, które płaszczyły nosy na lśniących szybach. Ojciec stał się purpurowy ze wzburzenia i wskoczył na łade. I kiedy tłum szturmował tę twierdzę i wkraczał hałaśliwą ciżbą do sklepu, ojciec mój jednym skokiem wspiął się na półki z sukniem i uwisły wysoko nad tłumem, dał z całej siły w wielki puzon z rogu i trąbił na alarm. Ale sklepienie nie napełniło się szumem aniołów, śpieszących na pomoc, a zamiast tego każdemu jękwowi trąby odpowiadał wielki roześmiany chór tłumy.

– Jakubie, handlować! Jakubie, sprzedawać! – wołali wszyscy, a wołanie to, wciąż powtarzane, rytmizowało się w chórze i przechodziło powoli w melodię refrenu, śpiewaną przez wszystkie gardła. [S 115]

Bohaterowie opowiadania *Kometa* wykonują muzykę śniąc. W mieszkaniu panuje nastrój „śpiwnego spania”, pogrążeni w marzeniach sennych nie zdają sobie

¹⁰ Z. Zieman n w artykule „Wulgarna służąca” czy „niebieskooka akolitka domu”? *Męskie i kobiece spojrzenie na Adelę w interpretacjach prozy Brunona Schulza* (w zb.: *Punkt widzenia w literaturze, kulturze i języku*. Red. G. Borowski [i in.]. Kraków 2015) pokazuje binarny stosunek badaczy do postaci Adeli. Potwierdza tym samym treść hasła *Adela* autorstwa S. Rośka, zamieszczonego w *Słowniku schulzowskim* (Oprac., red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek. Wyd. 2. Gdańsk 2006), rozbudowując je jednak o tendencję nowego interpretowania postaci służącej (ni-nacechowanego już negatywnie wśród męskich badaczy).

¹¹ B. Sienkiewicz i J. Sienkiewicz-Wilowska w artykule *Motyw szaleństwa w opowiadaniach Brunona Schulza. Studium psychologiczno-literackie* („Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” nr 22 (2013)) wykazują konkretne zjawiska chorobowe u bohaterów Schulza (schizofrenia, zespół Downa, upośledzenie) oraz nieintelektualistyczne podejście autora do tematu szaleństwa. Zob. też Rosiek, *Adela*, s. 16.

sprawy, że uczestniczą w koncercie na kobzy i dudy, a jedynym słuchaczem (bądź onirycznym dyrygentem, lunatykiem) tych uśpionych bohaterów-instrumentów jest – ponownie – Jakub:

Leżeliśmy pokotem w ciemnych już mieszkaniach, zmorzeni snem, unoszeni na własnym oddechu ślepy mrokiem bezgwiezdnych marzeń. Płynąc tak, falowaliśmy – piskliwe brzuchy, kobzy i dudy, przewalczając się śpiewnym chrapaniem przez wszystkie wertepy zamkniętych i bezgwiezdnych już nocy. Wuj Edward zamilkł na wieki. Jeszcze było w powietrzu echo jego alarmującej rozpacz, ale on sam już nie żył, życie uszło zeń z tym terkoczącym paroksyzmem, obwód otworzył się, on sam zaś wstępował bez przeszkód na coraz wyższe stopnie nieśmiertelności. W ciemnym mieszkaniu ojciec sam jeden czuwał, snując się cicho w pokojach pełnych śpiewnego spania. [O 345]

Koncertująca natura

W opowiadaniu *Wiosna* Jakub zabiera syna na kolację do ogrodowej restauracji zaaranżowanej za ostatnimi domami przy rynku. Józef ma wówczas okazję wysłuchać próby zespołu. Instrumentaliści, których opisuje, wykonują muzyką klasyczną, rozrywkową albo klezmerską. Na estradzie spoczywają instrumenty smyczkowe: wiolonczele i skrzypce. Przedmiotem zainteresowania narratora nie jest sam występ grupy muzykantów, lecz moment przed występem – cisza i napięcie towarzyszące temu, co za chwilę ma się wydarzyć, atmosfera rozgwieżdżonej nocy, „bezglębnie szumiąca ulewa gwiazd”, połyskujące w księżycowym świetle drewno instrumentów. Muzycy wypróbują swoje instrumenty, stroją je i odkładają „jak gdyby jeszcze niedojrzałe i nie na miarę tej nocy” (O 136). Podczas gdy naprężona cisza nocna wydobywa jedynie brzęczenie sztućców, nagle zaczynają grać skrzypce – chwilę wcześniej „jękliwe i niepewne”, teraz „wymowne, smukłe, wcięte w talii [...] zdawały sprawę ze swego pełnomocnictwa, podejmowały odroczone na chwilę sprawę ludzką i toczyły dalej ten przegrany proces pod obojętnym trybunałem gwiazd” (O 136–137). Z mroku wyłania się także wizualny – „gwiezdny” komentarz do muzyki, „imitatywny”, „na marginesie muzyki”. Schulz przedstawia muzyków ulicznych podobnie jak kataryniarzy – to postacie bez rysów indywidualnych, bez charakteru, pogrążone w głębokiej introwersji. Są wędrowcami poszukującymi swojej ojczyzny duchowej, zmierzają donikąd, przysiadają w parkach i na ulicach zamyśleni i wyobcowani. Ich instrumenty mają ocalić tę „ imprezę ludzką”, ale ekspansywna i głośna muzyka tła (krajobrazu) odbiera prawo do sztuki, przesadzonej od początku, zanim nastąpiła próba dialogu człowieka z naturą – naprzemiennego frazowania muzycznego. Autor znakomicie operuje dynamiką sceny, podczas której odbywa się spektakl muzyczny. Z ciszy i napięcia wydobywa coraz wyraźniejsze dźwięki (próby, głosy, brzęki), których głośność intensyfikuje się (początkowa faza koncertu), aż do potężnego brzmienia symfonii (instrumenty i natura brzmią na zmianę, firmament nieba komentuje muzykę, wtóruje wydarzeniu), po to, aby za moment znów się wyciszyć, zniknąć w wygłuszeniu (bohaterowie odchodzą z parku). Nastrój sceny uzyskany został za pomocą odniesień do wyobrażeń dźwiękowych. Tej wiosennej nocy zmysł wzroku staje się zawodny, dając pierwszeństwo słuchowi. Być może klezmerska muzyka łączy się w tym fragmencie z muzyką świata, przywołując w wyobraźni odbiorcy strukturę fugi. Jest to chyba jedyny dłuższy fragment w obrębie obu cykli opowiadań, w którym zastosowana została muzyka werbalna. Opis gry na skrzypcach może stanowić literacką reprezentację kompozycji

muzycznej. Na podstawie tej próby odwzorowania występu solowego trudno przesądzać, jaki konkretnie utwór muzyczny przywołał Schulz. Może to być opis znanej lub wyobrażonej (nieistniejącej wcale) kompozycji. Schulz ukazuje grę skrzypiec przez pryzmat subiektywnego odbioru:

Muzycanci na estradzie maczali wasy w kufkach gorzkiego piwa, milczeli tępo, zapatrzeni w głąb siebie. Ich instrumenty, skrzypce i wiolonczele o szlachetnych konturach, leżały porzucone na boku pod bezgłośnie szumiącą ulewą gwiazd. Czasami brali je do rąk i przymierzali na próbę, stroili jęklonie na ton swych piersi, którego próbowali, chrząkając. Potem znów je odkładali, jak gdyby jeszcze niedojrzałe i nie na miarę tej nocy, która płynęła obojętnie dalej. Wtedy w ciszy i odpływie myśli, podczas gdy widelce i noże cicho pobrzękiwały nad biało nakrytymi stołami, wstawały nagle skrzypce same, przedwcześnie dorosłe i pełnoletnie, dopiero co jeszcze tak jęklone i niepewne, stały teraz wymowne, smukłe i wcięte w tali i zdawały sprawę ze swego pełnomocnictwa, podejmowały odroczone na chwilę sprawę ludzką i toczyły dalej ten przegrany proces przed obojętnym trybunałem gwiazd, wśród których wodnym drukiem rysowały się esownice i profile instrumentów, fragmentaryczne klucze, niedokończone liry i łabędzie, imitatywny, bezmyślny komentarz gwiazdny na marginesie muzyki. [Wiosna, O 136-137; podkreśl. A. S.]

W podobny sposób muzyka przywoływana jest we fragmencie *Doktora Faustusa* Thomasa Manna, w którym za pomocą opisu występu muzycznego główny bohater, Adrian Leverkühn, uzasadnia własne zamiłowanie do muzyki (wykorzystując zarazem opis dzieła jako argument dla swoich tez)¹². Podczas gdy utwór muzyczny scharakteryzowany we fragmencie *Sanatorium pod Klepsydrą* pozostaje

¹² T. Mann, *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna, opowiedziany przez jego przyjaciela*. Przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza. Wyd. 2. Warszawa 1962. Zob też *ibidem*, s. 124 (podkreśl. A. S.): „wiolonczele intonują samotnie, melancholijnie rozmarzony temat, który niezwykle wyraziście i z filozoficzną poczciwością zapytuje o bezsens tego świata, o przyczynę całego podżegania, zamętu, ścigania i wzajemnego udręczenia. Smyczki rozwdną się przez chwilę z żalem i mądrze kiwając głową na temat tej zagadki, a w pewnym określonym punkcie ich przemowy, punkcie starannie wyważonym, wkracza na głębokim oddechu, unoszącym i opuszczającym miarowo barki, chór instrumentów dętych hymnem chorałowym, przejmującym uroczystym, wspaniale zharmonizowanym, a wykonanym z całą wypchaną godnością i łagodnie poskromioną siłą blachy. Tak dociera owa dźwięczna melodia aż w pobliże punktu szczytowego, którego jednak na razie, zgodnie z prawem ekonomii, unika; cofa się przed nim, zachodzi go z tej i z tamtej strony, pozostaje i tak bardzo ładna, ustępuje jednak i oddaje swe miejsce innemu tematowi, piosenkowo-prostemu, żartobliwie i uroczyście popularnemu, pozornie prostackiemu z natury, lecz w istocie wielce kunsztownemu, który przy pewnym otrząśnięciu ze sztuką orkiestracji i przekształceń okazuje się zdumiewająco podatny do przeróżnych sublimacji i interpretacji. Piosenką tą gospodaruje się przez chwilę mądrze i przymilnie, rozkłada ją na części, kontemplanuje się je i odmienia, uroczą figurą zostaje tu wyprowadzona z jej średnich rejestrów aż ku najczarowniejszym wyżynom sfery skrzypiec i fletów, tam w górze jeszcze chwilę się kołysze i oto właśnie wtedy, gdy się ją najpięszczościej potraktowało, znów łagodna blacha powraca do głosu, ów hymn chorałowy wysuwa się na pierwszy plan, poczyna sobie wprawdzie nie tak szeroko jak za pierwszym razem, na początku, lecz udaje, że melodia już od dłuższej chwili była obecna, i uroczyście rozwija ją aż ku owemu punktowi szczytowemu, który za pierwszym razem mądrze pominęła, aby owo wezbranie uczuć, owo pełne zachwyty »Ach!« tym większe się stało teraz, gdy przy potężnej pomocy harmonicznym przejściowym dźwięków basowej tuby niepowstrzymanie a wspaniale punkt ten osiąga, aby później, jakby z pełną godności satysfakcją spoglądając na dokonane dzieło, rzetelnie się wspaniewać aż do końca”.

niezidentyfikowany (albo nieidentyfikowalny), kompozycja muzyczna z *Doktora Faustusa* zostaje wskazana przez samego autora. W tekście z 1949 roku Mann ujawnia, że źródłem inspiracji dla powstania tego fragmentu było preludium Richarda Wagnera do aktu III *Śpiewaków norymberskich*¹³. Schulz nie podaje takiej informacji – nie mamy jednak wątpliwości, że opis występu to zarówno reprezentacja muzyki (związana z doświadczeniem jej), jak i werbalny utwór muzyczny, literacki pozór partytury muzycznej (związany z wyobraźnią). Jeśli Schulz odwołuje się do konkretnego dzieła muzycznego, opis gry solowej skrzypiec nie wystarcza do zidentyfikowania tego odniesienia. Nie jest ono zresztą konieczne. Sam tekst mówi wiele o zainteresowaniach i doświadczeniach muzycznych autora (choć nieprecyzyjnie), mówi także wiele o cyklu opowiadań – stanowi przecież metaforę tego, co za chwilę wydarzy się w życiu Józefa¹⁴. Tej wiosennej nocy dokonuje się inicjacja – pierwsza wiosna dorosłości narratora. Zaczyna się stopniowo, podobnie jak koncert. Ojciec zabiera syna nocą na spacer, mijają ciemne ulice, słyszą pobrzękujące latarnie, kontemplują w ciszy światło gwiazd i znaczenie ich konstelacji. Nic jeszcze nie zapowiada przełomu, który się za chwilę wydarzy. Napięcie akcji zawiązuje się podczas koncertu, po nim już nic nie będzie dla Józefa takie samo. Bohater wkracza właśnie w dorosłość, podobnie jak opisywane przezeń skrzypce. Rozpoczyna się wtedy dialog między sztuką a naturą, odpowiedź zaś instrumentu na triumf natury jest tylko pokorną próbą – skrzypce bronią sprawy sztuki, zostają jednak przewyciężone przez kosmiczny ogrom, z którym próbują się równać. Dla Józefa zakończenie koncertu nie oznacza końca tej nocy. Zaraz po nim jego przeobrażona właśnie i wypróbowana dorosłość artysty-komentatora spotyka Biankę. Motywem przewodnim tej opowieści staje się gwiazdozbiór, który towarzyszy bohaterowi od początku jego wędrówki. W lśnieniu tego gwiazdozbioru przegląda się muzyka, oświetla on stojącą przed drzwiami cukierni Biankę, by pod koniec wędrówki Jakuba z Józefem do domu stać się przyczyną żartu ojca. Śpiący Józef śni biblijny sen Józefa, najmłodszego syna Jakuba, zawarty w *Księdze Rodzaju*. Narratorowi śni się, że „słońce, księżyc i jedenaście gwiazd oddają mu pokłon”, a całą sprawę – Józefa, stającego się modelem tego artystycznego konceptu ojca, uwiecznia fotograf.

Występ muzyczny w restauracji koresponduje wreszcie z naturą bohatera, z jego projektowanym tu charakterem. Muzycy wypróbujący swoje jękiwe instrumen-

¹³ S. P. Scher (*Thomas Mann's „Verbal Score”: Adrian Leverkühn's Symbolic Confession*. W: *Word and Music Studies: Essays on Literature and Music (1967-2004)*. Ed. W. Bernhart, W. Wolf. Amsterdam – New York 2004, s. 2-3) twierdzi, że fragment ten stanowi autoanalizę Leverkühna, niedostrzeżoną wcześniej przez badaczy. Opis muzyki ma, jego zdaniem, znaczenie strukturalne i kontekstualne dla powieści – to, po pierwsze, „słowny obraz” preludium R. Wagnera, a po drugie, sposób na opowiedzenie o wydarzeniach i decyzjach w życiu bohatera.

¹⁴ M. Głowiński w artykule *Muzyka w powieści* („Teksty” 1980, nr 2, s. 100) polemizował z przedwojenną rozprawą Schulca (*op. cit.*), zauważając następujące możliwości „istnienia” utworu muzycznego w dziele literackim: „utwór muzyczny jest przedmiotem dzieła literackiego wówczas, gdy: 1) zostaje w pewien sposób uwikłany w fabułę, 2) stanowi bezpośredni temat wypowiedzi, 3) nabiera pewnych znaczeń symbolicznych o węższym lub szerszym zakresie. Warunki te występować mogą łącznie bądź rozłącznie”. Omawiany fragment *Wiosny* zrealizowałyby owe założenia. Mimo rozstrzygnięć Schulca w latach trzydziestych (dających się skrócić do formuły: nie istnieją związki strukturalne między muzyką a literaturą) wielu teoretyków i pisarzy starało się udowodnić niesłuszność jego założeń.

ty poświadczają wahanie, nieśmiałość, a może nawet strachliwość. Symbolizują niedojrzałość Józefa, jego niepewność. Solo skrzypiec to podjęcie próby – świadectwo śmiałości, samotnej walki o sprawy wyższej wagi. Zakończenie koncertu symbolizuje kapitulację bohatera przed ambitnym zadaniem, jakie sobie wyznaczył, jego tragiczny los i przesadzoną przegraną. Również inna refleksja może towarzyszyć temu subiektywnemu odbiorowi muzyki. Józef „słyszy” w niej samego siebie, odbija się od tej muzyki echo jego własnych utrapień. Na jej tle wybrzmiewa jego kontemplująca, melancholijna natura.

Wiosną odbywa się także inne wydarzenie, które częściowo ma charakter wydarzenia muzycznego. Na ulicach miasta pojawiają się „heroldzi z czerwonymi opaskami na ramionach”, powiewają flagi i emblematy, plac zapełnia się „chrzęstem tysięcy nadchodzących nóg”, aby w demonstracji przeciwko Franciszkowi Józefowi I delegacje z najegzotyczniejszych krajów mogły głosić kogoś „o wiele większego”. Podczas defilady narrator przygląda się instrumentom: „Lśniący wiatr wyostrzał w szczęśliwych przelotach blask trąb, otrząpywał miękko i bezsilnie kanty instrumentów, roniące na wszystkich brzegach ciche miotełki elektryczności” (*Wiosna*, O 149). Jego uwaga skupiona jest na aspektach wizualnych. Schulz rezygnuje z opisu brzmień czy z opisu muzyki. Wrażenia słuchowe dotyczą raczej tła tej ulicznej rewii: gwaru przechodniów, chrzęstu maszerujących butów. Flagi z balkonów „wijące się w zrzedłym powietrzu w amarantowych torsjach” trzepoczą cicho, milczą na czerwony alarm, „wstają [...] jak na apel”. Józefa dobiegają także odgłosy wystrzałów: „głuche saluty i kanonady”. W ciemniejącym powietrzu dostrzega, że znów „błyszczą [...] jaskrawo instrumenty orkiestr i w ciszy słyhać pomruk ciemniejącego nieba, szum dalekich przestworzy” (*Wiosna*, O 149–150). Muzyka tła, czyli dźwięki przyrody, uzupełnia świat przedstawiony. Liczne przymiotniki odwołują do świata dźwięków, słyhać „gędołący cicho” wózek, którego osie obręczy „kwila”. Muzyka słów wtóruje wyobrażeniom dźwiękowym: ogród wiosenny w „popołudnie plecie [...] pączkujący” (*Wiosna*, O 152), z cichego tła krajobrazu wylania się świergot, śpiew lub trele ptaków. Chwilę przed zapadnięciem zmierzchu kolory w parku stają się intensywniejsze, piękniejsze, słyhać występ muzyków: „W parku miejskim gra teraz codziennie muzyka” (*Wiosna*, O 154). Narrator porównuje cały park do orkiestry. Wszystkie jego elementy stają się instrumentarium nocnym, na którym zaraz odegrana będzie ogromna, barwna forma muzyczna. W tej chwili kolory zatrzymują się na moment, jakby w muzycznym skupieniu, w ciszy muzycznej, w pauzie, aby za moment wybrzmieć symfonią barw, tonów:

Wtedy nagle cały park staje się jak ogromna, milcząca orkiestra, uroczysta i skupiona, czekająca pod podniesioną pałeczką dyrygenta, aż muzyka w niej dojrzeje i wzbierze, i nagle nad tą ogromną, potencjalną i żarliwą symfonią zapada szybki i kolorowy zmierzch teatralny, jak gdyby pod wpływem tonów nabrzmiewających gwałtownie we wszystkich instrumentach – wysoko gdzieś przesywa młoda zieleń głos wilgi, zaszytej w gestwinie – i nagle naokoło staje się uroczyscie, samotnie i późno jak w wieczornym lesie. [*Wiosna*, O 155]

Być może fragment ten jest trawestacją dramatu muzycznego lub canzony wykorzystanej przez Wolfganga Amadeusa Mozarta w operze *Don Giovanni* na podstawie sztuki *Don Juan* Moliere, w której miłość, szczęście i śmierć stają się jednością (Anna opłakuje ojca zamordowanego przez Don Juana). Schulz porównuje losy kochanków do canzony – francuskiej, a później włoskiej formy poetyckiej,

wielogłosowej pieśni ludowej, poematu lirycznego o miłości, bądź do instrumentalnej formy muzycznej z XVI i XVII wieku (*Canzona d-moll* Johanna Sebastiana Bacha)¹⁵. Nawiązania do formy i stylu starej opery są tutaj uderzające¹⁶.

Zmierch wiosenny pozwala narratorowi wejść do głębi, do rdzenia przedrzeczcy. W misterium zmierzchu „stawiamy to pytanie, ten refren żarliwy naszych dociekań, na który nie ma odpowiedzi” (*Wiosna*, O 157). Zejście do podziemia, do korzenia bytu, skutkuje wędrówką do samego siebie, rozpadnięciem się na pierwotne części, poznaniem podświadomości. *Ego* jest tu „drżąca, artykułowaną wiązką melodii, świetlistym wierzchołkiem skowronkowym”, jest zatem melodią prostą i jasną, oczekiwaną, uświadamianą. *Id* to chaos, „czarne mruczenie”, „gwar”, „bezlík nieskończonych historyj” (Schulz przetwarza w tym fragmencie teorię archetypów Carla Gustawa Junga, psychoanalizę Sigmunda Freuda i anamnezę Platona¹⁷):

Tak samo przecież, gdy śpimy, odcięci od świata, daleko zablakani w głębokiej introwersji, w powrotnej wędrówce do siebie – widzimy również, widzimy wyraźnie pod zamkniętymi powiekami, gdyż wtedy myśli zapalają się w nas wewnętrznym luczyciem i tlą się majaczkliwie wzdłuż długich lontów, zaniecając się od węzła do węzła. Tak dokonuje się w nas regresja na całej linii, cofanie się w głąb, powrotna droga do korzeni. Tak rozgałęziamy się w głębi anamnezy, wzdrygając się od podziemnych dreszczów, które nas przebiegają, roimy podskórnie na całej majaczącej powierzchni. Bo tylko w górze, w świetle – trzeba to raz powiedzieć – jesteśmy drżąca, artykułowana wiązką melodii, świetlistym wierzchołkiem skowronkowym – w głębi rozsypujemy się z powrotem w czarne mruczenie, w gwar, w bezлік nieskończonych historyj. [*Wiosna*, O 158]

W improwizację na temat zejścia do źródła historii Schulz wplata wiele inspirowanej literaturą i muzyką. Przywołuje motywy z *Fausta* Johanna Wolfganga Goethe-

¹⁵ Zob. *Canzona*. Hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. S. Sadie, J. Tyler. London 2001.

¹⁶ Zob. np. następujący fragment z *Wiosny* (O 155–156):
 „(Ach wiem: jej ojciec jest lekarzem okrętowym, jej matka była kwarteronka. Na nią to czeka w przystani noc w noc ten mały ciemny parowiec rzeczny, z kołami po bokach, i nie zapala latarni).
 Wtedy w te krające pary, w tych młodzieńców i te dziewczęta spotykające się wciąż w regularnych nawrotach, wstępuje jakaś dziwna siła i natchnienie. Każdy z nich staje się jak Don Juan piękny i nieodparty, wychodzi z siebie dumny i zwycięski i osiąga w spojrzeniu tę moc zabójczą, od której serca dziewczęce truchleją. A dziewczętom pogłębiają się oczy, otwierają się w nich jakieś głębokie ogrody rozgałęzione alejami, labirynty parków ciemne i szumiące. Żrenice ich rozszerzają się odświętnym blaskiem, otwierają się bez oporu i wpuszczają tych zdobywców w szpalery swych ciemnych ogrodów rozchodzących się ścieżkami wielokrotnie i symetrycznie jak strofy kanzony, ażeby spotkać się i znaleźć, jak w smutnym rymie, na różowych placach, dookoła okrągłych klombów, albo przy fontannach płonących bardzo późnym ogniem zorzy i znów rozejść i rozdać się między czarne masy parku, wieczorne gestwiny, coraz gestsze i szumniejsze, w których zatracają się i gubią jak wśród zawiłych kulis, aksamitnych kotar i zacisznych alkierzy. [...].
 Tak błądząc po omacku w czarnym pluszu tych parków, spotykają się wreszcie na samotnej polanie, pod ostatnią purpurą zorzy, nad sadzawką, która od wieków zarasta czarnym szlamem i na kruszej balustradzie, gdzieś na rubieży czasu, u tylnej furtki świata odnajdują się z powrotem w jakimś dawno minionym życiu, w dalekiej preegzystencji i włączeni w obcy czas, w kostiumach odległych wieków, szlochają bez końca nad muslinem jakiegoś trenu i wspinając się ku niedosięgłym przysięgom i wchodząc po stopniach zapamiętania, docierają do jakichś szczytów i granic, poza którymi już tylko śmierć jest i zdrętwienie nienazwanej rozkoszy”.

¹⁷ Zob. też P. Dybel, *Bruno Schulz i psychoanaliza*. „Teksty Drugie” 2013, nr 6.

go, barda z *Pieśni Osjana* Jamesa Macphersona, nawiązuje także do opery Richarda Wagnera *Pierścień Nibelunga*:

Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek. Tu są te nieskończone inferna, te beznadziejne osjaniczne, te oplakane nibelungi. Tu są te wielkie wylegarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuł i bajek. Teraz wreszcie rozumie się ten wielki i smutny mechanizm wiosny. [Wiosna, O 159–160]

Dramat muzyczny Wagnera, do którego nawiązuje Schulz, inspirowany jest średniowiecznym eposem niemieckim (*Pieśń o Nibelungach*) i składa się z 4 części: *Złota Renu*, *Walkiria*, *Zygfryd*, *Zmierzch bogów*¹⁸. W swojej kompozycji Wagner wykorzystuje leitmotyw, czyli technikę powracających motywów lub progresji harmonicznyc¹⁹. Powracają motywy postaci (Zygmunt) i przedmiotów (miecz, pierścien), a także uczuć i pojęć (miłość, wierność), te same wątki powielane są nie tylko w jednej części, lecz również w innych częściach (motyw klątwy Alberyka ze *Złota Renu* powraca w *Zmierzchu bogów*). Schulz co najmniej dwa razy odwołuje się do dzieła kompozytora, w esejach omawia też technikę leitmotywu. Niewykluczone, że pisarz widział dramat Wagnera podczas pobytu w Wiedniu (w latach 1914–1918 i w roku 1923²⁰), mógł także znać kompozycje z nagrań na płytach gramofonowych lub z filmu. To jednak pisanie o muzyce (teksty Manna o Wagnerze) interesowały go bardziej niż same utwory Wagnera (wspominał o tym w swoich listach Górski²¹).

Zjawiska temporalne w *Sanatorium pod Klepsydrą* również określane są poprzez odniesienia do muzyki. Czas jest interwałowy, charakteryzuje się tu odległością dźwięków. Kiedy Józef wychodzi na dziedziniec budynku, pograżonego w głębokim śnie, natychmiast przystaje zachwycony kolorami świata, wrażenia wzrokowo-słuchowe mieszają się, barwy wybrzmiewają w „nokturn pejzażu”. Gdy pisze o gamie, o tonach kolorów i ich klawiszach, nie ma już wątpliwości, że jest to nokturn jako forma muzyczna:

Nie mogłem nasycić oczu aksamitną, soczystą czarnością najciemniejszych partii, gama zgaszonych szarości, pluszowych popiołów, przebiegająca pasażami stłumionych tonów, złamanych dławikiem klawiszy – ten nokturn pejzażu. Obfite i fałdźiste powietrze obłopotowało mi twarz miękka płachta. Miało w sobie mdłą słodycz odstajej deszczówki.

Znowu ten powracający sam w siebie szum czarnych lasów, głuche akordy, wzburzające przestworza już poza skalą słyszalności! Byłem na tylnym dziedzińcu Sanatorium. Obejrzałem się na wysokie mury tej oficyny głównego budynku załamanego w podkowę. Wszystkie okna zamknięte były na czarne okiennice. Sanatorium spało głęboko. [O 257–258]

„Nokturn” pojawia się jednocześnie jako plastyczne ujęcie nocnej scenerii oraz jako instrumentalna forma muzyczna inspirowana nastrojem nocy, muzyczna „ilustracja” wrażeń wizualnych. Słyszenie utworu Fryderyka Chopina w pejzażach

¹⁸ Zob. K. Kozłowski, *Opera i dramat muzyczny. Szkice*. Poznań 2006.

¹⁹ Zob. S. Orgelbrand, *Wagner*. Hasło w: *Encyklopedia powszechna*. T. 15. Warszawa 1903.

²⁰ Zob. wyniki wyszukiwania nazwy Wiedeń na stronie: *Schulz Forum. Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*, <http://www.schulzforum.pl/pl/szukaj/wiedni> (data dostępu: 7 II 2018).

²¹ E. Górski, list do J. Ficowskiego, z listopada 1982. Archiwum Jerzego Ficowskiego. Pracownia Schulzowska, Uniwersytet Gdański.

przekreśla niemuzyczalność, przeciwnie – wyobraźnia dźwiękowa, która pozwala nadać urodzie świata formę muzyczną, zdradza niezwykłą wrażliwość artystyczną czy nawet aspiracje muzyczne. Natura wybrzmiewa wieloma dźwiękami, opisowi zjawisk wtóruje przywoływanie form i gatunków muzycznych. Tuja w *Komecie* „tańczy swoją dziką sarabandę, podrzucając wysoko spódnicę ku ucieście gawiedzi”, a oparta o balustrady balkonu Adele dochodzą głosy mieszkańców miasta: „nachylona nad tym dalekim, wzburzonym szumem miasta wyławiała zeń wszystkie głóśniejsze akcenty” (O 336). Nieraz wiatr przywołuje dźwięki: „Z oddali powiew przynosił zagubiony refren katarynki” (O 336).

W opowiadaniu *Wichura* zorkiestrowane zostają kolejne zjawiska przyrody. Wiatr jest personifikowany, przybiera rolę dyrygenta, który gra symfonię wichury na naczyniach porzuconych na strychach. Przedmioty gromadzone przez mieszkańców miasta stają się swoistym instrumentarium – „przestronne echa strychów” ożywają, poczynają gadać, bełkotać: „Tam zaczęły się te czarne sejmy garnków, te wiecowania gadatliwe i puste, te bełkotliwe flaszgowania, bulgoty butli i baniek” (S 103). Kakofonia naczyń, imitujących brzmienia perkusyjne, stwarza wrażenie rytmiczności poprzez konkatenację – tutaj aż czterokrotne powtarzanie wyrazów: „strych”, „garnki”, „flaszki” i instrumentacje („flaszgowania”, „falangi flaszek”; „bełkotliwe bulgoty butli baniek”). Niższe rejestry (dudnienie) odgrywane są przez kolejne naczynia – instrumenty perkusyjne wichury. Powtórzenia dźwiękowe oscylują wokół sylab „dud”, „dna”, „dyn”, „dun” oraz wokół głoski ł:

Dudniąc dnami, piętrzyły się wiadra, beczki i konwie, dyndały się gliniane stągwie zdunów [...].

I wszystkie kołatały niezgrabnie kółkami drewnianych języków, meły nieudolnie w drewnianych gębach bełkot kłatw i obelg, bluźniąc błotem na całej przestrzeni nocu. [S 103]

Strych porównany zostaje do olbrzymiej harmonii z miechami i fałdami, przez które przechodzi wiatr, odgrywający losową melodię. Kiedy echa i huczenia basów ustają, zastępują je kontrastowe wrażenia słuchowe – rytmiczne i wysokie dźwięki, wydobyte z małego mózdzierza. Potężna symfonia wówczas cichnie, świat wraca do spokoju regularnych wydarzeń, których piastunką jest Adela:

Na schodach prowadzących na strych siedział starszy subiekt Teodor i nasłuchiwał, jak strych grał od wichru. Słyszał, jak w pauzach wichury miechy żeber strychowych składały się w fałdy i dach wiotczał i zwisał jak ogromne płuca, z których uciekł oddech, to znowu nabierał tchu, nastawiał się palisadami krokwi, rósł jak sklepienie gotyckie, rozprzestrzeniał się lasem belek, pełnym stokrotnego echa, i huczał jak pudło ogromnych basów. Ale potem zapomnieliśmy o wichurze. Adela tłukła cynamon w dźwięcznym mózdzierzu. [S 108]

W opowiadaniu *Mój ojciec wstępuje do strażaków* Józef dostrzega różnorodność świata dźwięków i wygłasza improwizacje na temat natury, odnosząc się do wrażeń audytywnych: olszyny szeleszczą „przetykane świergotem ptaków”, landara dudni i zgrzyta, żuraw podnoszonej rogatki skrzypi, szprychy klekoczą; w improwizacji Schulz wplata ponadto instrumentacje głoskowe, np. „suchy szum lasu” huczy (O 219). Kiedy bohaterowie *Sanatorium pod Klepsydrą* znajdują się w gęstym lesie, narrator posługuje się rozkwitającą metaforą (drzewa → tytoń → cygaro → suchość → pudło), która skutkuje zaskakującym porównaniem ciemnego i suchego lasu do pudła rezonansowego wiolonczeli. Na instrumencie lasu gra (ponownie) wiatr:

Wjechaliśmy w gęstą i suchą puszystość, w tytoniowe wędzenie. Wnet stało się wokół nas zacisznie i brunatnie jak w skrzynce *Trabucos*. W tym cedrowym półmroku mijały nas pnie drzew suche i wonne jak cygara. Jechaliśmy, las ciemniał coraz bardziej, pachniał coraz aromatyczniej tabaka, aż w końcu zamknął nas jak w suchym pudle wionolencji, którą wiatr głucho stroił. [O 219–220]

W świecie przedstawionym Schulza szczególną rolę odgrywa opera – konotuje ziszczone marzenia, nobilitację artysty czy wreszcie szczęście i spełnienie artystyczne. W opowiadaniu *Ojczyzna* narrator snuje opowieść o młodym adeptce sztuki tkwiącym w marazmie życiowym, rozczarowanym swoimi niepowodzeniami, który w końcu odnajduje zadowolenie i satysfakcję zawodową. Obrazem owej satysfakcji, zakodowanej na wzór marzenia sennego, zostaje kariera skrzypka operowego – dzięki niej nieuznany artysta dostępuje nobilitacji. Szczęście narratora jest – jak się wydaje – pełne. Zwieńczeniem uznania i bogatego życia towarzyskiego prowadzonego w najwyśmienitszych kregach jest poślubienie Elizy. Kariera muzyczna staje się źródłem uznania, prestiżu i zadowolenia. Satysfakcja artysty zdaje się nie zamykać na terazniejszość – Schulz snuje przed bohaterem wizję spokojnej, pewnej przyszłości. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że przedstawia uniwersalne marzenie wielu artystów bądź człowieka w ogóle. Opisowi śmierci także towarzyszy poczucie szczęścia, spokoju i spełnienia. W tle wydarzenia wybrzmiewa muzyka – majestatyczna uwertura, którą narrator identyfikuje przymiotnikami „ciężka”, „głęboka”, „głucha”, „potężna”. Uwertura jest formą instrumentalną stanowiącą wstęp do opery lub innego, większego dzieła muzycznego, jak również do suity barokowej²². Schulz świadomie wybiera formę muzyczną wtórującą treści opowiadania. Występowanie nierzadko zaawansowanej teorii muzyki, znajomość stylów i form muzycznych pozwala zakładać, że autor opowiadań odebrał muzyczne wykształcenie bądź wychowanie kulturowe, ma on bowiem świadomość i wyobraźnię muzyczną, posługuje się z łatwością terminologią muzyczną i teorią muzyki²³.

Melodia katarynki

Czytelnik prozy Schulza zapytany o obecność muzyki w utworach pisarza, wymieni prawdopodobnie emblematyczne katarynki. Schulz poświęca im obszerne fragmenty opowiadań, traktując pozostałe instrumenty raczej jako elementy wchodzące w skład bardziej złożonych konstrukcji świata przedstawionego niż jako osobny temat. Katarynki występują w obu cyklach opowiadań, a także w tekstach rozproszonych (m.in. w *Komecie*) i na ilustracjach do opowiadań. Melodia katarynki – uparcie powtarzane „Daisy, Daisy, ty mi odpowiedź daj” lub „Małgorzato, skarbie mojej duszy” – staje się motywem przewodnim tej prozy i pełni podobną funkcję co

²² Zob. A. Frączkiewicz, F. Skołyszewski, *Formy muzyczne*. T. 2. Wyd. 3, fotooffset. Kraków 1988.

²³ *Ojczyzna* bohatera, „sceneria jego tryumfów”, „refugium”, może być nie tyle realnym krajem czy miastem (elementy topografii mogą wskazywać na Wiedeń, metafory przywołują skojarzenia z Orkiestrą Filharmoników Wiedeńskich, słynną operą oraz Towarzystwem Muzycznym Musikverein), ile miejscem wyobrażonym. J. Jarzębski (*Schulz*. Wrocław 1999, s. 187) sugeruje, że opowiadania *Ojczyzna*, *Samotność* i *Republika marzeń* realizują mit bezpiecznego miejsca, byłyby zatem powrotem do schronienia, do macierzy.

koncert D-dur Johanna Brahmsa w *Cudzoziemce* Marii Kuncewiczowej. Pojawia się u Schulza obsesyjnie, tak jak inne figury jego wyobraźni: ojciec, władca kobieta, manekiny czy miasto... To właśnie katarynka, zawarta w opowiadaniu *Księga*, otwiera cykl opowiadań *Sanatorium pod Klepsydrą* i to właśnie jej uproszczona, miniaturowa wersja – pozytywka – kończy klamrowo zbiór, występując jako atrybut śmierci w *Ostatniej ucieczce ojca*²⁴. Wydawać by się zatem mogło, że powinna być dla schulzologa motywem szczególnie ważnym. A jednak – co zadziwiające – o katarynce w prozie drohobyckiego twórcy nie powstał dotychczas dłuższy tekst analityczno-interpretacyjny²⁵.

W *Skleпах cyrnononowych* katarynka pojawia się tylko na samym początku, w opisie mieszkania na piętrze kamienicy, przez które:

przechodziło co dzień na wskroś całe wielkie lato: cisza drgających słoów powietrznych, kwadraty blasku, śniące żarliwy swój sen na podłodze; melodia katarynki, dobyta z najgłębszej złotej żyły dnia; dwa, trzy takty refrenu, granego gdzieś na fortepianie wciąż na nowo, mdlejące w słońcu na białych trotuarach, zagubione w ogniu dnia głębokiego. [*Sierpień*, S 123]

Muzyka, grana w tym świecie przez fortepiany i katarynki, jest wiecznie zapętłona, zatrzymana w czasie. To jeden refren, zastygły w tej zapamiętanej przestrzeni, natrętny gwarant świata. Melodia katarynki – pojawiająca się w inicjalnym opowiadaniu – zapowiada (muzycznie) świat przedstawiony, stopniowo odsłaniający się w Schulzowskiej prozie. W *Skleпах cyrnononowych* nie znajdziemy jednak innych nawiązań do niej. Za to w opowiadaniach z *Sanatorium pod Klepsydrą* owo urządzenie grające występuje wielokrotnie.

„Były tam katarynki, prawdziwe cuda techniki...”

Spośród wielu instrumentów muzycznych popularnych w latach 1890–1939 to katarynkom Schulz poświęca najwięcej uwagi. Znajdujemy je w opowiadaniach *Księga*, *Wiosna*, *Emeryt*, *Ostatnia ucieczka ojca*, *Kometa*. Są one tematem, współtworzą metafory dźwiękowoznaczeniowe. Jako element opisu konstruowanej rzeczywistości funkcjonują np. w opowiadaniu *Sierpień*, jako osobny temat pojawiają się w *Księdze*. Katarynka jest integralnym elementem świata kreowanego przez Schulza. Powraca z różną dynamiką jako część krajobrazu, metafora życia ludzkiego (*Księga*), jako pretekst do nakreślenia sytuacji fabularnej, scharakteryzowania bohatera (*Emeryt*). To artefakt z zaginionego świata, szpargał charakterystyczny dla minionej epoki, wspomnienie z przeszłości. Można przypuszczać, że obecność

²⁴ B. Schulz: *Księga*, O 112; *Ostatnia ucieczka ojca*, O 318.

²⁵ Próžno także szukać wzmianek o katarynce w prozie u Ficowskiego, Jarzębskiego i Panasa. J. Gondowicz (na stronie: <https://audycje.tokfm.pl/podcast/68762,Co-graly-katarynki-Schulza-1-co-laczy-walc-z-Titanica-i-Witkacego> (data dostępu: 9 IX 2019)) próbował odpowiedzieć na pytanie „Co grały katarynki Schulza?”, lecz nie interpretował motywu katarynki. Inaczej jest w przypadku rysunków kataryniarza – opisali je szczegółowo M. Szelaąg w tekście *Kataryniarz Brunona Schulza* (w zb.: *W ulamkach zwierniadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. Red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas. Lublin 2003) oraz J. Ficowski w książce *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia* (Sejny 2002). Zob. też J. Jarzębski, wstęp w: O. – J. Gondowicz, *Co słyszał. „Konteksty”* 2019, nr 1/2.

katarynek w prozie spowodowana była dwoma czynnikami: utrzymującą się jeszcze w końcu XIX wieku popularnością oraz charakterem tego instrumentu, który jako ekwiwalent, tandeta, przedmiot tylko insynuujący, że jest instrumentem, mógł zasłużyć na szczególną uwagę piewcy rzeczy zdegradowanych, zapomnianych i poniżonych.

W opowiadaniu *Księga* Józef ogląda ostatnie stronicie zniszczonego przez Adelę „Autentyku”. Przygląda się Annie Csillag, magikowi Bosco z Mediolanu oraz Magdzie Wang, trudniącej się tresurą mężczyzn. W tym ocalałym dodatku pojawia się również poruszająca wyobraźnię Józefa „mitogenna”²⁶ katarynka. Jego zachwyt budzą instrumenty – „regiony czystej poezji”: harmonie, cytry, harfy, dawniej instrumenty anielskie, lecz dzięki rozwojowi przemysłu udostępnione szerszej publiczności „dla pokrzepienia serc i godziwej rozrywki” (O 112). Tak opisuje wygląd reklamowanych katarynek:

Były tam katarynki, prawdziwe cuda techniki, pełne ukrytych wewnątrz fletów, gardziołek i piszczałek, organków trelujących słodko jak gniazda szlochających słowików, nieoceniony skarb dla inwalidów, źródło lukratywnych dochodów dla kalek i niezbędne w ogóle w każdym muzycznym domu. [O 112]

Schulz wskazuje na rozmaite funkcje, jakie katarynki pełniły w epoce. Ale też – w kolejnym fragmencie – charakteryzuje muzyków ulicznych, zwracając szczególną uwagę na ich twarze. Przenosi jednocześnie „wzrok” – z kart księgi na ulice miasteczka:

I widziało się te katarynki pięknie malowane, wędrujące na plecach niepokąźnych szarych staruszków, których twarze, wyjedzone przez życie, były jakby zasnute pajęczyną i całkiem niewyraźne, twarze o łzawiących, nieruchomych oczach, które z wolna wyciekały, twarze wyjałowione z życia, tak odbarwione i niewinne, jak kora drzew splekana od pogód wszelkich, i pachnące już tylko deszczem i niebem jak ona.

Dawno zapomnieli, jak się nazywali i kim byli, i tak zagubieni w sobie szurgali z ugiętymi kolanami drobnymi, równymi kroczkami w swych ogromnych, ciężkich butach po linii całkiem prostej i jednostajnej, wśród krętych i zawiłych dróg przechodniów.

W białe, beśzloneczne przedpołudnia, przedpołudnia szcerstwiałe od zimna, pogrążone w codzienne sprawy dnia, wyplątywali się niepostrzeżenie z tłumu, stawiali katarynkę na krzyżulcach na zbiegu ulic, pod żółtą smugą nieba, przekreśloną drutem telegraficznym, wśród ludzi śpieszących tępo z nastawionymi kołnierzeniami, i zaczęli swą melodię, nie od początku, lecz w miejscu, gdzie wczoraj przewalali, i grali: „Daisy, Daisy, ty mi odpowiedź daj...”, podczas gdy z kominów puszyły się białe pióropusze pary. I rzecz dziwna – ta melodia, zaledwie rozpoczęta, wskakiwała zaraz w wolną lukę, w swoje miejsce w tej godzinie i w tym krajobrazie, jak gdyby od zawsze należała do tego dnia zamysłonego i zgubionego w sobie samym, a w takt jej biegle myśli i szare troski śpieszących.

I gdy po pewnym czasie kończyła się długim, wyciągniętym wizgotem, wyprutym z trzewi katarynki, która zaczynała się z całkiem nowej beczki – myśli i troski zatrzymywały się na chwilę, jakby w tańcu, by zmienić krok, a potem bez zastanowienia zaczynały kręcić się w odwrotnym kierunku w takt nowej melodii, która wybiegła z fujarek katarynki: „Małgorzato, skarbie mojej duszy...”

I w tym samym indyferentyzmie tego przedpołudnia nikt nie zauważył nawet, że sens świata zmienił się do gruntu, że biegł on już nie w takt „Daisy, Daisy”, ale wprost przeciwnie „Mał-go-rzato...” [Księga, O 113]

Obraz kataryniarza wyłaniający się z Schulzowskiej prozy to obraz zmierzchu

²⁶ Określenie J. Ficowskiego. Zob. B. Schulz, *Księga obrazów*. Zebrał, oprac., komentarzami opatrzył J. Ficowski. Gdańsk 2012.

tego zawodu. Pięknie malowane katarynki „wędrują” na plecach wynędzniałych staruszków o Izawiających oczach. Kataryniarze nie mają już twarzy, lecz szarą maskę z kory drzewnej, choć można z niej wyczytać jakąś „tajemnicę rodu”, zapisał się w niej trud życia. Jest to, jak się wydaje, twarz nieruchoma, twarz-obraz, zastygły na wieki w jednym grymasie. Kataryniarz traci nie tylko twarz – poniekąd nie ma go wcale. Jego oczy wyciekają stopniowo od trosk i niepowodzeń, pozostawiając tę maskę dziurawą w ich miejscu²⁷. To nie on niesie katarynkę – to ona wędruje za jego pośrednictwem, jakby wyłącznie przedmiotowi nadano jakiś cel wędrowki. Kataryniarz jest w tym opisie strudzonym starcem, wiezie nędzne i nomadyczne życie, to zapomniany *everyman*, dźwigający drewnianą skrzynkę – bagaż sentymentalnych obietnic, marne źródło przetrwania, rozrywkę minionych czasów, która już dłużej nie cieszy. Ci muzycanci amatorzy to zjawy z czasu, który został utracony. Schulz dostrzega w ich zawodzie tragedię i klęskę wiecznego pretendowania. Żeby grać na katarynce, nie trzeba mieć umiejętności muzycznych ani talentu – wystarczy kręcić korbą. Z tego powodu kataryniarze nie byli muzykami (i odwrotnie), choć niejako udawali, że nimi są. W opowiadaniach Schulza stanowią ponurą część krajobrazu miejskiego, są mijani, przezroczyści dla przechodniów. O ich obecności przypomina jedynie melodia, ale i ona nie ma swojego początku i końca. Jest grana nieustannie, w pętli – nigdy nieprzerwana należy wiecznie do przestrzeni Schulzowskiego miasta. Kataryniarze są uwiecznieni jakby w ostatniej chwili, wieszczą kres starego świata, już niebawem znikną, zastąpieni nowościami technologicznymi. Katarynka, a wraz z nią kataryniarz, należą do czasu „szlachetnych handlowców”²⁸ – do epoki sprzed dynamicznego, wszechogarniającego rozwoju cywilizacyjnego, nowoczesności spod znaku peiperowskiego 3M²⁹. Schulz zauważa przy tym zadziwiający paradoks – kataryniarz, którego pracą jest niesienie prostej uciechy i rozrywki ulicznej, staje się wreszcie ofiarą własnego losu, smutnym clownem. Schulz w recenzji książki Debo-ry Vogel napisze podobnie o człowieku odartym z indywidualności:

Ten aspekt człowieka zdegradowanego do pionka, do figurki mechanicznej, do gałki z melonikiem, dzieli autorka z konstruktywistyczną wizją świata narzuconą przez nowoczesną sztukę plastyczną. Jest to, jak się zdaje, ostatnia konsekwencja urbanizmu, jakaś transpozycja statystyki, prawa [...] wielkich skupisk ludzkich. Jest w tej degradacji, w tej rezygnacji z indywidualności jakiś spinozystyczny patos, jakaś monumentalna, melancholijna zgoda na mechanizm, jakies zjednoczenie się z determinizmem, które go prawie przewycięża. W tym świecie ludzkich atomów, krających według praw przedustawnych, nie ma miejsca na losy indywidualne, istnieją tylko losy typowe, ruchy od wieków prestabilizowane, fazy cykliczne i powracające³⁰.

Można byłoby uznać ten fragment za autocharakterystykę prozy Schulza. Kataryniarz oznaczałby człowieka rzuconego w bieg historii, biernego wobec mechanizmu świata, i pokorną zgodę na bieg wydarzeń.

W *Wiośnie* misja, która Józef przygotowuje sobie i swojej gwardii, złożonej z wo-

²⁷ O twarzy lub masce w prozie Schulza pisali S. Rosiek (*Schulz fizjonomista. W: Teatr pamięci Brunona Schulza*. Red. J. Ciechowicz, H. Kasjaniuk. Gdynia 1993, s. 62), T. Skiba (*Homunkulusy Brunona Schulza*. „Schulz/Forum” nr 3 <2013>, s. 80) i P. Tomczok (*Panmaskarada. Maski i maskowanie u Brunona Schulza*. „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2018, nr 2).

²⁸ Określenie Schulza zawarte w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe*.

²⁹ T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*. „Zwrotnica” 1922, nr 2.

³⁰ B. Schulz, *[Akacje kwitną]*. W: *Szkice krytyczne*, s. 82.

skowych figur XIX-wiecznych władców i działaczy, ma nieoczekiwane zakończenie. Józef zdradzony przez Rudolfa jest świadkiem nieopatrzego samobójstwa ojca Bianki. Groteskowość sytuacji podkreśla również katarynka, która będzie odtańczonej grupie manekinów za źródło przetrwania. Józef zwraca się do nich z przemową:

Ponieważ nie nauczono was niestety żadnych praktycznych zawodów, was, predestynowanych do czystej reprezentacji, ufundował mój przyjaciel kwotę, wystarczającą na zakupienie dwunastu katarynek ze Szwarewaldu. Rozejdziecie się po świecie grając ludowi ku pokrzepieniu serc. Dobór aryj do was należy. Po cóż tracić wiele słów – nie jesteście całkiem prawdziwymi Dreyfusami, Edisonami i Napoleonami. Jesteście nimi, żeby tak rzec – tylko w braku lepszych. Powiększycie teraz grono waszych poprzedników, tych anonimowych Garibaldich, Bismarcków i Mac-Mahonów, którzy tułają się tysiącami, zapoznani, po świecie. W głębi waszych serc pozostaniecie nimi na zawsze. [O 209]

W opowiadaniu *Emeryt* melodia katarynki to tło, na którym ujawniają się charakter starca, beztroska, wesołkowatość, uległość wobec muzyki. Narrator szkicu je bohatera nie bez ironii i żartu, emeryt mówi o sobie:

Tymczasem w rzeczywistości? Nic bardziej pozbawionego patosu, nic bardziej naturalnego, nic banalniejszego na świecie. Lekkość, niezależność, nieodpowiedzialność... I muzykalność, nadzwyczajna muzykalność członków, żeby tak się wyrazić. Nie można przejść obok żadnej katarynki, żeby nie tańczyć. Nie z wesołości, ale ponieważ jest nam wszystko jedno, a melodia ma swoją wolę, swój uparty rytm. Więc ustępuje się. „Małgorzatko, skarbie mojej duszy...” Jest się za lekkim, zbyt nieodpornym, żeby się sprzeciwić, a zresztą w imię czego sprzeciwić się tak nieobowiązuco zachęcającej, tak bezpretensjonalnej propozycji? Więc tańczę, a raczej drepę w takt melodii drobnym truchcikiem emerytów, podskakując od czasu do czasu. [S 296]

Wreszcie katarynka pojawia się także w opowiadaniu *Ostatnia ucieczka ojca*. Ugotowany krab-ojciec ma dokonać swojej ostatniej reinkarnacji. Uśmiercony przez poniżający gest ugotowania, spoczywa „na stole pokrytym kapą pluszową, obok albumu z fotografiami i mechanicznej katarynki z papierosami” (O 318). Miejsce tymczasowego „pochówku” ojca jest osobliwe – galeretową krabią masę wyeksponowano na stole, lecz jednocześnie ją omijano. Obok leżą album ze zdjęciami i katarynka – nostalgiczne przedmioty przedłużające żywot, ślady przeszłości, stojące poza biegiem czasu lub roszczące sobie prawo do zatrzymywania go.

W tym sensie kataryniarz miałby wiele wspólnego z Jakubem. To niedoceniony heretyk (sztuki), który doczekał kresu swojego zawodu. Nierozumiany i niechciany już przez nikogo, znika wreszcie z miasta. W taki sposób opowieść o stracie niby się kończy, czytelnik jednak wie, że melodia katarynki nie ma początku ani zakończenia, jest stale obecna w opowiadaniach, nikt nie kwestionuje jej statusu. A skoro katarynka okazuje się ważnym, częstym w prozie Schulza motywem, postuluję wpisanie jej do stałego repertuaru języka Schulzowskiego (i *Słownika schulzowskiego*, w którym *nb.* tego hasła brakuje).

Obroty dźwięków

W prozie Schulza marginalnie pojawiają się nieraz inne instrumenty, na których tle „wybrzmiewa” katarynka. Pisarz w obu cyklach opowiadań przywołuje sporadycznie instrumenty klawiszowe. W przytoczonym wcześniej fragmencie katarynka gra na przemian z fortepianem – ktoś przez całe lato ćwiczy nieustannie kilka fraz.

Kataryniarze stają na podwórzu pod oknami i kręcą korbą, licząc na hojność słuchaczy. Na zmianę z pudłem mechanicznym brzmi fortepian. Dźwięki niesione echem budynków dobiegają przez otwarte okna i drzwi mieszkania. Ten sam instrument klawiszowy czeka na kochanków w *Wiosnie*. Czytamy: „późną nocą wracając cicho do rozległej willi wśród ogrodów, do białego, niskiego pokoju, w którym stoi długi, czarny, lśniący fortepian i milczy wszystkimi strunami” (O 163). Jest w tym przedmiocie pełne napięcia oczekiwanie, ukryty potencjał, tajemne wyzwanie (rzucone artyście). W *Ptakach* strych domu narratora również ukrywa się za metaforą instrumentu klawiszowego (za sprawą piszczałek także podobnego wizualnie do katarynki): „Každy świt odkrywał nowe kominy i dymniki wyrosłe w nocy, wydęte przez wichry nocny, czarne piszczałki organów diabelskich” (O 21). Gwałt wiatru na przedmiotach domowych stwarza w umyśle Józefa niespodziewaną symfonię – diabelską i pogańską. Co jednak oznacza metafora domu jako instrumentu, w szczególności organów? Jak mnogie dźwięki przywołuje taki dom w pamięci autora? Organy piszczałkowe wykorzystuje się w kościołach i synagogach, to najpotężniejszy instrument, zdolny zastąpić całe orkiestry symfoniczne (w swojej wielkości, ilości brzmień, rozpiętości skali, głośności), wykonuje się na nim zwykle muzykę sakralną. Tutaj przekornie – jest złowrogi, oddaje cześć ciemnym mocom pogody³¹. Józef nie tylko słyszy muzykę z okna. Cały jego dom to wielki, dźwięczący instrument, podatny na działanie sztuki – niezależnie od tego, kto ją wykonuje: Adela na moździerz, Jakub na materiałach czy wichry na strychowych balach i blaszanych przedmiotach albo ptaki wykorzystujące akustykę przestrzeni.

Odniesienia do fortepianu występują u Schulza nie tylko *explicite*. Instrument ten pojawia się też poprzez skojarzenia z „klawiszami”, „klawiaturą”:

Kto z dzisiejszej generacji kupców bławatnych znał jeszcze dobre tradycje dawnej sztuki, kto z nich wiedział jeszcze na przykład, że kolumna bali sukiennych, ułożona w półkach szaf w myśl zasad sztuki kupieckiej, musiała pod zjeżdżającym z góry na dół palcem wydać ton jak gama klawiszy? [Martwy sezon, O 234]

Ta wiosna deklinowała się przez wszystkie Kolumbie, Kostaryki i Wenezuele, bo czymże jest w istocie Meksyk i Ekwador, i Sierra Leone, jeśli nie jakimś wymyślnym specyfikiem, jakimś zaostreniem smaku świata, jakąś krańcową i wyszukaną ostatecznością, ślepa uliczka aromatu, w którą zapędza się świat w swych poszukiwaniach, próbując się i ćwicząc na wszystkich klawiszach. [Wiosna, O 166]

³¹ A. Armstrong, amerykańska uczona i organistka, pisze w artykule *Pipe Organs as Metaphors: Voices of Times and Traditions* (na stronie: <https://www.albany.edu/piporg-1/FS/aa.html> (data dostępu: 2 II 2018)): „Organy służą jako metafora na wielu poziomach. Jako podstawowa metafora oznaczają ludzi, którzy je zaprojektowali i zbudowali. Każda struktura organów jest reprezentacją istoty ludzkiej, z dziesiątkami ruchomych części i układem oddechowym, zintegrowanymi w złożoną maszynę. Produkując dźwięki zorganizowane w kilku wymiarach, organy mówią językiem muzycznym, którym komunikują się z audytorami. Miechy są płucami instrumentu. Rurki określa się terminami anatomicznymi, ich elementy nazywane są ciałem, stopą, wargami, ustami”. Badaczka podkreśla, że instrument muzyczny stanowi metaforę społeczności i kultury, w której został wytworzony – od starożytnej *hydraulos*, poprzez neoklasyczne instrumenty XX wieku, aż po współcześnie popularne elektroniczne i cyfrowe imitacje. Instrumenty są ucieleśnieniem historii kultury, paradygmatem społeczeństw, które je wytwarzają. W tym sensie instrumenty, do jakich nawiązuje Schulz, odzwierciedlają epokę jego dzieciństwa sprzed wielkich przemian społeczno-gospodarczych.

W pierwszym fragmencie Józef porównuje Jakuba do muzyka. Ojciec obserwuje upadek branży kupieckiej i ekspansję komercjalizmu. Na jego oczach znika świat sztuki kunsztownej, zestawianej tu wprost ze sztuką muzyczną. W obu fragmentach metafora „gry na klawiszach” oznacza niewypowiedziany potencjał możliwości, tajemną umiejętność, ale także przeobrażenia, w których wypróbowuje się świat (niczym muzyk w nowych dźwiękach).

W *Wiośnie* koncertują też inne instrumenty: „skrzypce i wiolonczele o szlachetnych konturach, leżały porzucone na boku pod bezgłośnie szumiącą ulewą gwiazd”. Podobnie jak fortepian są w prozie Schulza statyczne tylko przez krótką chwilę: „wstawały nagle skrzypce same, przedwcześnie dorosłe i pełnoletnie, dopiero co jeszcze tak jęklliwe i niepewne, stały teraz wymowne, smukłe i wcięte w talii i zdawały sprawę ze swego pełnomocnictwa” (O 136). O ile jednak fortepian jest częścią drohobyckiego krajobrazu, pojawia się jako tło wydarzeń, o tyle skrzypce stają się *alter ego* Józefa, reprezentują jego samotny głos w sprawie sztuki.

Skojarzenia z pozostałymi instrumentami stanowią wyjątek – czasami znajdujemy dzwonki („szeregują się obłoki nad widnokretem, roztoczone długim rzędem jak rulony złotych medali albo dźwięki dzwonów dopełniające się w różanych litaniiach”, *Wiosna*, O 179), grzechotki i kołatki („Zdawało się, że to ruszyły tłumami jesienne, suche makówki, sypiące makiem – głowy-grzechotki, ludzie-kołatki”, *Noc wielkiego sezonu*, S 97), cytry, harfy, a także trąbki:

Te budki i kramiki, sklecone z pudełek po cukrach, wytapetowane jaskrawo reklamami czekolad, pełne mydełek, wesołej tandety, złożonych błahostek, cynfolii, trąbek, andrutów i kolorowych miętówek, były stacjami lekkomyślności, grzechotkami beztroski, rozsianymi na wiszarach ogromnej, labiryntowej, rozłopotanej wiatrami nocy. [*Noc wielkiego sezonu*, S 96]

W epoce elektryczności pojawiają się osobliwe nowinki technologiczne. Narrator podziwiający w *Komecie* „cuda techniki”, zwraca uwagę na pozytywkę, czyli miniaturową katarynkę – nowy instrument mechaniczny, obecny masowo w mieszczańskich domach. Czytamy, zastanawiając się jednocześnie, jakie doświadczenia muzyczne mógł mieć autor:

Szkatułka muzyczna w kształcie pagody chińskiej, nakręcona kluczem, zaczynała natychmiast grać miniaturowe rondo, obracając się jak karuzela. Dzwonki trelowały na zakrętach, skrzydełka drzwiczek otwierały się na przestrzał, ukazując kręcący się rdzeń katarynkowy, tabakierkowy triolet³². [*Kometa*, O 337]

Jeśli zatem w opowiadaniach występują instrumenty, najczęściej funkcjonują one podobnie jak katarynka lub są z nią bezpośrednio kojarzone. Fortepian gra w mieście na zmianę z katarynką, budowa organów przypomina piszczałki katarynkowe, pozytywka ma ten sam, obracający się mechanizm. Nawet skrzypce w *Wiośnie* nie odgrywają jakiegoś konkretnego utworu muzycznego, a jedynie komentują „obroty” przyrody i zjawiska kosmiczne.

³² Ten fragment prowokuje do zadawania pytań. Czy Schulz słuchał trioletu? Jeśli tak – czyjego? Czy S. Moniuszki ze *Śpiewnika domowego*?

Dlaczego katarynki?

Katarynka była motywem chętnie podejmowanym w literaturze XIX i XX wieku. Nowelę o tym tytule opublikował Bolesław Prus³³, w 1886 roku powstało opowiadanie *Th' Barrel Organ* (katarynka) autorstwa Edwina Waugha. Na początku XX wieku napisano na świecie wiele wierszy zatytułowanych *The Barell Organ*³⁴. Polsko-żydowski poeci, którzy podjęli temat katarynki, to Adam Ważyk, autor wiersza *Katarynka*, oraz Stefan Pomer, który w 1929 roku opublikował w „Chwili” wiersz zatytułowany *Rachela i katarynka*:

Brudne, chude dzieci, skupione opodal, pod szynkiem
Z uśmiechem zwiędłym na ustach, z przedwczesnych smutków wysnutym
Słuchają monotonnego skrzęcenia katarynki,
Którą kręci gorliwie ryży człowiek z kikutem³⁵

Katarynki pojawiały się także w kulturze popularnej Dwudziestolecia międzywojennego. Autorami piosenki o tym tytule – foksrtota z 1935 roku – są Fred Scher i Andrzej Włast z teatru „Wielka Rewia”³⁶. Schulz nie był zatem odosobniony w literackim przetworzeniu katarynki. Możliwe, że wykorzystanie owego motywu wzięło się z inspiracji twórczością innych pisarzy. Katarynecę poświęcił uwagę choćby czytany przez niego Rainer Maria Rilke w *Maltem*:

Na dole jest takie zestawienie: kobieta pcha mały wózek; na przedzie katarynka ustawiona wzdłuż. Za nią w poprzek dziecięcy koszyk, w którym malarstwo stoi silnie na nogach, rozpromienione, w czepku, i nie pozwala się posadzić. Od czasu do czasu kobieta kręci katarynkę. Malarstwo wtedy natychmiast podnosi się znowu tupiąc w swym koszyku, a dziewczynka w zielonej odświętnej sukience tańczy i bije w tamburino ku górnym oknom³⁷.

Inaczej jednak niż u Rilkego – w opowiadaniu Schulza pod oknami kamienic z katarynką przystaje nie kobieta z dzieckiem, lecz zgębiony starzec.

³³ B. Prus, *Opowiadania i nowele. Wybór*. Oprac. T. Żab ski. Wrocław 2009. BN I 291. W historii tej katarynka pełni rolę „dopustu bożego”. Znienawidzona przez wyższą klasę społeczną (której reprezentantem jest główny bohater, mecenas Tomasz), staje się jedynym źródłem radości niewidomej dziewczynki. Początkowo przepędzany z podwórza kataryniarz zostaje wreszcie zaakceptowany jako pomoc dla kalekiego dziecka.

³⁴ Mam tu na myśli utwory poetyckie A. Noyesa oraz I. Anninskiego (na stronie: <https://hellopoetry.com/poem/15462/the-barrel-organ> (data dostępu: 2 II 2018)).

³⁵ S. Pomer, *Rachela i katarynka*. „Chwila” 1929, nr z 11 III, s. 7. Zob. też E. Prokop-Janiec, *Polish-Jewish Literature in the Interwar Years*. New York 2003. – B. Łęchota, „Chwila”. *Gazeta Żydów lwowskich*. Na stronie: <http://www.lwow.com.pl/rocznik/chwila.html> (data dostępu: 6 II 2018).

³⁶ Zob. F. Scher, A. Włast, *Katarynka* (na stronie: <https://staremelodie.pl/piosenka/1120/Katarynka> (data dostępu: 6 II 2018)), w. 11–17:

Bo kiedy Staś na katarynce swojej gra, Panienka z cicha
Do niego wdycha
Już taki czar muzyka jego w sobie ma
Że chce być dama
Z nim sama
Raz, dwa.

Nagrania z 1935 roku można posłuchać również na portalu YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=QoyHgtO1xb0> (data dostępu: 6 II 2018).

³⁷ R. M. Rilke, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*. Przeł. W. Hulewicz. Wstęp M. Jastrun. Wyd. 2. Warszawa 1979, s. 28.

Możemy zakładać, że Schulz widział katarynki. Natrętna powszechność tego przedmiotu nie pozostawiała wyboru. Wiemy na pewno, jakie melodie słyszał. W *Sanatorium pod Klepsydrą* cytuje dwa utwory grane przez kataryniarzy: *Daisy Bell*, piosenkę skomponowaną w 1892 roku przez Harry'ego Dacre'a³⁸, oraz fragment „Małgorzato, skarbie mojej duszy”, który prawdopodobnie stanowi wariację *Daisy Bell*. Utwór ten napisano w języku angielskim, a grano na katarynce instrumentalnie (bez śpiewanego tekstu – katarynka umożliwia tylko zapis melodii). Cytat z piosenki „Daisy, Daisy, ty mi odpowiedź daj” mógłby być tłumaczeniem, którego dokonał sam Schulz do „*Daisy, Daisy, give me your answer do*” – zgodnym z frazą muzyczną i rytmem oryginału. Ponieważ jednak autor *Sklepów cynamonowych* nie znał angielskiego (biegle posługiwał się niemiecką), możemy podejrzewać, że zacytował spolszczoną wersję utworu z popularnego obiegu (ale nie słyszał tekstu z katarynki) – możliwe, że słyszał, jak kataryniarz śpiewał ją po polsku do akompaniamentu pudła. Dzięki tym fragmentom wiemy, jaki refren z dzieciństwa Schulz powtarzał w swojej pamięci (czterdziestoparolatka).

Prześledziwszy dzieje instrumentu, możemy wskazać dwie funkcje, które katarynki pełniły u szczytu swojej popularności. Przede wszystkim słuchający ich brzmienia mieli niekiedy jedyną okazję, by poznać dzieła muzyki klasycznej (choć w aranżacji i formie nieraz dalekiej od oryginału, a także w złej jakości). Z grupy mechanizmów grających to właśnie katarynka była najbardziej rozpowszechnionym automatofonem. Instrumenty te spełniały rolę medium przybliżającego dzieła światowej klasy kompozytorów, popularyzującego ich twórczość. Prawdopodobnie swoją nazwę zawdzięcza „Katarzynkom” – lalkom zdobiącym instrument. Szybko zostały one zastąpione szeregiem innych postaci: figurkami dam w rokokowych strojach, muzyków z orkiestry, cyrkowych małp, manekinów, klaunów.

Katarynka była przenośnym urządzeniem mechanicznym, z którego muzykę wydobywano za pomocą korby wprawiającej w ruch miechy³⁹. Dzięki ruchom miechów obracano wałek z zapisem utworu muzycznego. Strumienie powietrza przechodziły do piszczałek i wywoływały brzmienia⁴⁰. Pod koniec XIX wieku katarynka mogła wydobywać około 140 dźwięków, a pierwsze modele tych „barbarzyńskich organów” powstały już w XVI wieku⁴¹. Najintensywniej rozwijano je w stuleciach XVIII i XIX, cieszyły się wielką popularnością do końca XIX wieku⁴². O produkcji i popularności tego mechanizmu samogrającego pisał Włodzimierz Kamiński w książce *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich*:

³⁸ Autora popularnego utworu inspirowała prawdopodobnie D. Greville, kochanka króla Edwarda. Zob. D. Ewen, *American Popular Songs*. New York 1966. *Daisy Bell* można odsłuchać na stronie: <https://ia601406.us.archive.org/25/items/EdwardMFavor/EdwardMFavor-DaisyBell.mp3> (data dostępu: 10 II 2017).

³⁹ Zob. *Barrel Organ*. Hasło w: *A Dictionary of Music and Musicians*. T. 1. Ed. G. Grove. London 1879.

⁴⁰ Zob. *Instrumenty mechaniczne*. Hasło w: *Encyklopedia muzyki. Ilustrowana księga instrumentów muzycznych i wielkich kompozytorów*. Oprac. M. Wade-Matthews, W. Thompson. Przeł. B. Gutowska-Nowak. Warszawa 2007.

⁴¹ Zob. S. Prószyński, *Blaski i cienie dziejów katarynek*. W: *Świat mechanizmów grających*. Warszawa 1994, s. 205, 207–209.

⁴² Zob. B. Vogel, *Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego. Przemysł muzyczny w latach 1815–1914*. Kraków 1980.

W każdym niemal domu mieszczańskim tego okresu [tj. z XVIII i XIX wieku w Polsce] znajdował się przynajmniej jeden instrument typu *polyphon*, *herophon* czy chociażby tzw. puszka grająca, nazwana u nas również pozytywką. [...] Z ulicą miejską zrosła się [natomiast] postać kataryniarza, a w wielu zajazdach można było znaleźć szafę grającą. Około 1900 roku częściowo zastąpił je pianola, choć większość tych katarynek pozostanie w użyciu do lat trzydziestych XX wieku⁴³.

W XIX i XX wieku największym producentem katarynek były Niemcy. Nie dziwi zatem, że u Schulza pojawiają się katarynki ze Schwarzwaldu. O wyznawcach Anny Csillag czytamy:

Ach, co zrobią wówczas poczciwi brodacze miasteczka, unieruchomieni przez olbrzymie zarosty, co robi wierna ta gmina, skazana na pielęgnowanie i administrację nadmiernych swych urodzajów? Kto wie, czy nie kupią sobie wszyscy prawdziwych katarynek ze Szwarcwaldu i nie podażą w świat za swą apostołką, ażeby szukać jej po kraju, grając na wszystkich miejscach „Daisy, Daisy”? [Księga, O 116]

Paradoksalnie to właśnie popularność katarynki stała się przyczyną klęski zawodu kataryniarza i zmięszczenia epoki instrumentów mechanicznych. Z czasem zaczęły utrzymywać się pejoratywne konotacje związane z grą na katarynce. Z powodu łatwej obsługi mechanizmu grającego mogli grać na tym instrumencie niemal wszyscy. Zaczęto kojarzyć go z natrętnym graniem, jarmarczną muzyką i brakiem zdolności muzycznych ulicznego artysty-grajka. Jak zauważa Stanisław Prószyński w książce *Świat mechanizmów grających*:

Na przestrzeni całego zeszłego stulecia nie było w większym mieście Europy i co najmniej obu Ameryk ulicy, podwórka, placu zabaw czy targowiska [...] bez natrętnego nieraz „koncertowania” właśnie katarynek⁴⁴.

Stosunek do tego instrumentu był niejednoznaczny. „Dla jednych była to plaga i prawdziwy dopust Boży, dla innych prymitywne (i czasem jedyne) doznanie muzyczne, dające radość przeżycia estetycznego, dostępnego maluczkim”⁴⁵. Grające ponad dwa stulecia katarynki w końcu sprzykrzyły się słuchaczom, a zawód kataryniarza uległ dewaluacji. Prószyński zauważa w swojej książce ten proces:

Obok „trzymających fason” Włochów, Sabaudczyków, spotykało się w tym szczególnym zawodzie typy przegranych życiowo ludzi, niezdolnych (lub niechętnych) do podjęcia innej pracy. Przepędzani ze śródmieścia, gdzie wejścia na podwórka zamożnych, mieszczańskich kamienic broniły im tabliczki w rodzaju istniejących w Warszawie aż do II wojny światowej: „Handlarzom, domokrażcom i muzykantom wstęp zabroniony”. Aby zdobyć konieczne do przeżycia swoich rodzin miedziaki, przenosili się do uboższych, robotniczych dzielnic oraz na przedmieścia, znajdując tu wdzięcznych słuchaczy. Siłę argumentacji swoich produkcji muzycznych wzmacniali na różne sposoby: najczęściej były to wyświetlane przez latarnię magiczną na rozświetlonym ekranie przezrocza lub wymalowane na rozwijanej płachcie cykle obrazków o kolejnych scenkach [...] np. o cesarzu Napoleonie bądź też o mroźnej krew w żyłach zbrodni z wyższych sfer⁴⁶.

⁴³ W. Kamiński, *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich. Zarys problematyki rozwojowej*. Kraków 1971, s. 126–127.

⁴⁴ Prószyński, *op. cit.*, s. 205.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 221.

Kataryniarze (z *Księgi*) i nie tylko

O randze motywu katarynki w twórczości Schulza świadczą nie tylko fragmenty prozy, ale również ilustracje do *Sanatorium pod Klepsydrą*, na których postać kataryniarza pojawia się w kilku wersjach, stanowiących opracowanie artystyczne tego samego tematu⁴⁷. Ficowski zbiera w *Księdze obrazów* aż 5 rysunków katarynek, które opatruje tytułem *Kataryniarz* i liczbą porządkową (choć niechronologicznie), datując najstarszy wariant na około 1933 rok, a najpóźniejszy na około 1937. W pierwszym wydaniu *Sanatorium pod Klepsydrą* z 1937 roku ukazują się *Kataryniarz II*, narysowany, zdaniem Ficowskiego, rok wcześniej⁴⁸. Według biografki wszystkie te rysunki miały być ilustracjami do opowiadania *Księga*. Ficowski nie zastanawia się jednak, dlaczego Schulz ilustruje opowiadanie postacią kataryniarza i dlaczego wybiera wariant z 1936 roku. Nie tłumaczy też, dlaczego Schulz przez 4 lata miałby rysować tę samą postać.

Rysunki kataryniarza ukazują ten sam element świata przedstawionego, ale zawierają kilka zasadniczych różnic, spośród których wystarczy wymienić kompozycję, stopień ukończenia, technikę (tusz lub ołówek), bohaterów, postać kataryniarza, a także miejsce, szczegóły tła i stopień wyalienowania kataryniarza z grupy postaci. Wspólnych detali można wyliczyć znacznie mniej, choć to one są wyraźniejsze – każdy z 5 szkiców przedstawia kataryniarza i publiczność (w różnych wariantach). Łączy je też motyw rodziny – bohaterowie zdają się na ogół reprezentować rodzinę (matka, ojciec, syn). Wspólny dla wszystkich wariantów jest również balkon – widoczny znak społecznego wykluczenia kataryniarza, sposób na kompozycyjne odgrodzenie go od widowni. Mimo że konfiguracje bohaterów ilustracji nieco się zmieniają, stałym elementem pozostaje młody chłopiec o rysach twarzy Schulza⁴⁹. Scena słuchania muzyki ukazana jest w porządku wertykalnym – na każdym rysunku autor umieszcza grajka poniżej słuchających⁵⁰. Można przypuszczać, że kataryniarz gra w mieście, pod balkonem mieszkania w kamienicy, słuchający wychylają się przez balustrady. Na pierwszym rysunku (*I*) muzyk wydaje

⁴⁷ Pisał o nim Szelaąg (*op. cit.*, s. 362–390).

⁴⁸ Schulz, *Księga obrazów*, s. 16–17, 19–22.

⁴⁹ O relacji prozy i ilustracji pisała m.in. S. Wysłouch (*Ilustracja autorska – casus Brunona Schulza*, „Teksty Drugie” 1992, nr 5).

⁵⁰ Szelaąg w tekście *Kataryniarz Brunona Schulza* (s. 365) tak interpretuje podział kompozycyjny na rysunku *Kataryniarz II*: „Podział ten został również przeprowadzony w strukturze kompozycji rysunku, który jest zbudowany na siatce dwóch prostopadłe przecinających się osi, tworzących zarys przypominający kartezjański układ współrzędnych. Oś pionowa, dzieląca przedstawienie na dwie połowy, biegnie od czubka lewego buta kataryniarza, poprzez jego dłoń, dotykając końca kciuka, ku górze, gdzie wyznacza ją jeden ze słupków balustrady balkonu oraz mankiet ubrania stojącego na nim dziecka. Przecinającą ją oś pozioma tworzy podest balkonu. Owa matematyczna konstrukcja ma bardzo istotne konsekwencje w warstwie wizualnej, jak i znaczeniowej ilustracji. Dodatkowo została ona wzbogacona innymi elementami. Na charakter oglądowy całości wpływa operowanie silnymi, zmultiplikowanymi liniami wertykalnymi, które stanowią podstawowy kierunek, porządkujący przedstawienie dzięki temu, że głównie zarówno budują one przedmioty, jak i modelują światłocieniowy rysunek. Kierunki horyzontalne w tej roli są ich dopełnieniem. Natomiast linie diagonalne, nałożone na tak uporządkowaną całość, wprowadzają dysonans i jednocześnie ożywiają ilustrację. »Nośnikami« diagonalni zostały postacie ludzkie oraz te elementy przedstawiające świat przedmiotów martwych, które obarczone pewnym działaniem, czyli stojak katarynki”.

się młodszy od pozostałych swoich wersji zamieszczonych na innych szkicach, ma pogodniejszy wyraz twarzy. Kolejne rysunki (II–IV) mogą stanowić *illustratio* fragmentów prozy dotyczących doli kataryniarzy – przedstawiają starców o twarzach przynębionych, zniszczonych, z nieobecny spojrzaniem. Na wszystkich ilustracjach autor szkicuje ten sam przedmiot – katarynkę o kształcie niewielkiego prostokąta, pudło, wsparte na skrzyżowanych nogach. Na podstawie rozmiarów i nieskomplikowanej budowy urządzenia można sądzić, że jest to egzemplarz, którym posługiwano się pod koniec XIX wieku. Na ostatnim rysunku (V) kataryniarzowi towarzyszy kobieta, oboje trzymają talerze w geście zbierania pieniędzy. Słuchającymi ulicznego grania są mieszczańskie kilku pokoleń, przypuszczalnie rodzina, występują także kobiety i dzieci spoza rodzinnego kregu. Rysunek ten różni się od pozostałych – kobiety, przypominające bohaterki *Xięgi bałwochwalczej*, schodzą z balkonu, chłopiec o twarzy Józefa staje naprzeciwko kataryniarza i towarzyszącej mu śpiewaczki, niknie opozycja góra–dół.

Schulz podjął w tych szkicach próbę zilustrowania muzyki – albo raczej katarynkowego koncertu, którego słuchali domownicy. Jest to pewnego rodzaju „portret rodzinny z katarynką” – to właśnie tutaj narysował twarze Jakuba i matki (w innym wariacie także prawdopodobnie Adeli) oraz swoją, jako dziecka. Kompozycja tych ilustracji odpowiada nie tylko fragmentom prozy – mogłaby powiedzieć wiele na temat skomplikowanej relacji w domu autora *Sanatorium pod Klepsydrą*.

W inwentarzu znanych prac plastycznych Schulza znajdujemy również kilka innych odwołań muzycznych. Na ekslibrisie Stanisława Weingartena, przedstawiającym wyłaniającą się ze sceny naga kobietę, widzimy w dolnych rogach kompozycji nagie postacie żeńskie przypominające greckie boginie. Postać męska z lewej strony gra prawdopodobnie na skrzypcach, postać kobieca z prawej trzyma lirę, być może jest to Erato, muza poezji miłosnej, zazwyczaj przedstawiana z tym instrumentem. Postać męska w lewym górnym rogu zdaje się grać na flecie, najpewniej jest to mitologiczny Pan, o czym świadcząby długie owłosione nogi kozie i broda; atrybut, który trzyma w ręce postać, nawiązuje do legendy dotyczącej fletni⁵¹. Mieszają się tu symbole biblijne (wąż) z antycznymi (Pan, Pegaz). Weingarten, któremu Schulz podarował ekslibris, był melomanem, miłośnikiem Wagnera. Możliwe, że właśnie z powodu jego zamiłowania do muzyki Schulz postanowił przedstawić instrumenty na podarowanych mu ekslibrisach. Władysław Panas zwracał uwagę na często utrwalane na rysunkach motywy muzyczne. O ekslibrisach pisał tak:

Zaskakuje w tych obrazach, obok wielu różnych niespodzianek, niezwykle silna reprezentacja motywu muzycznego. W małej przecież kompozycji umieścił Schulz aż trzy instrumenty i trójkę grajków! [...] Rzecz jasna, chodzi o symbol sztuki, ale – dodajmy natychmiast – podwojony symbol i dodatkowo zagęszczony, gdyż jest to sztuka w sztuce: teatr i muzyka, muzyka w teatrze. Dlaczego jednak właśnie muzyka ma reprezentować sztukę i dlaczego mamy tu akurat taki a nie inny zestaw instrumentów? Zwłaszcza, że teatr ten nie jest teatrem muzycznym i „wystawiany” w nim dramat – jak się dalej przekonamy – nie ma w sobie nic muzycznego. Jeśli już potrzebny byłby dla niego jakiś muzyczny akompaniament, powinny go tworzyć zupełnie inne instrumenty. Nie trio złożone z fletu, liry i skrzypiec, ale

⁵¹ Według legendy leśny stwór pożąda nimfy, kiedy jednak dopada ją na brzegu rzeki i dotyka, nimfa zmienia się w rzeźną trzcinę, na której wiatr gra piękny dźwięk. Pan zrywa trzcinę i tworzy z niej instrument – fletnię.

potężne trąby, piszczałki i bębny. [...] Po pierwsze, w ten sposób Schulz odnosi zarówno do sztuki, jak i w ogóle do sfery dźwięku. Sądzę mianowicie, że tak „rysuje” to, czego nie widać, czyli dźwiękową warstwę obrazu. Powtórzmy – jego teatr nie jest teatrem muzycznym, lecz nie jest też pantomima. Liczy się również głos, być może szczególnie spotęgowany, ale jak go narysować? Otwarte – na przykład – usta nie są dostatecznie mocnym znakiem głosu. Po drugie, w ten sposób Schulz uwypukla też ów kontrast między typem dźwięków produkowanych w tej rzeczywistości, która mieści się na obrzeżu sceny, i głosem, jaki dochodzi ze środka sceny. Z ostatecznym wyjaśnieniem kwestii muzycznej musimy więc zachekać aż do czasu, kiedy będziemy na środku Schulzowskiej sceny⁵².

Patrząc na ekslibris Weingartena, wcielamy się w rolę widza, przed którym otwiera się kurtyna, a na scenie ukazuje się naga kobieta w dynamicznej pozie, porywana olbrzymią ręką (śmierci?). Na drugim planie korowód zgnębionych mężczyzn i rozpustnych kobiet mających w tanecznych przegięciach. Orszak ten bierze udział w jakimś rytuale, hołduje witalności i płodności, sile życia, ale i bycia przewyciężonym (klęczący mężczyźni). Scenie przygląda się wraz z widzem postać z *commedia dell'arte* – gigantyczny *pierrot* o twarzy Schulza, reprezentujący nieszczęśliwego kochanka, sługę swojej damy. Osoby umieszczone w rogach sceny trzymają w rękach instrumenty, stające się atrybutami rozpusty, grzesznej, dionizyjskiej sztuki. To muzyka uwodzicielska, mitologiczna, przywołująca na myśl antyczne tragedie greckie. Schulz łączy w tym niewielkim obrazku kilka epok i stylów. Postać w centralnym, górnym punkcie stapia się z architekturą budowli, to udreżony węzowym splotem nagi mężczyzna. Naprzeciw autora-pierrota naszkicowany jest szkielet – obie formy korespondują ze sobą umiejscowieniem oraz wielkością, zdają się nawet komunikować gestami⁵³.

Z recenzji prac Schulza wynika, że artysta przedstawiał niekiedy instrumenty muzyczne na innych swoich pracach. W artykule *Wrażenia z wystawy. (Wystawa obrazów Brunona Schulza)*, opublikowanym w borysławskim dwutygodniku w roku 1921, czytamy, że Schulz podczas wystawy zaprezentował obrazy o znanej, erotyczno-masochistycznej treści, na jednym z nich widniała kobieta, nad którą unoszą się nagie postacie trzymające instrument strunowy. Recenzentka zanotowała:

Naprzeciw drzwi wchodowych uderza nas portret kobiety. Wyraz jej nieokreślony. Lecz Schulz otwiera nam jej jaźń postaciami – lepiej powiedziane – wizjami jej duszy. Widzimy tam unoszące się nad nią jakieś nagie ciała, dzierżące w rękach gitarę czy harfę. Czy to symbol muzyki przez nią ukochanej lub co innego, tego widz dokładnie nie odczuwa⁵⁴.

Instrument muzyczny zdobił też co najmniej dwukrotnie okładkę i kartę tytułową *Xięgi bałwochwalczej*. Autor przedstawiał na nich mężczyznę pod bramą ogrodu, który w przygarbionej pozie gra na harfie (błędnie uznawanej przez Ficowskiego za lutnię). Także i w tym przypadku możemy mówić o autoportrecie, ponieważ rysy twarzy postaci przypominają twarz Schulza.

⁵² W. P a n a s, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*. Lublin 2001, s. 25.

⁵³ Dokładną analizę tego ekslibrisu przeprowadził W. P a n a s (*Sąd Ostateczny. O jednym ekslibrisie Brunona Schulza*. „Roczniki Humanistyczne” 1998, z. 1), nie odpowiedział jednak na pytanie, dlaczego Schulz umieścił na nim muzyków (i dlaczego akurat takich).

⁵⁴ S. N - o w a, *Wrażenia z wystawy. (Wystawa obrazów Brunona Schulza)*. „Świt. Organ Urzędników Naftowych w Borysławiu” 1921, nr 6, s. 2-3.

Dlaczego Schulz ukazuje samego siebie z harfą, dlaczego wielokrotnie ilustruje scenę słuchania katarynki, a jako *pierrot* jest częścią teatru eschatologicznego, w którym rozbrzmiewa mitologiczna muzyka? Odpowiedź na te pytania musi być jednoznaczna. Zebrany materiał dowodzi, że muzyka i świat dźwięków są dla autora *Sklepow cynamonowych* integralnym elementem świata przedstawionego i źródłem inspiracji. To, że Schulz rysuje katarynki, a na grafikach pojawiają się harfy i liry, harmonizuje z tematyką poruszaną w prozie, z jego „żelaznym kapitałem fantazji”. Mógłby wybrać saksofony i bębny, jednakże „grają” u niego instrumenty mityczne. Są one po prostu doskonałym tłem muzycznym dla korowodu bachantek. Harfa przy bramie ogrodu zaprasza muzyką do tego zmysłowego świata. Za przekroczeniem granicy musi wybrzmiewać starożytna fletnia. Instrumenty, które wybiera Schulz, znakomicie współbrzmia ze światem jego wyobraźni.

Mamy dzisiaj powody, by sądzić, że Schulz zawarł motywy muzyczne nie tylko w ocalałych opowiadaniach. Wspomnienia jego przyjaciół mówią, że muzyka była dla niego motywem i potencjałem szczególnym. Odnalezienie opowiadania o primadonnie, przywołanego po wojnie przez przyjaciela Schulza, Emila Górskiego⁵⁵, pozwoliłoby na pełniejsze przedstawienie natury muzyczno-literackich zainteresowań artysty, objawiających się w sposobie wykorzystania muzyki werbalnej w prozie. Zawarty tutaj wybór przykładów pokazuje, że dźwięki w prozie Schulza nie są zjawiskiem przypadkowym. Schulzowski opisy muzyki i świata dźwięków to cecha stylu typowego dla powieści jego epoki. Motyw muzyczny stwarza nie tylko poetycką atmosferę – staje się także alternatywną techniką kształtowania tekstu literackiego, zapewnia spójność narracyjną. Wreszcie dowodzi również fascynacji muzyką. Powieść jest dla Schulza – by posłużyć się metaforą muzyczną – symfonią słów.

Abstract

ALEKSANDRA SKRZYPCZYK University of Gdańsk
ORCID: 0000-0002-4824-1984

MUSICAL MOTIFS IN BRUNO SCHULZ'S WORK

The author of this paper presents the uncollected to this day musical terms from Bruno Schulz's cycles of stories *Sklepy cynamonowe* (*Cinnamon Shops*) and *Sanatorium pod Klepsydrą* (*Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*). The collected lexis is divided into several categories and it shows that the number of musical terminology and its use proves vital in Schulz's creating the world presented and his language.

The musical motifs in the discussed stories usually voice in three situations: in depictions of city space, including architecture, in protagonist characteristics, and in descriptions the sounds of nature—audiosphere. Skrzypczyk analyses and interprets selected prose fragments, including musical motifs such as the barrel organ. Musical metaphors and musical analogies make room for expressing the inexpressible, carry down the tension between the image and the world, and complement the world presented. Ultimately, Schulz employs not only single terms, but also verbal music—verbal description of the musical work. In her study, Skrzypczyk makes use of literary potential to express what is inexpressible, namely music, through which she uncovers some truth about the author and his sensitivity.

⁵⁵ E. Górski, *op. cit.*

LUCYNA MARZEC Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

INNA IŁŁA SŁOWO MÓWIONE I SŁOWO PISANE W POEZJI KAZIMIERY IŁŁAKOWICZÓWNY

Poezja Kazimierzy Iłłakowiczówny w oryginalny sposób wyraża typowe dla nowoczesnej kultury poczucie rozdzielienia – a przez to potencjalnego zderzenia – dwóch formacji dyskursywnych, oralnej i piśmiennej¹, oraz odpowiadających im kultur: obecności i znaczenia². Będąc poezją poddaną technologii – skorzystajmy tu z formuły Waltera Onga – przynależy do medium zadrukowanej czcionkami książki, które ogląda się i analizuje w myślach³, jednocześnie odsyła do tradycji literatury ustnej, realizuje typowe dla niej konwencje i gatunki: pieśni, kołysanki, wróżby. Wytwarza fantazję na temat czystej oralności i niezapośredniczonej obecności: w planie poetyki wyraża się to szczególnie w dominacji brzmienia nad znaczeniem oraz w kompozycji opartej na akumulacji i konkatenacji.

W całej swej poezji Iłłakowiczówna ujawnia fascynację oralnością – słowem mówionym, szepcącym, śpiewanym – i próbuje wytworzyć efekt obecności, która to próba ziszczalna jest tylko częściowo, jeśli w ogóle. Jako poetka nowoczesna, Iłła była kształtowana zarazem przez kulturę znaczenia i kulturę obecności, m.in. tradycję kresowej gawędy i obrządków religijnych opartych na formułach, oraz kulturę książki, szkolnej edukacji i tradycji piśmiennej. Autorka *Szeptem* reprezentowała typową kondycję modernistycznego podmiotu, który zwraca się w kierunku kultury obecności i fantazmatu oralności, żyjąc zarazem w czasach kampanii piśmienności, tzw. likwidacji analfabetyzmu⁴, rozwoju technologii druku, umasowienia oświaty i przemysłu wydawniczego, a także taniej produkcji materiałów piśmienniczych. Fascynuje się ludowością i nagrywa na pierwszych rekorderach pieśni niepiśmiennych – a przy tym przekonany jest o wyższości zachodniej kultury europejskiej, toteż przekształcenia cywilizacji pojmuje w kategorii ewolucyjnego „dorastania” od kultury „przed-” do „piśmiennej”.

¹ Zob. A. B. Lord, *Cechy oralności*. W zb.: *Literatura ustna*. Wybór, wstęp, kalendarium, bibliografia P. Czapliński. Gdańsk 2010 (przeł. W. Krajka). – P. Zumthor: *Pamięć i wspólnota*. W zb.: jw. (przeł. M. Abramowicz); *Właściwości tekstu oralnego*. W zb.: jw. (przeł. M. Abramowicz). – W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przekł., wstęp, red. nauk. J. Japola. Wyd. 2, przejr., popr. Warszawa 2011.

² Zob. H. U. Gumbrecht, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać*. Przeł. K. Hoffmann, W. Szwebs. Poznań 2016.

³ Zob. Ong, *op. cit.*

⁴ Zob. J. Landy-Tołwińska, *Analfabetyzm w Polsce i na świecie*. Warszawa 1961.

Poezja Iłakowiczówny ujawnia zarówno konflikt, jak współzależność oraz równoczesność dwóch formacji kulturowych i charakterystycznych dla nich form ekspresji. Stawia w centrum liryczne „ja”, które na skutek ciągłych kryzysów rozumienia samej siebie, pojmowanej jako podmiot zewnętrzny wobec świata, zwraca się w kierunku kultury obecności, by choć na moment rozmyć podmiotowość bez poczucia dezintegracji, ale w harmonii ze światem⁵.

Sztynny podział na oralność i piśmienność – podobnie jak zróżnicowanie kultur na kultury obecności oraz znaczenia, zbudowane na binarnych opozycjach – poddany dekonstrukcji bądź porównawczej analizie międzykulturowej, nie wybrowni się⁶. Nie dezawuuje to jednak społecznego znaczenia kulturowych praktyk opartych na przekonaniu o istnieniu i jakościowych różnicach słowa mówionego i pisanego. Porządek myślenia bliski Iłakowiczównie, którego elementem jest przeciwstawienie kulturze piśmiennej – kultury niepiśmiennej, warto łączyć ze zjawiskami typowymi dla europejskiego modernizmu: z poczuciem schyłkowości cywilizacji, przerażeniem i fascynacją rozwojem technologii i kultury miejskiej, a także z wynikającym z podbojów kolonizacyjnych odkryciem sztuki i literatury wymykającej się poznawczym przyzwyczajeniom i oczekiwaniom. Równie ważne jest poczucie głębokich związków z formacją romantyczną (wraz z jej preromantycznym podglebieniem⁷) i z trwającym przez cały wiek XX paradygmatem romantycznym.

Popularność poetki stanowi jeden z przykładów silnego zakorzenienia fantazmatów romantycznych w kulturze polskiej, szczególnie tych odnoszących się do ludowości, słowiańskości i narodowości oraz do roli poety-lirnika. Ludowość funkcjonowała jako synonim oralności, a kultura czy literatura ludowa konotowała w pracach etnografów i krytyków literackich – niepiśmienność bądź bardzo niską piśmienność. Iłakowiczówna przyjęła kulturową spuściznę i tradycję „pierwiastka

⁵ Gumbrecht (*op. cit.*, s. 96–106) nie połączył kultury znaczenia i kultury obecności z konkretną formą sztuki czy literatury, wskazując raczej na kondycję podmiotu oraz na sens cielesnej obecności i bezcielesnej świadomości. Włączając w binarny model Gumbrechta literaturę ustną i literaturę pisaną, dokonuje pewnego nadużycia, właściwego wszelkim binaryzmem i modelem teoretycznym. Teoretyczny projekt Gumbrechta nie ma (w przeciwieństwie do badań nad literaturą ustną) w żadnej mierze charakteru etnologicznego czy antropologicznego, wyrasta z egzystencjalizmu, a tym, co najbardziej uderza w dość klarownym wywodzie badacza, wydaje się brak przekonujących przykładów. Niemniej jednak nie jest rzeczą przypadku, że analizy (wysuwane z różnych metodologicznych pozycji) literatury ustnej (które nie funkcjonują bez konkretnych koncepcji piśmiennictwa) sytuują oralność po stronie tego, co Gumbrecht nazywa kulturą obecności, a to samo można stwierdzić na temat piśmienności i odpowiadającej jej kulturze znaczenia.

⁶ Zob. R. Finnegan: *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge 1977; *Oral Literatures*. Hasło w: *The International Encyclopedia of Anthropology*. Na stronie: <https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea1721> (data dostępu: 18 I 2023). – K. Jahandarie, *Spoken and Written Discourse. A Multi-Disciplinary Perspective*. Stanford, Calif., 1999. – G. Godlewski: *Lęk przed wielkimi literami. Dyskusje z Jackiem Goodym i Wielką Teorią Piśmiennosci*. „Communicare. Almanach Antropologiczny” nr 2 (2007): *Oralność/piśmienność; Antropologia pisma. Nowe obszary*. W zb.: *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*. Red. Ph. Artières, P. Rodak. Warszawa 2010. – A. Mencewiel, *Antropologia słowa i historia kultury*. W zb.: jw.

⁷ Zob. A. Witkowska, wstęp w zb.: *Ja, głupi Słowianin. Antologia*. Wybór, oprac. A. Witkowska. Kraków 1980.

ludowego w poezji polskiej⁸, „śpiewów historycznych”, zmodyfikowanych przez pozytywizm i poezję młodopolską, lecz przetworzyła je na swój oryginalny sposób, naznaczając silną sygnaturą „ja” i konkretyzując bohaterów lirycznych oraz świat przedstawiony ballad epickich.

Poetka w swoich tęsknotach i pragnieniach nie była osamotniona. Najbardziej ekstremalną, radykalną politycznie formę użycia i wdrażania wiary w autentyzm, czystość etyczną i w estetyczną wartość „ludowego” realizowała grupa artystyczna Szczep Rogate Serce (1929–1936), szczytowym osiągnięciem literackiego zainteresowania kulturą ludową była 2-tomowa monografia *Pisarze ludowi. Wybór pism i studium o literaturze ludowej* Karola Ludwika Konińskiego⁹, najwyższej klasy dowodem na socjologiczne zainteresowanie tematem w epoce pozostają prace Jana Stanisława Bystronia, w tym tom 26 „Biblioteki Narodowej” *Polska pieśń ludowa oraz Wstęp do ludoznawstwa polskiego*¹⁰. Daleki od uproszczeń, lecz przekonany o zasadniczej różnicy między kulturą oralną i piśmienną, Bystron zauważa w 1939 roku:

spotykamy się w czasach niedawnych z ponownym ożywieniem zainteresowań artystycznych i politycznych dla literatury ludowej; tęsknota za prymitywem zwraca znów artystów ku pierwotności niektórych twórców literatury tradycyjnej, a tendencja do zapewnienia kulturze wsi możliwości samodzielnego rozwoju i w związku z tym wzmoczone zajęcie się pieśnią czy teatrem ludowym jako formami żywymi i zdatnymi do życia występuje dzisiaj coraz to silniej¹¹.

Twórczość Iłłakowiczówny – obok Stanisława Czernika i kręgu autentystów, Emila Zegadłowicza i ekspresjonistów, awangardowych prymitywistów (jak Tytus Czyżewski, Bruno Jasiński) i wielu innych – wpisuje się w zróżnicowaną pod względem artystycznym, ideowym i politycznym tendencję, której wspólnym mianownikiem jest tęsknota za „pierwotnym” i stylizacja ludowa, w tym stylizacja na oralność. Polega ona przede wszystkim na wytworzeniu efektu związku z melodią oraz efektu „prymitywizmu” konstrukcji formalnej i budowy świata przedstawionego, nawiązań tematycznych do pieśni obrzędowych, zawodowych, form szopek, *etc.*, przekazywanych z ust do ust, śpiewanych przy pracy i w uroczystych chwilach¹². Stylizacje te – także z perspektywy ludoznawstwa Bystronia – niewiele miały wspólnego z oryginalną kulturą ludową, oparta, jak sądził badacz, na bezimienności i pełnej oralności: „Posługiwanie się tekstem pisany czy drukowanym jest objawem rozkładu i upadku pieśni”¹³.

Poczuciu schyłkowości świata przedpiśmiennego i wielkiej straty, jaką jest pożegnanie z kulturą oralną, towarzyszy tendencja pojawiająca się w refleksji teoretycznej Dwudziestolecia międzywojennego, by w nowoczesny sposób zrewidować

⁸ S. Zdziarski, *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku. Studia porównawczo-literackie*. Warszawa 1901.

⁹ K. L. Koniński, *Pisarze ludowi. Wybór pism i studium o literaturze ludowej*. Przedm. F. Bujaka. T. 1–2. Lwów 1938.

¹⁰ *Polska pieśń ludowa*. Wybór, oprac. J. S. Bystron. Kraków 1921, BN I 26. – J. S. Bystron, *Wstęp do ludoznawstwa polskiego*. Lwów 1926 (wyd. 2, przerobione i uzupełn.: 1939).

¹¹ Bystron, *Wstęp do ludoznawstwa polskiego* (1939), s. 160.

¹² Zob. J. S. Bystron, wstęp w zb.: *Polska pieśń ludowa*.

¹³ *Ibidem*, s. 4.

myśl, że poezja ludu to twórczość bezimienna i oralna, oraz odszukać autorów i ukazać ich jako indywidualne jednostki¹⁴. Dążenie to było obce Iłakowiczównie, która traktowała pieśni ludu jako dobro wspólne i materiał do transpozycji poetyckich zwieńczonych postawieniem sygnatury autorskiej. Do pewnego stopnia powtarzała gest damy, która – ku uciesze salonowego towarzystwa – zawłaszcza kulturę swoich służących.

Stefan Kołaczkowski, zastanawiając się w pierwszym numerze „Ponowy”, pisma programowo zwróconego ku ludowości i regionalizmowi (z „Ponowy” wypączkował Czartak), nad fascynacją pieśnią ludową, notował: „Stosunek [...] nasz estetyczny do tych wytworów jest wyraźnie perwersyjny [...]”, co w praktyce oznacza, iż:

pieśń ludowa podoba się w pierwszym rzędzie dlatego, że ten swoisty [tj. ludowy] charakter posiada. W skład wrażenia estetycznego wchodzi zapewne poczucie egzotyczności (dla nas ludzi kultury innego świata) albo prostoty i dobitności, albo znów nikły dźwięk naiwności¹⁵.

Sceptycyzm autodiagnozy jest słuszny, zwłaszcza z perspektywy postkolonialnej (postzależnościowej) i tzw. zwrotu plebejskiego. Jednakże wizje artystyczne i światopoglądowe, stojące za twórczością prymitywistów, regionalistów i innych, nie wyczerpywały się na ludomańskich bądź nacjonalistycznych fantazmatach i poczuciu dumy z wcale nie tak zaawansowanej piśmiennie oraz technologicznie polskiej kultury czy na tęsknotach do uporządkowanego świata. Była w tych wizjach także fascynacja poznawcza, dążenie do zrozumienia różnorodnej kultury regionów (strojów, zwyczajów, etc.) i poszukiwanie języków wyrażających ekspresję doświadczeń związanych z tymi przeżyciami, jak i z własną autobiografią (np. z pochodzeniem, tradycjami rodzinnymi). Literackie ślady zainteresowania ludowym, oralnym i prymitywnym niejednokrotnie bronią się przed oskarżeniem o przedmiotowe czy bezmyślne używanie kultury ludowej i podważają dychotomię między piśmiennym a oralnym, cywilizowanym a prymitywnym, miejskim a wiejskim.

W poezji Iłakowiczówny odnajdziemy o wiele więcej niż wielkopańskie gesty i naiwną wiarę w pierwotność czy oralność literatury ludowej. Trudno ignorować fakt, że służące uczyły się na pamięć wierszy poetki, że otrzymywała ona zamówienia na utwory okolicznościowe od niepiśmiennych i że do końca życia towarzyszyło jej przekonanie, iż pisze „dla narodu”, a przeznaczeniem jej wierszy jest głosowe odtworzenie. Świadczy o tym chociażby wymiana komentarzy na szpaltach korekty wydawanych w 1971 roku *Wierszy zebranych* poetki, jeden z niewielu zachowanych śladów warsztatu Iłakowiczówny. Tam, gdzie korekta chciała poprawić formy regionalne, jak np. „doktór” na „doktor”, poetka odrzucała zmiany, komentując: „Tak mówi naród!”, a we fragmentach niejednoznacznych składniowo podkreślała: „To jest mówione, nie pisane!”¹⁶. Poczucie solidarności z niewykształconymi, „prostymi ludźmi” czy „narodem” nie tylko wpływa na twórczość Iłakowiczówny, ale też

¹⁴ Tendencja będzie miała swe kontynuacje powojenne. Zob. S. Pigoń, *Wybór pisarzy ludowych. Cz. 2: Poeci i gawędziarze*. Wrocław 1948. – J. Przyboś, *Jabłoneczka. Antologia polskiej pieśni ludowej*. Warszawa 1953. – J. Szcza w i e j, *Antologia współczesnej poezji ludowej*. Warszawa 1967 (wyd. 2, popr. i uzupełn.: 1972).

¹⁵ S. K o ł a c z k o w s k i, *Nasz stosunek estetyczny do poezji ludowej*. „Ponowa” 1921, nr 1, s. 21.

¹⁶ Archiwum Kazimierzy Iłakowiczówny. Bibl. Kórnicka PAN, sygn. I.2012/1–4.

wynika z biografii poetki, która od lat pięćdziesiątych na oficjalne spotkania zakładała spódnicę z Cepelii i zawiązywała na głowie chustę, co jawnie kontrastowało z pamięcią Iłłakowiczówny jako eleganckiej damy, sekretarza Józefa Piłsudskiego. Piastując funkcje publiczne, poetka w latach trzydziestych pisała ballady o służących, całe swoje życie utrzymywała kontakt z niskopiśmienną gosposią (korespondencja, pisana i czytana wspólnie ze skrybami, znajduje się w archiwum poetki w Bibliotece Kórnickiej). Najsłynniejszy utwór Iłłakowiczówny: *Rozstrzelano moje serce w Poznaniu* (1956), wiersz-emblemat poznańskiego Czerwca, recytowano i odczytywano przez megafony podczas obchodów 25-lecia wydarzeń czerwcowych w 1981 roku w Poznaniu, dzięki czemu na stałe wrósł w pamięć kulturową mieszkańców miasta.

W moim studium chciałabym porzucić wątek dotyczący stylizacji poezji Iłłakowiczówny na ludowość, folklor, prymityw. Ujęcia generalizujące pozwolą wpisać twórczość poetki w istotne tendencje nowoczesności i zrozumieć fenomen popularności oraz sukcesów mierzonych nagrodami literackimi. Korzystam z klasycznych publikacji na temat oralności i piśmienności, ponieważ prezentowany w nich sposób myślenia pomoże zbliżyć się do koncepcji poezji Iłłakowiczówny jako tej „do słuchania” dużo bardziej niż antropologiczne studia nad oralnością współczesnych społeczności¹⁷. Autorka *Ballad bohaterkich* przesądziła w swej twórczości fantazmaty romantyczne i odpowiedziała na oficjalną politykę narodową, poszukującą w ludowym „ożywczego źródła”, przez indywidualną wrażliwość i zmysłowość. Dlatego na plan pierwszy wysuwają się słuch i wartości brzmieniowe wierszy oraz figury (fantazmaty) autobiograficzne, chiastycznie skrzyżowane z politycznymi (narodowymi/ideologicznymi).

Poezja Iłłakowiczówny, pragnąc niemożliwego (połączenia oralności i piśmienności, znaczenia i obecności), ujawnia liryczne „ja”, które oscyluje między przekonaniem o swojej sprawczości, wolicjonalności oraz możliwości interpretacji świata a poczuciem podporządkowania Boskiej kosmologii i egzystencji pośród rzeczy tego świata o nadanych im znaczeniach. Dlatego liryka ta wytwarza swoistą poetykę paradoksu: skrajnie prywatna, a zarazem formułową (konwencjonalna). Tym samym wyznacza trzecią drogę polskiej literatury nowoczesnej, drogę, której nie wziął pod uwagę Michał Paweł Markowski, stawiając tezę o dwóch nowoczesnościach: krytycznej i zachowawczej (z wyodrębnieniem ścieżki awangardowej)¹⁸, i trzecią drogę nowoczesnego podmiotu: przeżywającego kryzys wielokrotnie i na różnych płaszczyznach oraz ambiwalentnego zarówno wobec zachowawczych, jak i krytycznych

¹⁷ Zob. N. Khanenko-Friesen, K. R. Fagan, K. Carlson, *Orality and Literacy: Reflections Across Disciplines*. Toronto – Buffalo, N. Y. – London 2011. W polskiej tradycji sporo uwagi poświęcono – obok klasycznych teorii J. Goody’ego, M. McLuhana i E. A. Havelocka – teorii W. J. Onga. Zob. też J. Japola, *Tekst czy głos? Waltera J. Onga antropologia literatury*. Lublin 1998. – A. Opaczka, *Śladami oralności. W kręgu ongowskich inspiracji*. Katowice 2006. – A. Rogozińska, *Oralność, piśmiennosc, elektralność (dyskusje wokół koncepcji Waltera Onga)*. „Communicare. Almanach Antropologiczny” nr 2 (2007): *Oralność/piśmiennosc*. – S. Obirek, *Uskrzydłony umysł. Antropologia słowa Waltera Onga*. Warszawa 2010. Niniejszy artykuł nie wyczerpuje bibliografii dotyczącej zagadnień oralności i piśmienności.

¹⁸ M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007, s. 17–63.

filozofii i poetyk. Niekonsekwencja, wahanie, przeżywanie skrajnych emocji wyraża w inny sposób doświadczanie nowoczesnej bezdomności (sieroctwa) i ontologicznej oraz egzystencjalnej niepewności. Słabość podmiotu w poezji Iłakowiczówny nie skrywa się za filozoficznymi protezami, nie wybija się na intelektualną niezależność, nie przekreśla tradycji. W tym, co wspólnotowe (i przede wszystkim oralne), liryczne „ja” poszukuje ukojenia i wzmocnienia¹⁹, ale to, co w owym podmiocie indywidualistyczne, nie pozwala „ja” tej poezji na pełną konsolidację. Dlatego trwa w ambivalencji i na kryzys nie odpowiada jednoznacznie ani ostatecznie.

Rytm: konstanty i zakłócenia

Poetycka rola śpiewaczki, którą Iłakowiczówna sobie wyznaczyła, wiąże się z ponawianym pragnieniem, by wykreować nowe, prywatne kosmogonie na zgłiszczach kolejnych projektów nowoczesnego podmiotu. Iłakowiczówna przyznawała, że swą poezję najpierw „słyszy”, a potem „pisze”, jeden zaś z wyborów wierszy poetki zaopozycza tytuł ważnego jej utworu z 1948 roku *Zaczynam się i kończę śpiewem*, w którym ta wprost osadza swą lirykę w tradycji oralnej: śpiewów trubadurów, skaldów i samego Homera, „wędrownego dziada” (I-3 193)²⁰, który żył i śpiewał pośród wojen. „Jak inaczej wykrajać wąski szlak dla życia?” (I-3 194) – zapytuje kontynuatorka tej tradycji, autorka pieśni wojennych oraz ballad historycznych i politycznych.

Tradycja homerycka oczywiście nobilituje jej śpiew, ale także pozwala na inną niż Różewiczowska czy Adornowska odpowiedź na pytanie o możliwość pisania na zgłiszczach, śpiewania podczas wojny i po niej. Iłakowiczówna „zaczyna się i kończy śpiewem” (I-3 193), ponieważ inaczej nie potrafi: „Jeśli to wam przeszkadza – zabijcie!”, jak czytamy we wspomnianym utworze (I-3 194). Śpiewanie, poetyzowanie wpisuje się w kondycję poetki, a jej istnienie jest od śpiewu zależne i nieoddzielne od niego. W brzmieniowej warstwie wierszy autorki *Słowika litewskiego* ujawnia się zarazem zanurzenie w mieszanej tradycji ustnej katolickiego obrządku religijnego, ludowych pieśni oraz ich opracowań romantycznych (i późniejszych), jak i metapoetycka orientacja Iłakowiczówny, jej świadomość warsztatowa, przy jednoczesnej wierności somatycznemu, a więc nieświadomemu i niekontrolowanemu rytmowi, który warto rozumieć za Adamem Dziadkiem jako brzmieniową, intymną i nieświadomą sygnaturę podmiotu oraz czynnik stający się „pośrednikiem między ciałem piszącym i czytającym”²¹.

Splot religijnego, ludowego i kresowego w poezji Iłakowiczówny jest kluczową figurą biograficzną jej twórczości, która przez lata przekształcała się w legendę biograficzną o litewskim pochodzeniu. Iłakowiczówna urodziła się w Wilnie, a wychowywała się w latach dziewięćdziesiątych XIX i na początku XX wieku na kre-

¹⁹ Dlatego K. Iłakowiczówna ceni rolę „ja” w poezji zaangażowanej, politycznej, interwencyjnej, lecz też upamiętniającej ważne wydarzenia dla życia społeczności/narodu.

²⁰ Skrótem I odsyłam do: K. Iłakowiczówna, *Poezje zebrane*. Zebrałi, oprac., bibliografię sporządził J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska. Wstęp J. Ratajczak. T. 1–4. Toruń 1998. Liczby po łączniku odnoszą się do numerów tomów, pozostałe oznaczają stronicę.

²¹ A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa 2014, s. 24.

sowych dworach w Baltynie i Stanisławowie, w majątkach przybranej matki, Zofii z Platerów Buynowej, mieszczących się na obszarze obecnej Łotwy, w rejonie zwanym Łatgalia, na północ od Dźwiny (wówczas w rosyjskiej guberni witebskiej). Był to (i jest do tej pory) teren pograniczny wielu kultur, narodów i języków²², poezja Iłły wymienia je zaś z taką samą precyzją, co opracowania naukowe. Iłłakowiczówna spotykała się z młodych lat z polskim kresowym ziemiaństwem, arystokracją i klasami niższymi: litewskimi, łotewskimi, białoruskimi i łatgalskimi służącymi i różnego typu „personel” dworu Buynowej (część z tych kobiet mówiła także po niemiecku, jak wielokrotnie wspominała w autobiografii Iłła, powołując się na słowa bony Bałtki, poza tym od dziecka poetka uczona była francuskiego i rosyjskiego), a w najbliższych miastach – Krasławiu i Dyneburgu – poznawała żydowskich kupców oraz cygańską i rosyjską biedotę²³. Echa wielojęzyczności dają się usłyszeć w poezji Iłły, zwłaszcza kiedy używa zapożyczeń, imituje języki osób spotykanych w dzieciństwie, oraz w dość częstych momentach transakcentacji.

Emblematycznym wierszem, który sama poetka uznawała za źródło swej twórczości, była śpiewana przez piastunkę białoruska kołysanka o Baju – zmodyfikowana później przez samą Iłłę²⁴ na podobnej zasadzie, jak słynna ballada Adama Mickiewicza *Lilije* przepracowuje pieśń ludową „Stała nam się nowina, / Pani pana zabiła”²⁵. *Baj: kołysanka* Iłłakowiczówny miał premierę w warszawskim „Świecie” w 1913 roku i wszedł do debiutanckiego tomu *Ikarowe loty*, co świadczy o wcześnie podjętej przez poetkę decyzji artystycznej, by połączyć praktykę pisarską z kulturą ludową. Wielokrotnie wspominała też Iłłakowiczówna o swoim przywiązaniu emocjonalnym do niepiśmiennych służących, do dzieci różnorodnego etnicznie pochodzenia, które uczyła czytać; „baby” przybywające na dwór Buynowej po wsparcie materialne były dla niej „Łagodne, cierpliwe i dzikie, / mówiły wzorzystym językiem” (*Baby*, I-2 203). Tom *Popiół i perły* (1930) jest swoistym hołdem wdzięczności złożonym wielojęzycznemu i wielokulturowemu „źródłu twórczości” Iłłakowiczówny, a określenie „wzorzystość” w odniesieniu do języka kobiet z Łatgalii, niezrozumiałego, ale wpadającego w ucho, może stanowić metaforę języka lirycznego samej poetki.

Figury biograficzne mają swój odpowiednik w figurach rytmicznych: rytm, jako źródło życia i nieśmiertelności, zapisany w tekście – ożywia ciało²⁶, biografia zaś stanowi nieodłączny klucz odczytań poezji Iłłakowiczówny. Splot rytmiczno-biograficznych figur przyniósł autorce tomiku *Szeptem* (1966) popularność i bogactwo

²² Zob. M. Jankowia k, *Gwary białoruskie na Łotwie w rejonie krasławskim. Studium socjolingwistyczne*. Warszawa 2009.

²³ K. Iłłakowiczówna, *Bywało także i tak*. W: *Niewczesne wynurzenia*. Warszawa 1958. Zob. Jankowia k, *op. cit.* – J. Kuciel-Frydryszak, *Iłła. Opowieść o Kazimierze Iłłakowiczównie*. Warszawa 2017.

²⁴ Zob. analizy: M. Ostasz, *Baj oralny i autorski Iłłakowiczówny*. W: *Dialog z tradycją w poezji nie tylko dla dzieci*. Kraków 2013, s. 98–100. – K. Wądołny-Tatar, *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego*. Kraków 2014, s. 78–79. Zob. też Iłłakowiczówna, *Niewczesne wynurzenia*, s. 200–201. – B. Stefaniak, *Od lipowej kolebeczki do „kołyski na srebrnych nowiach” – uwagi o języku kołysanki*. „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 1.

²⁵ *Pani Pana zabiła*. W zb.: *Polska pieśń ludowa*, s. 69.

²⁶ Zob. *Dzia dek*, *op. cit.*, s. 24.

interpretacji²⁷, a przy tym wykreował szczególnie trudną pozycję poetki – lirycznego „ja”, możliwą jedynie w nowoczesnej kulturze stapiającej życie i dzieło, lecz zarazem w atmosferze dyskrecji i szacunku wobec życia prywatnego twórcy. Innymi słowy – twórczość Iłakowiczówny odczytywano jako autobiograficzną już od pierwszego tomu, ale do śmierci poetki nikt z jej najbliższych, nie wspominając dziennikarzy, nie odważył się postawić pytań objaśniających intymne roztrząsania lirycznego „ja”. Sama Iłła nie była skora do wyznań, chociaż w poezji nieustannie odwoływała się do doświadczeń zaczerpniętych z biografii²⁸. Wytwarzane w ten sposób napięcie jest słyszalne w figurze rytmicznej, odpowiadającej nierównemu pulsowaniu krwi: przyspieszaniu i zwalnianiu tempa. W chwilach autotematycznej refleksji Iłakowiczówna zresztą wprost ujawniała, że rozumie rytm jako cielesny i pierwotny:

Rytm szarpie struny sensu,
rytm biegnie we krwi strużką,
aż naraz się pokręca.
(*Warsztatowo*, z tomu *Szeptem*, I-3 481)

Rytm jest życiodajnym płynem, przenikającym ciało, o ile jest ono zamknięte oraz nienaruszone. W trakcie pracy pisarskiej płynny rytm szarpie struny sensu, który także jest cielesny czy materialny, ale przypomina ciało stałe, i oprócz tego, że ma właściwości skupienia ciekłej materii, wchodzi z rytmem w reakcje polegające na pokręceniu, napłątaniu, naprószeniu. Wszystkie owe metafory odwołują się do naruszania integralności:

już sensem rytm wykoszlawię,
a rymem niedoskonałym
całą krew z żył wykrwawię.
(*Warsztatowo*, I-3 481)

Poezja dla Iłakowiczówny wypływa z wnętrza ciała, a przy tym jest „nieczysta” i w pewnym sensie niebezpieczna:

Nie kłuje, ale tylko myli.
Lepi się, lecz nie przylepi...
Ot, nie mówmy o tym lepiej,
może się samo rozlezie...
Nie lubię, nie lubię poezji!
(*Poezja*, z tomu *Szeptem*, I-3 441)

Deklaracja podległości wolicjonalnego „ja” wobec cielesno-materialnych prawideł sztuki, ujawnia trudne relacje poetki z jej własną twórczością. Poezja, przekraczając podstawową opozycję wewnątrz–zewnątrz ciała, materializuje niezborność, zmaczenie, niepewność. Zbigniew Bienkowski, komentując *Warsztatowo*, określił liryk artystycznym *credo* poetki i jej autocharakterystyką²⁹. Co najciekawsze, w tej skonden-

²⁷ Zob. bibliografia przedmiotowa twórczości Iłakowiczówny, którą przygotowali J. Biesiada i A. Żurawska-Włoszczyńska oraz zamieścili w jej *Poezjach zebranych* z 1998 roku.

²⁸ Zob. J. Ratajczak, *Lekcje u Iłakowiczówny. (Szkice, wspomnienia, listy i wiersze)*. Poznań 1986, s. 77. – Ł. Danielewska, *Portrety godzin. O Kazimierze Iłakowiczównie*. Warszawa 1987, s. 37.

²⁹ Z. Bienkowski, *Iłakowiczówna*. „Kultura” 1966, nr 50, s. 3. Przedruk w zb.: *Proza, poezja. 1966. Wybór szkiców i recenzji*. Wybór, wstęp Z. Macużanka. Warszawa 1967.

sowanej metarefleksji Iłłakowiczówna nie tylko ujawnia somatyczne rozumienie swej poezji, ale także daje zgodę na nieświadome, niezależne od jej woli – pokręcenia, naśmiecenia, napłątania, naprószenia formy rytmicznej. Nie czyni tego jednak z chęcią, ponieważ przeczuwa, że rytm ujawnia pęknięcia, znamiona i piętna cieleśne, których „ja” tak bardzo chciałoby się pozbyć. Twórczość poetki można (i wielokrotnie już to praktykowano) analizować poprzez biograficzne figury odrzucenia, bękartwa, sieroctwa, odmienności³⁰. W dojrzałym tomie *Szeptem* Iłłakowiczówna tematyzuje swe kłopotliwe „krwiapisanie” (krwawiące ciało stanowi zresztą jeden z częściej pojawiających się obrazów w tej poezji), natomiast w tomach wcześniejszych, przedwojennych, niejednokrotnie wyraża autorka pragnienie równego rytmu – przeciwieństwa fałszywych akordów i zgrzytów – który mógłby przynieść ukojenie:

Rytmicznej chwili racz umocnić trwanie,
aby zdeptana rzecz i rzecz ukryta
od dnia, co bieży, i pędu, co zgrzyta
– mogła wstać z prochu i razem, w błękitach,
z pieśnią wieczoru święcić zmartwychwstanie.
(*Rytm ciszy*, z tomu *Z głębi serca*, I-2 16)

„Rytmiczna chwila” sprawia, że obnażona zdeptana rzecz, zaburzające spokój sumienia sekrety – nie oddała od zbawienia. Ocalającym rytmem okazuje się formuła modlitewna (w tym przypadku to modlitwa za zmarłych: „Wieczny odpoczynek racz zmarłym dać, Panie, [...]”), czyli wspólna kulturze chrześcijańskiej zrytualizowana formuła ustna, która chroni przed jednostkowym, wybijającym się na pierwszy plan nierównym rytmem podmiotu.

Ale rytmu poezji Iłły zagłuszającego rytualną melodię nie da się zignorować. Wyróżnia się, jest charakterystyczny, oryginalny. Najpierw dlatego, że stanowi – zgodnie ze słowami Dziadka – sygnaturę podmiotu i tego, co świadomie i (zwłaszcza) nieświadomie wytwarza podmiot, ujawniając się w tekście, przez co właśnie rytm czyni każdą twórczość wyjątkową³¹. Rytm warto rozumieć szeroko – za Henrim Meschonnickiem – w sensie organizacji podmiotu jako dyskursu w jego dyskursie oraz przez jego dyskurs³². Najcelniejsze uwagi o rytmie Iłłakowiczówny wypowiedzi poeci, dla których pisanie i czytanie miało charakter somatyczny. Bieńkowski, recenzując *Szeptem*, pisał:

Wiersz Iłłakowiczówny swoją strukturą jest jakby zawieszony pomiędzy wzorcami. Oscyluje między strofą klasyczną a wierszem wolnym, między poetycznością a prozą. Poetka dawkuje świadomie – że użyję sformułowania Brzękowskiego – walory i antywalory. [...] każdym niemal utworem szkicuje na nowo formę, która zawsze jest jakby nieukończona. Stworzyła własny, natychmiast rozpoznawalny, rozpoznawalny wielością zaskoczeń (rytmicznych, rymowych) typ wiersza, którego uroda polega na ciągłej niespodziance (skojarzeń, intonacji). Nawet banalności trafiające się w tej poezji są dzięki temu świeże³³.

³⁰ Zob. Ratajczak, *op. cit.*, s. 5–19. – A. Nasiłowska, *Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku. Między androgynnością a esencjalizmem*. W zb.: *Narracja i tożsamość. (2). Antropologiczne problemy literatury*. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa 2004. – Kuciel-Frydryszak, *op. cit.*

³¹ Dziadek, *op. cit.*, s. 23–41.

³² Zob. *ibidem*, s. 34.

³³ Bieńkowski, *Iłłakowiczówna* (1966), s. 3.

W przypadku Iłakowiczówny pierwszorzędnie znaczący okazuje się wybór (świadomy i nieświadomy) wiersza tonicznego. System toniczny, mający w poezji polskiej krótką (półwieczną) historię, związany z ekspresywnym stylem Jana Kasprowicza, Juliana Tuwima, Tadeusza Borowskiego czy Tadeusza Gajcego, opierał się na efekcie „słów jakby wypowiedzianych z rozmysłem”³⁴ w chwili ich formułowania, co daje wrażenie autentyczności, szczerości, oralności, ale równocześnie sugeruje ważność i uroczysty charakter. Polski tonik „obsługuje”, z jednej strony, utwory stylizowane na modlitwy, listy, testamenty, a z drugiej – agitacyjne odezwy, oracje, apele czy posłania³⁵. Wszystkie te gatunki wywodzą się z form oralnych i oratorskich, odwołują się do repetycji, dominacji addytywnych wyliczeń, konkatenacji, rytualnej formułowości i domagają się współuczestniczącej obecności odbiorcy³⁶. Tonik interpretowano ambiwalentnie – jako system numeryczny, oparty na miarowej powtarzalności wersów – albo jako nieregularny pomost łączący systemy numeryczne i nienumeryczne wiersza wolnego. Przejściowość i ambiwalencję wykorzystuje autorka *Słowika litewskiego* w oryginalny sposób, zarazem jednak pozwala uchwycić swoje zawieszenie między poetykami klasycyzującymi a nowoczesnymi eksperymentami z formą wierszową.

Toniczna transowość w wierszach Iłakowiczówny przerywana bywa niezwykle często przez nierówną prozodię, przerzutnie, napięcia między kadencjami i anty-kadencjami, między wersami o dużej i małej rozpiętości oraz poprzez asonansowe rymy, które poetka stosuje naprzemiennie z ciągiem rymów dokładnych, monotonicznych, powtarzanych nawet przez cztery wersy. Transowość stanowi wyzwanie dla deklamatorów i aktorów – w archiwum Iłakowiczówny znajdują się listy od adeptów sztuki aktorskiej, które przypominają po latach poetce próby recytacji jej poezji, sama pisarka zaś pozostawiła świadectwa niezadowolona z realizacji głosowych swych utworów. Postulowała, by czytać jej wiersze oficjalnie, beznamietnie, z dystansem, i sama tak czyniła (zachowały się nagrania).

Poezja Iłakowiczówny wymaga ucha wyczulonego na walory brzmieniowe oraz pojemnej pamięci, nadszającej za odniesieniami brzmieniowymi i cytatai rytmicznymi, które wykorzystuje autorka w różnych celach (od stylistycznej trawestacji po wytworzenie nastroju). Jest to poezja interwokalna³⁷, przywołująca „pamięć” słowa mówionego, zanurzona w tradycji i związana z obecnością głosu i ciała (poetki). Oparta na formułowości, stałych, repetytywnych motywach i tematach (dźwiękowych czy fabularnych), ułożonych w długich cyklach o charakterze narracyjnym (liryka wyznania oraz epickie wierszowane ballady są równorzędnym ilościowo składnikiem poezji), oscylujących pomiędzy samodzielnością tekstu pisanego a otwartością i fragmentarycznością pojedynczych utworów, które trudno analizować w oderwaniu od cyklu (mieli z tym problem redaktorzy wyborów poezji Iłakowiczówny, jak i sama autorka).

³⁴ T. Dobrzyńska, *Typ wypowiedzi a forma wiersza (na materiale polskiego wiersza tonicznego)*. W: *Tekst – styl – poetyka. Zbiór studiów*. Kraków 2003.

³⁵ Zob. *ibidem*.

³⁶ Zob. Lord, *loc. cit.* – Zumthor, *loc. cit.* – Ong, *loc. cit.*

³⁷ Zob. Zumthor, *op. cit.*, s. 159.

Zanikanie podmiotu – budowanie nastroju

„Dlaczego śpiewam wśród ludzi jak dziad, co nagle, żebrząc, w rynku klęka?” (***) <Dlaczego śpiewam wśród ludzi jak dziad...>, z tomu *Płaczący Ptak*, I-1 570) – Iłłakowiczówna docieka źródeł poetyckiego impulsu. Przekreśla w ten sposób tradycję lirycznego śpiewu i pieśni i w tonie samooskarżenia odrzuca topikę poety-lirnika, do której w innych tomach odwołuje się często, zrównując poezję ze śpiewem (zob. *Słownik litewski*). Odpowiedzią są rozpacz, ból oraz lęk: „I muszę, niby dziad natrętny pieśnią brzęczeć, / by włosów nie rwać z bólu i nie jęczeć” (***) <Dlaczego śpiewam wśród ludzi jak dziad...>, I-1 570); a w innym utworze: „Jakże poznać skrzypeczek moja? / Struny – ciężkie od łez!” (*Bose dziewczątka*, z tomu *Trzy struny*, I-1 229).

Ból, rozpacz i lęk – emocje związane z kryzysem nowoczesnej podmiotowości, mającym nie tylko intelektualny i filozoficzny wymiar – ujawniają się w poezji Iłłakowiczówny. Ognisko najsilniejszych wyznań stanowi *Płaczący Ptak*, a jego kontrpunkt – zbiór *Szeptem*, co podkreślają tytuły tomów. Płaczliwe zawrodoenie Ptaka, jednej z konwencjonalnych, ale ulubionych metafor poetki, wpisujących „ja” w kosmogoniczny porządek natury i wymiar aeralny, wyraża emocje graniczne, „szep” zaś konotuje wyciszenie, stonowanie, uspokojenie – przeciwieństwo krzyku. „Płacz” i „szep” są poza tym wartościami głosu i brzmienia, nie pisma czy druku.

Między tymi dwoma tomami znajduje się całe spektrum emocji oraz nastrojów podmiotu lirycznego, a do ich przedstawienia poetka używa konwencjonalnych zwrotów i motywów zaczerpniętych z tradycji literackiej. Bieńkowski w recenzji *Szeptem* – jak wielu innych, analizujących ostatni autorski tom poetki – zwraca uwagę na nieoczywistość banalnych wątków i tematów czy usprawiedliwia je dojrzałością i oryginalnością. *Trivia* poezji Iłłakowiczówny wynikają jednocześnie z projektu uzdrowienia popekanego podmiotu najprostszymi lekami oraz z pragnienia komunikatywności, kontaktu z jak najszerszą publicznością. Późna twórczość Iłłakowiczówny chce być natychmiastowo zrozumiała niczym przekaz ustny, nie pisemny, do którego można wracać wielokrotnie, by analizować jego sensory. Ale spora część poezji Iłłakowiczówny opiera się nie tyle na jasnych komunikatach bądź na wymagających interpretacji gestych przekazach, ile na efekcie, wywołanego przez słowa i dźwięki, nastroju, wobec którego znaczenie nie jest uchwytnie i podobnie jak podmiot – rozplywa się w gramatyce i obrazowaniu.

Słusznie zauważył w 1930 roku Karol Wiktor Zawodziński, krytyk najpierw przychylny, z tomu na tom jednak coraz bardziej dystansujący się wobec twórczości Iłłakowiczówny, że „Braknie podmiotu, lirycznego »ja«, tej fikcyjnej istoty, w ob-razie której winien się nam jawić poeta, by dać wyobraźni punkty oparcia do re-konkretyzacji wyrażanych w utworze uczuć”³⁸, za przykład podając następujący wiersz:

O jakiś strop skrzydło się w locie zająbia
i staje szczęście... i pieszczota już nie sięga głębi,

³⁸ K. W. Zawodziński, *Poezja polska*. „Przegląd Współczesny” t. 37 (1931). Przedruk w: K. W. Zawodziński, *Wśród poetów*. Oprac. W. Achremowiczowa. Wstęp J. Kwiatkowski. Kraków 1964, s. 63.

i miłość już serca nie sięga...
 Tylko się snuje coś – nerw, nitka, wstęga,
 coś wieczystego. Coś, co w cieniu kolorowym z róż i heliotropu
 zaczęło się tam, tam... Tam – razem ze skrzydłami – u stropu.
 (Fermata, z tomu *Popiół i perły*, I-2 213)

Uderza nie tylko brak podmiotu, który scalałby wypowiedź: „brakuje” tematu czy puenty, czegoś, o co by się można „zaczepić” w interpretacji. Zamiast konkretnego, którego oczekuje Zawodziński, Hłakowiczówna wywołuje stan dezorientacji oraz nastrój porażki, rozczarowania, smutku, niechęci i znużenia (w warstwie brzmieniowej wyraża się to poprzez dominację antykadencji, wycieńczeń i paralelizmy). Krytyk zarzuca Hłakowiczównie nieumiejętność panowania nad językiem oraz słabość wyobraźni poetyckiej:

fragmentaryzm, brak kondensacji daje się odczuć tym bardziej, im mniej znajdujemy otoczenia wyjątkowego, dekoracyjnego i gdy nie ratuje jaka taka kompozycja, a przynajmniej budowa stroficzna. Rażą raz po razie przeżytki symbolizmu, abstrakcyjne nastroje, znajdujące swój odpowiednik w nadużywaniu abstraktów uczuciowych – „teśknota”, „miłość”, „szczęście”, „serce”, „dusza”, „zgrzyzoty”, „żar”. Ogólnikowość i co za tym idzie, beztreściwość, cechują erotykę i nieprzekonywujące wzloty mistyczne³⁹.

Stopniowe rozrzedzanie zamkniętych kompozycji na rzecz asocjacyjnych, otwartych, fragmentarycznych liryków ściśle łączy się z rozmywaniem podmiotu w celu ogólnego wywołania nastroju. Zawodziński wiąże nastrojowość poezji Hłakowiczówny z przebrzmiałą w Dwudziestolecie poetyką symbolistyczną *die Stimmung*, ale można ją rozumieć szerzej, za Hansem Urlichem Gumbrecht, jako jedną z form doświadczania obecności i jako sposób na wywołanie u czytelników, głównie za pomocą prozodii, „wewnętrznych uczuć bez konieczności włączania poziomu reprezentacji”⁴⁰ – tutaj obecności zanikającego podmiotu (stąd brak „ja” oraz form czasownikowych odwołujących się do „ja”), ale obecności zmysłowej (przede wszystkim wzrokowej i słuchowej) i hiperemocjonalnej (dlatego nazywającej wprost abstrakty, lecz nie umiejącej określić swojego stanu). Nastrój tworzy się wtedy, gdy podmiot wycofuje się z pozycji samoświadomego i racjonalnego „ja” i oddaje otaczającej go przestrzeni swe trudne do nazwania emocje i stany. „Coś się wydarza” w przestrzeni / podmiotowi *Fermaty*, ale podmiot nie wie dokładnie co. Zawodziński, komentując „czystą lirykę” Hłakowiczówny, stwierdził trafnie, choć ganiąc:

o ile nie jest przyśpiewem bardzo już osłuchanych melodyj [...], jest jakby bezosobistym zawodzeniem płaczki wiejskiej: tak dotąd „hołosia” kobiety na Białorusi. Jako wyznania liryczne nie mówią nic, nie charakteryzują, nawet nie próbują charakteryzować, wobec ogólnikowości treści podmiotu liryki, lirycznego „ja” poetki⁴¹.

„Niczym” określa skomplikowany stan emocjonalny, trudny do wyrażenia dyskursywnie. Wahadłowy ruch – od roztopiania się podmiotu do wciąż na nowo po-

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ H. U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów. Jak można pomyśleć dziś rzeczywistość literatury*. W zb.: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*. Red. A. Legężyńska, R. Nycz. Warszawa 2012, s. 156 (przeł. A. Żychliński).

⁴¹ K. W. Zawodziński, *Poetki*. W: *Wśród poetów*, s. 39.

dejmowanej próby scalenia – charakteryzuje poezję Iłłakowiczówny. W następującym wierszu to wysiłek rozpaczliwy, niemal skazany na porażkę:

Niczym nie jestem, tylko drganiem strun żalonych...
 Któż może być o taką bolesną rzecz zazdrosny?!
 Komu przeszkodzę, kogo rozgniewam lub urażę
 ja – skrzypka płacząca – na chwilę przypadkiem przyłożona do twarzy.
 (***) *⟨Niczym nie jestem, tylko drganiem strun
 żalonych...⟩*, z tomu *Płaczący Ptak*, I-1 567)

Pomniejszające swą wartość liryczne „ja” zdaje się niemal zanikać, pękać na skutek szarpania palcami czy ocierania smyczka o struny naprężone do granic możliwości. Poetka wprawia w drżenie instrument, którym jest ona sama: nie ma tu podziału na podmiot i przedmiot czy inspiratorkę i efekt dźwiękowy. Płaczący Ptak, wcielenie rozpaczy, gra *solo* i bez akompaniamentu.

W zbiorze powojennym pojawia się postać wilka w klatce, który wyraża podobny niepokój związany z rytmem:

Cisza we mnie skłócona, dusza we mnie zraniona.
 Chcę zamilknąć, chcę myśleć *Pod Twoją obronę*.
 A serce się trzepoce, a krew stuka, łomocze.
 (*Wilk w klatce*, z tomu *Poezje. 1940–1954*, I-3 54)

Ujawnia się tutaj samoświadomość konstytucjonalnego dla poezji Iłłakowiczówny podziału na tradycyjne, modlitewne i kołysankowe, kojące rytmy (którymi „ja” liryczne uspokaja zarówno siebie, jak i odbiorców – raz dziecięcych, raz dorosłych⁴²) oraz wypływające z centrum „ja” serca – nie tyle konwencjonalnego pojemnika dla emocji, ile organicznego metronomu, wymierzającego nieregularny puls i produkującego poezję-krew. W innym zaś wierszu (z tomu *Szeptem* o charakterze reparacyjnym) z cyklu *Małe apokryfy* poetka wytwarza odmienną wizję:

W chwale Pan mój i Bóg mój...
 A ja na lutni, tak, owszem – na lutni
 w czasie, nad wodą śpiewam.
 (*Stworzenie*, z tomu *Szeptem*, I-3 452)

Właśnie w tomie *Szeptem* „ja” liryczne po staffowsku, „od dymu w kominie”, a więc najprostszymi, ale najmniej uchwytnymi sposobami, zaciera wewnętrzne pęknięcia i rozłamy. Pewne – nigdy pełne – ukojenie przynoszą konwencjonalny rytm modlitw oraz biblijna kosmogonia, modyfikowana stale przez wątpiacy, indywidualistyczny podmiot, który wytwarza prywatne apokryfy i podkreśla bezradność wobec swej podejrzliwości: „Nie umiem z aniołami...” (*Nie umiem z aniołami...*, I-3 450), „nie ufam!” (*Nie ufam*, I-3 451).

Intymnie, półgłosem

Aleksander Wat, podobnie jak Bienkowski, spoglądając „z lotu ptaka” na twórczość Iłłakowiczówny we wczesnych latach sześćdziesiątych XX wieku, zauważył, że: „Nie

⁴² Zob. A. Baluch, *Uważne czytanie. W kręgu liryki XX wieku*. Kraków 2000, s. 81–87. – Stefaniak, *loc. cit.* – Wądołny-Tatar, *loc. cit.*

[doceniono] jej inwencji formalnej, typu wyobraźni⁴³, czym zapewne podsumowało także własną praktykę lekturową, w której odkrycie Iłakowiczówny stanowiło „niespodziankę”. Trafnie i w skondensowanej formie Wat ulokował poezję autorki *Słowika litewskiego* w porządku historycznoliterackim:

Już w 1906 *Leżę w głębokiej toni...* – to prototyp *Oktostychów* – i nie tylko – Iwaszkiewicza. Przed Tuwimem – jego przerażenia metafizyczne. Fantastyka zbliżona do Ieśmianowskiej (samorodna, i co ważne, łatwiej przetłumaczalna). O wiele mniej finezyjna niż Pawlikowska, ale zapowiedź tej w drobniagach poetyckich, w technice notowań (cykl *Tajemna brama*). Ma słabszy od wymienionych oddech, jest bardziej kameralna, a przede wszystkim nie miała rezeznania i gubiła się w poetykach z parafii. Ale warto ją dać do „Dziesiątki” (chyba 15-stki?)⁴⁴.

– notował w liście do Konstantego Jeleńskiego, z którym dyskutował o antologii poezji polskiej w języku francuskim.

Przywołuję nazwiska Bienkowskiego i Wata jako ambasadorów poetyk awangardowych, aby uwypuklić pewną jednomysłność interpretacyjną (przy diametralnie nawet różnych ocenach innych aspektów tej poezji) co do formalnego (rytmicznego) jej wymiaru i wciąż podkreślanej oryginalności. Porozumienie między Iłłą a Bienkowskim, Iłłą a Watem czy Iłłą a Tadeuszem Peiperem (który w pierwszej wersji *Dróg rytmu* (1929) uznał, obok swego, właśnie wiersz Iłakowiczówny za odpowiedni przykład na unowocześnienie poezji zgodnie z formułą „Na nieznośność rymów bliskich [...] – to, co jest bliskie, oddalić”⁴⁵) było możliwe ze względu na pewne wspólne aspekty wyobraźni somatycznej oraz poprzez cielesne pośrednictwo rytmu w nawiązaniu czytelnicych relacji między radykalnie odmiennymi twórcami. Wat celnie ukazał przyleganie twórczości Iłły do poetyk neoklasycystycznych, symbolistycznych, skamandryckich także zbliżoną wyobraźnię do Bolesława Ieśmiana czy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, podkreślając przy tym kameralność, „parafialność” Iłakowiczówny. A jednak to właśnie owe parafialność i kameralność – które rozumiem jako nastrojowość, wsobność, obojętność na otaczające Iłakowiczównę poetyki i dominanty tematyczne miejskiej liryki Dwudziestolecia – czynią jej twórczość niepowtarzalną.

Trzydzieści lat przed Watem i Bienkowskim, Stefan Srebrny, filolog klasyczny, tłumacz Sofoklesa i Eurypidesa, w przemówieniu na cześć Iłakowiczówny jako laureatki Nagrody Literackiej Miasta Wilna podobnie uchwycił osobliwość rytmu tej poezji, choć wypowiadał się z innej – niż awangardiści – pozycji:

[Poezja ta] chce się zredukować do prostego [...] podawania faktów, chce właściwie stać się prozą – jakąś poufną, domową, półgłosem mówioną – aby tym potężniejsza, nieoczekiwana, magiczna wytworzyć poezję przez skojarzenia i śpiewa poszczególnych elementów. [...] Iłakowiczówna, tworząc nowe wartości rytmiczne w duchu ogólnego prądu, i tutaj, jak wszędzie, zajęła stanowisko zupełnie swoiste i odrębne. Poszła, rzec można, w rozluźnieniu zewnętrznej miarowości najdalej i stworzyła rytmikę własną, tak charakterystyczną, że momentalnie wstaje nam ona w pamięci, gdy tylko wymawiamy imię poetki.

⁴³ A. Wat, list do K. Jeleńskiego, z 2 X 1962. Cyt. za: A. Dziadek, *Aleksander Wat w Beinecke Library w Yale*. „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 255.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ T. Peiper, *Drogi rytmu*. W: *Pisma*. T. 1: *Tędy*. – *Nowe usta*. Przedm., komentarz, nota bibliograf. S. Jaworski. Oprac. red. T. Podoska. Kraków 1972, s. 67. Zob. też *ibidem*, s. 375, przypis do s. 67.

Jest to coś w rodzaju zrytmizowanej, pauzami myślowymi i uczuciowymi członkowanej prozy, która układa się w nierównej długości jednostki, znaczone rymem⁴⁶.

Srebrny ewidentnie uznaje tonizm – podobnie jak później Maria Dłuska – za ostatni etap rozwoju poezji, niebezpiecznie zbliżający się do „antywersza” i prozy, jednocześnie zaś wydobywa to, co w poetyce Iłłakowiczówny najbardziej „awangardowe”: jej tonizm graniczy i krzyżuje się z wierszem wolnym (wykorzystała to poetka w ostatnich powojennych tomach, stosując dla swego tonika nowoczesny zapis), a także sylabicznym i sylabotonicznym. Nie liczy się z tradycją trójzestrojowca Kasprowicza czy heksametru Mickiewicza, odrzuca izorytmię (Dłuska nazywa utwory Iłły heterometrycznymi wierszami złożonymi) i eksperymentuje z różną liczbą zestrojów oraz długością wersów.

Srebrny zauważa oprócz tego dwie istotne sprawy dla przybliżenia rytmu Iłłakowiczówny. Po pierwsze, jej poezja chce być „poufna, domowa, półgłosem mówioną [...]”⁴⁷ – a więc wytwarza efekt poezji do słuchania i czytania na głos; nie deklamowania, ale właśnie poufnego, szeptanego mówienia. Pragnie efektu intymności, swojskości, jak w wierszu *Nie dla obcych* z tomu *Popiół i perty*, do którego zresztą Srebrny się odnosi: „Lecz cokolwiek się stworzy – tytuł trzeba położyć: / »Dla swoich – nie dla obcych«” (I-2 154). Zarazem jednak brzmieniowe sygnały intymności, tj. ubezdźwięcznienie, uczyniłyby lekturze wierszy Iłłakowiczówny krzywdę, ponieważ poetka często zderza szeptane, bezdźwięczne fonemy z dźwięcznymi, silnie wyróżniającymi się i kontrapunktowymi zestawieniami.

Podobnie rzecz się ma z intymnością Iłłakowiczówny. Poezja dla swoich to poezja odkrywająca się – ale i sekretna, ekskluzywna. Ostentacyjnie autobiograficzna, czyni z gry w odsłanianie i zakrywanie, zachęcanie i odrzucanie swoją sygnaturę – bynajmniej niepomocną w rozstrzygnięciach biograficznych. Efekt zaproszenia do intymności wzmacnia ciągle odniesienie do konkretnych miejsc i przedmiotów. Tymon Terlecki, recenzując *Popiół i perty*, napisał wręcz, że „Roi się u niej od imion własnych”⁴⁸, a ukierunkowanie na utraconą przeszłość przybiera tu postać żaloby nad utratą fizyczną/terytorialną: „jest wydziedziczeniem, pogłębieniem w bolesności przez fakt, że ten »krajobraz przepasany Dźwiną« to, jak poetka mówi – »zabrana mi ziemia«, a nadto utracona pamiątka po matce”⁴⁹. Tym ciekawszy wydaje się ostatni wiersz z cyklu poświęconego pamięci – jak pisze Iłłakowiczówna w dedykacji go inicjującej – „Matki mojej Przybranej, Zofii z Plater Zyberków Buynowej [...]”:

„Chcę być koniecznie nazwany!” –
 „Jesteś niezmany”.
 „Tak, lecz me miano, skoro je wymówisz,
 podobne będzie jasnemu błyskowi,
 wywiedzie mnie z niebytu, w którym mnie zostawia
 nawet i własna pamięć”. – „Jesteś spod Krasławia.

⁴⁶ S. Srebrny, *O twórczości Kazim[ie]ry Iłłakowiczówny*. (Przemówienie w Związku Literatów dnia 8 marca 1930 r.). „Kurier Wileński” 1930, nr 59, s. 3.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ T. Terlecki, *Wczoraj i dziś Iłłakowiczówny*. „Słowo Polskie” (Lwów) 1930, nr 39, s. 7.

⁴⁹ *Ibidem*.

Nic więcej nie wypowiem. Będiesz w cieniu stał,
nikomu niewiadomy, nieznajomy kształt”.
(*O byt*, z tomu *Popiół i perty*, I-2 205)

Regularnie powtarza się w tym wierszu tylko pozycja amfibrachicznego zestroju (ale bez ostatniego dwuwersu), mamy trzy pary rymów: dokładne – „nazwany”/„nieznany”, „zostawia”/„Krasławia”; i niedokładny – „stał”/„kształt”. Nierówne długości wersów (od 5 do 13) formują się jednak w cztery pary, chociaż i ich związki są „nierówne”. Ostatni 12-zgłoskowy wers zawiera dość typowe dla lłhy cztery zestroje toniczne; przedostatni – też 12-zgłoskowy – składa się z pięciu zestrojów, łączy je ściśle oksytoniczny rym. Ciekawy jest prozodyczny plan przedziwnej rozmowy, która rozpoczyna się żądaniem niezidentyfikowanego podmiotu/przedmiotu, niecierpliwie dopominającego się o swe imię, nazwę. Nie przyjmuje on do wiadomości odrzucenia (za którym idzie skrócenie formatu wierszowego do pięciu sylab czy dwóch zestrojów), tłumacząc – bez rymu, ale w toku długiego zdania rozpisanego na cztery wersy – dlaczego potrzebuje nazwy: bez niej nie zaistnieje, zatonie (także we własnej) niepamięci.

Nie jest to wiersz o piśmie jako o protezie pamięci: wręcz przeciwnie, ujawnia się tutaj w istocie oralna tradycja akumulacyjnego toku wypowiedzi, opartego na wzrokowym wyobrażeniu (przypomnieniu sobie) utrwalonego obrazu (toposu)⁵⁰. Inwentaryzując „imiona własne”, cykl odwołuje się do konkretnych miejsc, osób, pomieszczeń domu i obejścia w majątku krasławskim i przybiera formę zbliżoną do fragmentarycznych formuł epickiej narracji o pochodzeniu (w ten sam sposób skomponowane są liczne cykle poetyckie lłhakowiczówny). Wyróżniają się frazy: „wywiedzie mnie z niebytu” – „wypowiem”, „przywołam z pamięci” (uwypuklam jedno z wielu przyległości brzmieniowych, bardziej skomplikowanych niż wygłosowe rymy), a nie „wypiszę”. Z jakichś, niewiadomych, przyczyn, interlokutor(ka) nie chce, by kolejne imię zaroilo się w świecie przypominanego dzieciństwa. Rzuca niczym zaklęcie rytmiczną formułę: „Będiesz w cieniu stał, / nikomu niewiadomy, nieznajomy kształt”, jej stanowczość zaś wzmacnia powtarzane po wielokroć „nie” (a dwukrotnie zapowiedziane w samej prośbie: „Chcę być koniecznie nazwany!”).

Choć niemal cały utwór można by – zgodnie z sugestią Srebrnego – wyszeptać, nie modyfikując jego brzmienia, to najmocniejszy fragment, odpowiedź: „Jesteś spod Krasławia”, zawiera nie tylko nazwę własną – lłhakowiczówna mieszkała w majątku Zofii z Platerów Buynowej pod Krasławiem – ale i dźwięczną zbitkę głosek, trudną do wymówienia szeptem. Dźwięczność i głośność tego fragmentu sprawia, że fakt pochodzenia, przynależność terytorialna, pełni funkcję imienia własnego. Pod każdym innym względem kształt pozostanie nieznajomy, a więc – nie-swój, obcy. Swojskość okazuje się w takim ujęciu cielesną przynależnością do konkretnego miejsca, fizyczną bliskością konkretnych osób, zwierząt, przedmiotów, których nazwy mają swoje brzmienia i swój rytm, jak np. „Liksnieńska kniejka”, „wujek z Przydrujska”, „Chora Grasylda”, „Bułany Lisek”, „niska linijka”. Ujawnia się tutaj magiczne myślenie, które nazywanie zrównuje z powoływaniem do życia i wiąże się

⁵⁰ Zob. R. Kellog, *Literatura ustna*. W zb.: *Literatura ustna*, s. 67 (przeł. P. Czapliński).

z mocami tego, kto nazywa⁵¹. Nazwy o pogłębionych związkach brzmieniowych – „jasne błyski” wywiedzione z niebytu, przeplatane regionalizmami północno-wschodnich krańców II Rzeczypospolitej oraz archaizacjami – nadają rytm poezji Iłłakowiczówny i powtarzane są wielokrotnie, choć na różne sposoby, w wielu tomach.

Trudno czytać wiersze Iłły wyrywkowo – ich sensy wyłaniają się przez nawroty motywów, rymów, zestawień słów, co znów zbliża tę twórczość do literatury oralnej, której gramatyka oparta jest na formułach, „grupie słów regularnie wykorzystywanej w tym samym otoczeniu metrycznym do wyrażenia określonej podstawowej myśli [...]”⁵². Jeśli twórczość Iłłakowiczówny wydaje się monotonna, to właśnie przez ostentacyjne nieliczenie się z prawidłami kultury druku, który pozwala na powroty do przerzuconej kartki z wierszem oraz produkuje książki o ograniczonej objętości. Ponad 20-zgłoskowe wersy (a nawet 35-zgłoskowe) Iłłakowiczówny były wyzwaniem dla drukarzy i czytających; z perspektywy kultury druku umieszczanie w tomie kilku wariantów tych samych utworów, jak często czyniła poetka, oznaczało decyzję ryzykowną.

Zawodziński wprost zarzucał Iłlle „zbyt obfitą twórczość”, a przy tym zauważał, że poetka najlepiej realizuje się w epickich opowieściach:

W stylu udają się jej przede wszystkim te postaci krasomówcze, które wymagają przestrzeni, znacznej ilości słów, które są środkiem swoistej retardacji kompozycyjnej w liryce: nagromadzenie, wyliczenie, gradacja, powtórzenie, rozszerzony opis [...]⁵³.

Poczucie redundancji, nadmiaru, oratorskiego „przegadania” poezji Iłłakowiczówny charakteryzuje pierwszy odruch czytelników zanurzonych w kulturze druku: możliwość ponownej lektury tego samego utworu buduje oczekiwanie, że poszczególne teksty będą odrębną całością znaczeniową. Tak nie jest: wiersze Iłły wiążą się w cykle i rzadko stanowią byty zamknięte znaczeniowo. Każdy z nich buduje jakiś nastrój, wprowadza/rozwija/kontynuuje temat cyklu, coś znaczy, ale trudno uchwycić ów sens. Wywołuje to paradoksalny efekt obfitości i niesamodzielności: wierszy jest „zbyt wiele”, lecz jednocześnie same w sobie „niewiele znaczą”.

Podobnie interferują ze sobą w twórczości Iłłakowiczówny dwie podstawowe zasady kompozycyjne: przynależne do kultury druku abstrakcyjne wyliczenie – lista, indeks, skorowidz⁵⁴, jak w przypadku listy imion (ludzkich z dwóch tomów „wróżb wierszem” i nieludzkich z cyklu *Dziwadła i strasznydlaki* w zbiorze *Połów* (1926)), oraz porządek oparty na wizualizacji wyobrażonego bądź konkretnego miejsca, pomieszczenia, budowli, silnie związanego z rolą pamięci i technikami mnemotechnicznymi⁵⁵. Kompozycje cykli i tomów poetyckich Iłłakowiczówny

⁵¹ Zob. J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych*. T. 1: *Wielkie opowieści*. Kraków 2000. – R. Kozubowska, *Moc zaklinalnia poetyckim piórem, czyli O motywach magicznych w poezji Kazimierza Iłłakowiczówny*. Toruń–Łysomice 2008. – O ng, *op. cit.*, s. 70–71. – A. Jarzyna, *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*. Łódź–Kraków 2017, s. 135–216.

⁵² M. Perry. Cyt. za: Kellog, *op. cit.*, s. 61.

⁵³ Zawodziński, *Poetki*, s. 37.

⁵⁴ Zob. O ng, *op. cit.*, s. 188–192. Zob. też U. E c o, *Szaleństwo katalogowania*. Przeł. T. Kwiecień. Poznań 2009.

⁵⁵ Zob. Kellog, *op. cit.*, s. 67–68.

realizują wizualny porządek odnoszący się do prywatnego toposu, w przypadku *Popiołu i pereł* (oraz wielu innych cykli) – włości i dworku przybranej matki. Katalogowanie osób, przedmiotów, pomieszczeń przypomina rekonstrukcję historyczną, dążącą do uobecnienia konkretnej przestrzeni i zdarzenia. Ale jednak poetka obnaża tekstowy charakter swojego inwentarza (w przywołanym już wierszu):

Ten las, ten ogród, ten dom,
te porosłe cząbrem manowce
– to nie są wiersze dla was,
to nie są wiersze dla obcych!

Stoją tu w czcionkach zakłęte
grządkami na stronicach,
ale ten, kto to żywcem spamiętał,
tylko ten się może zachwycać.

(*Nie dla obcych*, I-2 153)

Martwej czcionce poetka przeciwstawia żywą pamięć. Wiersze przynależą do kultury pisma i druku – a więc kultury znaczenia – oderwane od niej stają się otwarte na interpretacje i ingerencję „obcych”. Druk, technologia porządkująca „grządki” wierszy, traktuje słowa jako rzeczy (widzialne przedmioty) i ustanawia podmiot w pozycji zewnętrznej wobec świata, tym samym odrywa od rzeczywistości:

Mówi do mnie dzień mój powszedni,
mówi noc od dnia samotniejsza:
„O czym bajesz! Co to znów za jedni?
Jakże krag twoich widzeń się zmniejsza!”

(*Nie dla obcych*, I-2 153)

To ostatnia rzecz, jakiej chce Hłakowiczówna, przynajmniej deklaratywnie (bo jednak drukuje swe utwory, nie podtrzymuje zaś tradycji wieszczki salonowej, co zresztą wydaje się niemożliwe – ostatnią wieszczką była bodajże Maryla Wojska i nieprzypadkowe są zbieżności między jej ostatnim tomem *Dzbanek malin* (1928) a twórczością Hłakowiczówny). Nie godzi się Hłakowiczówna na świat wytłoczony z czcionek, ponieważ zdaje sobie sprawę, że jego reguły nieuchronnie prowadzą do zerwania referencji z nietekstową rzeczywistością – nie tylko za sprawą „obcych” czytelników/czytelniczek, ale także dlatego, że technologia druku wzmacnia poczucie wyobcowania samej piszącej, czyniąc z niej instancję tekstową. Grzędy wierszy nie uobecnią świata dzieciństwa, zamiast przybliżyć, oddalą od „widzeń” i zdestabilizują coraz „samotniejszy” podmiot.

Dlatego oprócz spersonifikowanych dnia i nocy w warsztacie poetki pojawia się upiór-zjawa, „coś jakby kocur”, uosobienie słowa mówionego („usta wąskie zaciska / i skrzeczy [...]”), które „szepce w ucho pytanie: / No i cóż ci się znowu uprędkło?” (*Nie dla obcych*, I-2 153). Przypomina milczącej, a więc piszącej poetce (ręcznie albo na maszynie), że do przywołania dzieciństwa powinna użyć swego głosu: „przaść” / „zszywać” – rapsodyzować (od greckiego „zszywania pieśni”⁵⁶):

⁵⁶ Zob. Ong, *op. cit.*, s. 44.

Takim jadem mi drogę mości,
 tak szydzi – aż nie mam siły
 i aż wszystkie TAMTE piękności
 na pomoc mi wstają z mogiły
 (Nie dla obcych, I-2 154)

Głos zjawy – gnębiący na różne sposoby poetkę – ma ogromną moc: wywołuje zmarłych z grobów, uobecnia przeszłość. Iłłakowiczówna odzwierciedla w druku siłę zjawy za pomocą majuskuły, chce słowo mówione przełożyć na słowo drukowane. „Ja” liryczne oddaje się „TAMTYM pięknościami” – rezygnując ze swojej sprawczości i kontroli nad „światem przedstawionym”:

I tka się dywan ogromny,
 przedziwny, acz zbladły gobelin:
 to, co szczezło, i to, co przytomne,
 powstaje i ściele się, ściele.
 (Nie dla obcych, I-2 154)

Bezpośredni, ustny model komunikacji wzmacnia poczucie wspólnoty i obecności wywołane przez fizyczny kontakt rozmówców/mówiącej i jej słuchaczy. Włączenie podmiotu we wspólnotowe działania (śpiew, modlitwę) odbiera mu sprawczość, ale zarazem daje poczucie siły opartej na przynależności (w przypadku *Popiołu i pereł* to przynależność do świata kresowych zmarłych i żywych, ale w swej twórczości Iłłakowiczówna buduje też inne wspólnoty). Dlatego poetka wielokrotnie zaznacza, że jej wiersze są najpierw mówione (śpiewane), potem zapisane. A przynajmniej chciałyby takie być. Iłłakowiczówna poszukuje obecności w brzmieniu, cielesnym i przestrzennym głosie, który jak echo ponawia i zniekształca najważniejsze dla niej kwestie pochodzenia/źródła. Rozpisany na dwa głosy dramat: „Chcę być koniecznie nazwany!”, „Jesteś nieznanym” – dotyczy zarówno przedmiotów zamieszkujących poezję Iłłakowiczówny, jak i samego podmiotu tej poezji, który chce być rozpoznany i przyjęty przez wspólnotę. Dramatyczny wymiar owego pragnienia polega na tym, że nowoczesne „ja” jest zbyt indywidualistyczne, by w jakiegokolwiek wspólnocie poczuć się „u siebie”.

Imię: Iłła, inna

Laudacja Srebrnego zawiera sugestie, że samo wymówienie na głos imienia poetki wywołuje charakterystyczny dla niej rytm. „Kazimiera Iłłakowicz” – dwuzestrojowiec anapestowy; oficjalne „Kazimiera Iłłakowiczówna” zaś przeobraża się (dla osób osłuchanych w tej poezji) w toniczny trójzestrojowiec. Pierwszy zestrój tworzą sylaby imienia. Dwa kolejne to rozbite, rozcięte na pół nazwisko. „Iłła” – fonetycznie niezwykle, bo rzadkie podwojenie, trudne do wymówienia, po wielokroć dźwięczne „ił-ła”, artykułowane bywa na kilka sposobów: sama poetka wymawiała „I” teatralne, kresowe. „Iłła” funkcjonowało – na pewno od czasów studiów podpisywała się tak poetka w protokołach egzaminacyjnych – jako jej drugie imię, liczni zagraniczni przyjaciele nazywali ją często Illa.

Iłła – Illa – inna: imię poetki było także znamieniem, piętnem bękarciego pochodzenia, a zarazem dźwięczną sygnaturą, brzmiącą jak zdrobnienie jakiegoś imienia, nie nazwiska. Iłła (gramatycznie żeńska) równoważy przy tym strategię

mimikry młodej poetki, która podpisywała swe wiersze androgyniczną formułą: „K. I. Iłakowicz”, nie chcąc pozwolić na rozpoznanie swej płci i stosując w wierszach męskie końcówki. To również imię własne, nadane sobie samej, imię zastępcze. Trzeci zestrój: „kowiczówna” (niepoprawny), wzmacnia nie tylko sygnał płci, ale też stanu cywilnego – niezamężna (Iłła – inna – panna) – była kobietą pojedynczą, „*The Odd Women*”, singielką. Nowoczesną, a zarazem staroświecką. Nie tyle wiesznie młodą panną na wydaniu, ile nie-odrodną córką swojej matki, Barbary Iłakowiczówny, która także nigdy nie wyszła za mąż i osierociła wcześniej Kazimierę oraz jej siostrę (przyjęła ona jako pseudonim artystyczny nazwisko ojca i publikowała w „Chimerze” jako Barbara Zan).

Ciekawa jest 8-sylabowa różnica między stosowaną przez poetkę sygnaturą „Iłła” a rozwlekłą, nadmiarową frazą – imieniem własnym – „Kazimiera Iłakowiczówna”, zaistniałym jak gdyby na przekór ekonomiczności języka. Zgodnie z przezcuciem Srebrnego zawiera się we frazie charakterystyczny dla poetki rytm, budowany przez napięcia długich wersów (czasem dwudziestokilkusylabowych), złożony z wyrazów polisylabicznych (z silnie zaznaczającymi się akcentami pobocznymi) oraz z wersów krótkich albo wersów z krótkimi wypowiedzeniami i ściągnięciami akcentowymi. Według ustaleń – opartych na pomiarach ilościowych – Teresy Dobrzyńskiej i Zdzisławy Kocpzyńskiej charakterystyczny dla Iłakowiczówny 6-akcentowiec cechuje się nietypowym podziałem na człony średniówkowe i klauzulowe. W poezji innych twórców człony te dążą do symetrii i równowagi sylabicznej, w przypadku Iłakowiczówny różnią się długością. Człon klauzulowy jest dłuższy i wobec członu średniówkowego – nierówny rozmiarem sylabicznym oraz rozkładem akcentów.

Mówiąc jeszcze inaczej: rytm poezji Iłakowiczówny to rytm jej imienia, imienia problematycznego i niekochanego – jak w wierszu *Kazimiera*, który to wyróżnia się spośród „50 wróżb wierszem” (wrażba to oczywiście gatunek ustny, wywodzący się ze starożytnego proroctwa) formatem wierszowym – ma znacznie krótsze rozpiętości wersów i nietypowe regularne, dokładne rymy, oraz nawiązującą do barokowych wierszy konceptualnych formułę modlitewną kierowaną do patrona (poetki i Litwy), Kazimierza Jagiellończyka:

Nieszczęsne moje imię już mnie nie urazi,
nie zwiedzie kłatwą pychy, rdza smutku nie skazi,
nie zmierzi mnie mierności zetłała perzyna
za twoją, królewiczu lilijo, przyczyna.

(*Kazimiera*, z tomu *Obrazy imion wróżebne*, I-1 409)

Brzmieniowe zwielokrotnienia: „imię”, „mnie”, „zmierzi”, „mierności” „Kazimiera”, przywołują paronomazje z omawianego wiersza *O byt*. Nieszczęsne (we wcześniejszej strofie także „zgubione” i „złowieszcze”) imię zawiera w sobie skazę – rdza smutku pokrywa bowiem sekret pochodzenia, które jest zarówno znamieniem, jak i powodem do dumy. W planie biograficznym można to wytłumaczyć faktem, że poetka była „nieslubną wnuczką” Tomasza Zana, poety, filarety, przyjaciela Mickiewicza, co ukrywała, a równocześnie ujawniała w swej twórczości. Dwóm imionom Iłły/Kazimierzy towarzyszy ciąg kolejnych podwojeń występujących nie tylko w biografii, ale także w pisarstwie: dwie (jeśli nie trzy) daty urodzenia oraz dwie matki, które oznaczają zarazem podwójne sieroctwo, czyniące z postaci sieroty jednostkę

tyleż wyjątkową, co wyobcowaną, i metaforę wywłaszczonej osobowości⁵⁷, odmienca próbującego na różne sposoby skomunikować się ze światem.

Poezja Iłłakowiczówny nieustannie zadaje pytania o imię, pochodzenie, przynależność, rodowód. To poezja rozłamanej, melancholijnej podmiotu, podmiotu w kryzysie, który próbuje stworzyć szeptaną, domową, intymną kosmogonię, ale nie mogąc ustalić jednej wersji, jednej odpowiedzi na pytanie: „skąd jestem?” Pocięciem odnajduje w idei wiecznych przemian i powtórnym narodzin, jak w wierszu *Śmierć Feniksa* z tomu pod tym samym tytułem, albo – znacznie częściej – nie doznaje ukojenia. Ponawia więc szeptane kołysanki oraz modlitwy, w których zaburzenia rytmu odpowiadają ambiwalencji „ja” lirycznego. Dopełnieniem rozmytego i zanikającego podmiotu są, uobecniane w wyliczeniach i inwentarzach, nazwy przedmiotów, miejsc, pomieszczeń – zastępujących pustkę teraźniejszości. Liryczne „ja” Iłłakowiczówny: wywłaszczone z samej siebie, bezdomne, bezimienne, pragnie nazywać siebie i rzeczy tego świata, rzeczy cenione przez innych, ponieważ zależy mu na rozpoznaniu.

Słuchać drukowanego

Iłłakowiczówna, wielokrotnie zapytywana o to, do kogo kieruje swoją poezję, odpowiadała, że do prostego człowieka. Warto zaufać tej deklaracji i nie traktować jej jako toposu skromności, przynależnego światu pisma. Nic bowiem skromnego w pragnieniu, by „trafić pod strzechy”, w pragnieniu popularności i rozpoznawalności, które w przypadku poetki łączyło się z pewnym lekceważeniem, z jakim ustosunkowała się do prasy literackiej, oraz z wyrażaną obojętnością wobec zawodowych aspiracji literatów. Wynikało to m.in. z tego, że poetka tworzyła „Dla swoich – nie dla obcych”, czyli dla ludzi niepiśmiennych, zróżnicowanych etnicznie mieszkańców Kresów, pośród których się wychowała i z którymi była związana całe życie. Służąca, wierna Grabosia, której Iłłakowiczówna po drugiej wojnie światowej poszukiwała wierszowanym ogłoszeniem, rozpoznała głos swojej byłej pracodawczyni i odpowiedziała na jej wezwanie. Wysoki stopień niepiśmienności mieszkańców zaboru rosyjskiego był faktem, który, z jednej strony, przełożył się na politykę oświaty po odzyskaniu niepodległości, nie do końca zrealizowaną, z drugiej – pozwala uprzytomnić sobie rzeczywiste znaczenie elitarniej i dostępnej najbogatszym kultury pisma (kultury literackiej)⁵⁸. Było ono niewielkie wobec bogatej kultury oralnej z typowymi dla niej gatunkami, środkami artystycznymi oraz formą wrażliwości i umysłowości, odrębnej wobec ludzi ukształtowanych przez pismo⁵⁹, a Iłłakowiczówna stykała się z kulturą oralności – kulturą obecności – od wczesnego dzieciństwa, o czym świadczą zarówno jej wiersze, jak i proza wspomnieniowa.

Poezja Iłłakowiczówny jest hybrydyczna. Po pierwsze, stanowi wytwór indywidualistycznego podmiotu, który przynależy do wysokiej kultury literackiej oraz

⁵⁷ Zob. I. Misiak, *Sierotka Marysia*. W zb.: *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*. Red. M. Rudaś-Grodzka [i in.]. Warszawa 2017.

⁵⁸ Zob. S. Żółkiewski, *Kultura literacka*. W zb.: *Literatura polska 1918–1975*. Red. nauk. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. T. 2: 1933–1944. Warszawa 1993, s. 506.

⁵⁹ Zob. Ong, *op. cit.*, s. 69–127.

w pełni uświadamia sobie, że kreując literaturę, układa na papierze słowa. Iłakowiczówna na drodze edukacji (najpierw domowej, potem szkolnej i akademickiej) była ukształtowana przez kulturę druku: władała kilkoma językami i pracowała jako sekretarz Józefa Piłsudskiego, zajmując się jego korespondencją z obywatelami; jako poetka skutecznie zabiegała o swe prawa autorskie i znała reguły rynku, dla którego książka to towar. Godziła nowoczesne i pragmatyczne podejście do pracy pisarskiej. Po drugie, twórczość Iłakowiczówny odwołuje się do tego, co archaiczne, folklorystyczne, nastrojowe, oralne, wspólnotowe. Poetka łączy elitarne pismo z demokratycznym brzmieniem, elementy kultury znaczenia/pisma (skomplikowanie „ja”, samoświadomość) z elementami kultury obecności (rytmiczność, nastrojowość, formułowatość, „naiwność”). Właśnie hybrydyczność przyniosła Iłakowiczównie ogromną popularność oraz reakcje ambiwalentne, czy nawet skrajne, zarówno pośród profesjonalnych i nieprofesjonalnych czytelników.

O popularności Iłły – a także o silnej potrzebie oralności, poczucia obecności i o wierze w performatywną moc wypowiedzenia i nadania imienia własnego – świadczy niesłabnące, przez dekady, czytelnicze zainteresowanie *Obrazami imion wróżebnych* (1926) i *Czarodziejskimi zwierciadłkami* (1928), czterokrotnie wznawianymi po drugiej wojnie światowej jako *Portrety imion* (1957, 1968, 1974, 1983)⁶⁰. Były to też najchętniej słuchane wiersze na wieczorach autorskich poetki; co więcej, przez całe życie Iłła otrzymywała prośby o dodanie kolejnych ogniw cyklu. Iłakowiczówna zachowała dystans wobec – wywodzącej się z kultury niepiśmiennej – tradycji Nocy Kupały, wróżb-proroctw bądź jarmarcznych wróżb kataryniarzy, o czym świadczą ironia i humor czarownicy-wróźbiarki, która zsyłała na nosicieli i nosicielki imion najróżniejsze nieszczęścia i która wypominała im przede wszystkim wady i niedoskonałości.

Zarazem jednak poetka ujawnia trudność w zdystansowaniu się do tego, co własne, przeżyte i powiązane z konkretnymi imionami: swoim, matek, siostry i innych bliskich jej osób. Brzmieniowe aspekty imienia Kazimiera są zarówno arbitralną, jak i słyszalną (poprzez figurę fałszywej etymologii) „kłatwą”, a w opracowaniu artystycznym przekazują wiedzę nie o imieniu, ale o konkretnej osobie. Nadawanie imienia wywołuje paradoks: oznacza konkretne indywiduum, nazwę przynależną do ogółu społeczeństwa i powtarzalną⁶¹. Iłakowiczówna w *Portretach imion* pokazuje, że konieczność zmierzenia się ze swoimi świętymi patronami, sławnymi imiennikami i innymi osobami o tym samym imieniu jest częścią kształtowania tożsamości w kulturze europejskiej bez względu na stopień wiary w magię imion oraz konstruktywistyczne rozumienie języka. Nazywanie – codzienne czy poetyckie – to działanie graniczne i konieczne. Dlatego byt „Chce być koniecznie nazwany!”, ale poetka może go pozostawić bezimiennym, a motywy jej działania

⁶⁰ Warto uprzytomnić rozmiary nakładów kolejnych edycji *Portretów imion* Wydawnictwa Poznańskiego: wyd. 1 (1957) – 5 tys.; wyd. 2 (1968) – 10 tys.; wyd. 3 (1974) – 30 tys.; wyd. 4 (1983 <rok śmierci Iłakowiczówny>) – 49 700; ponadto w tym samym roku edycja Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek: 14 850. Trzeba by tu jeszcze dodać nakłady licznych wyborów poezji, w których znajdują się fragmenty cyklu.

⁶¹ Filozoficzne wykładniki tego paradoksu wyklada I. D a m b s k a (*Z filozofii imion własnych*. W: *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*. Warszawa-Poznań 1975).

będą nierozpoznane. Iłłakowiczówna tym samym obnaża jeden z najbardziej newralgicznych punktów racjonalnego podmiotu: myślenie magiczne, irracjonalne, na którym opiera się sukces astrologii, numerologii i wróżbiarstwa, nie znający podziałów klasowych ani stopnia wykształcenia czy podejścia do religii.

Świadectwem fascynacji *Obrazami imion wróżebnych*, które nie ominęło i „męskiego inteligenckiego ucha” – jak scharakteryzował się Zawodziński⁶² – są pojawiające się w prasie trawestacje i pastisze wróżb pióra Jarosława Iwaszkiewicza, Mariana Hemara i Jana Brzechwy. Tomy były jednak przyjęte ambiwalentnie: wielu krytyków towarzyszących kolejnym publikacjom Iłłakowiczówny, jak Kazimierz Czachowski, Stefan Napierski czy Stefania Podhorska-Okołów, pominęło je milczeniem – a to świadectwo nader wymowne, zwracające uwagę na kłopotliwość stylizacji oralnej i podejrzenie o, by strawestować Jana Stanisława Bystronia, „przeżytki wiary w magiczną moc słowa”⁶³, przynależne kulturom archaicznym, pierwotnym, wiejskim *etc.* Bystron śresztą w swojej socjologicznej *Księdze imion w Polsce używanych* przywołuje tomy Iłłakowiczówny jako przykład świadectwa wiary w „dość szeroko rozpowszechnione przekonania i pewne stałe wartości imion, niezależne od ich funkcji oznaczania osób. [...] stwierdza ponad wszelką wątpliwość istnienie takich wartości i wrażeń, wpływających – rzecz prosta – na nadawanie imion”⁶⁴. Wypominanie poetce kapryśnej irracjonalności, nieprzepracowanej ludowości i w końcu naiwności przekształciło się wręcz w topos krytyczny, towarzyszący Iłłakowiczównie przez całe życie twórcze (najsłynniejsze jest wystąpienie Stanisława Barańczaka). Przynależność jej poezji do kultury obecności i preferencja oralnych kodów literatury były bowiem nie do omięcia, „nie do przesłyszenia”, niekoniecznie wszakże spotykała się ta twórczość z aplauzem. Ci jednak, którzy – nawet sceptyczni wobec wszelkich metafizyk – ujawniają fascynację obecnością, ludowością, oralnością, charakteryzują twórczość Iłłakowiczówny bez uprzedzeń. Zawodziński, kreujący obrazową metaforę źródła wróżb i ich genologicznej złożoności, pisze:

Ona [tj. Iłłakowiczówna] dostrzegła w pokoju klucznicy leżący obok *Złotego Ołtarzyka* i rejestru gospodarskiego stary kalendarz i wystylizowała na modłę wróżb jego związanych z imionami swoje *Obrazy imion wróżebnych*, gdzie przepojone liryzmem, a mimo to często bardzo trafne i subtelne sylwetki widzianych ludzi wtopiła w formę pozornie niedbałych dystychów wersetowych (może też trochę stylizacji na rymowaną prozę krasomówstwa ludowego i na „częstochowskie” wiersze?), sylwetki te łącząc subtelnie z tradycyjnymi charakterystykami (opartymi może na żywotach patronów?), a także, dla stylizacji oczywiście, z przepowiedniami matrymonialnymi i z wieszczbiarskim wykrętnym wrózeniem⁶⁵.

Tego zaś, jak ważny, a zarazem niemożliwy był dla poetki bezpośredni kontakt z niepiśmiennymi „swoimi”: z klucznicami, służącymi, płaczkami wiejskimi, piastunkami, dowodzą słowa Iłłakowiczówny:

I przypomina mi się [...] jak siedzę w kuchni na stole [...] i jak słuchają mnie Gosposia i Magdale-na... Słuchają mego pierwszego drukowanego wiersza: „Tygodnik Ilustrowany”, rok 1904, [*Jabłonie*]. [...]

⁶² Zawodziński, *Poetki*, s. 35.

⁶³ J. S. Bystron, *Przeżytki wiary w magiczną moc słowa*. W: *Tematy, które mi odradzano. Pisma etnograficzne rozproszone*. Wybór, oprac. L. Stomma. Warszawa 1980, s. 204.

⁶⁴ J. S. Bystron, *Księga imion w Polsce używanych*. Warszawa 1938, s. 43.

⁶⁵ Zawodziński, *Poetki*, s. 33–34.

Gospośnia płacze ze wzruszenia, że to mój wiersz, i bo w ogóle piękne bywa tylko to, co smutne, ale Magdalena mówi krytycznie:

„Panieńciu, przecie tu, w podwórku, nie ma jabłoni, tylko same grusze!”⁶⁶

W paradoksalnej figurze słuchania „drukowanego” mieści się zarówno wielość reakcji czytelniczych (od poruszenia nastrojowością wiersza do stwierdzenia jego niezgodności z rzeczywistością), jak i ogólniejsza problematyka styku kultur obecności (oralności) i znaczenia (piśmienności i druku), w której rzeczy i nazwy/imiona wchodzą ze sobą w przeróżne relacje. Intencję pisarską Hłakowiczówny można określić, analogicznie, za pomocą figury „pisania mówionego”⁶⁷. Z historycznoliterackiego punktu widzenia – to nowoczesny projekt poetycki, typowy dla XX-wiecznych przemian literatury zbliżającej się do języka codziennej, żywej mowy.

Abstract

LUCYNA MARZEC Adam Mickiewicz University, Poznań
ORCID: 0000-0001-6478-3997

OTHER IŁŁA WRITEN AND SPOKEN WORD IN KAZIMIERA IŁŁAKOWICZÓWNA'S POETRY

The article offers a new understanding of Kazimiera Hłakowiczówna's poetry in the context of Hans Ulrich Gumbrecht's theory of clash of two cultures: the culture of presence and the culture of meaning, and of the philosopher's corresponding concepts of discursive formations: oral and written. The author presents the juxtaposition of orality and literacy, typical of modernism, immersed in the technology of printing and the postulate of universal literacy, which significantly influenced the meaning and sound values of Hłakowiczówna's poetry. At the same time, as the article demonstrates, the desire for presence and the means of expression associated with it make the poet's work original and unique.

⁶⁶ K. Hłakowiczówna, *Coś niecoś o pisaniu wierszy*. W: *Niewczesne wynurzenia*, s. 228–229.

⁶⁷ Zob. A. Hejmej, *Słuchanie literatury w społeczeństwie medialnym*. „Teksty Drugie” 2021, nr 2.

ALEKSANDRA REIMANN-CZAJKOWSKA Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

**PORTRETY HRABINY ROZYNY W TŁUMACZENIU
KILKA UWAG O „PORGI, AMOR” I „DOVE SONO I BEI MOMENTI”
WOLFGANGA AMADEUSA MOZARTA, LORENZA DA PONTEGO
I STANISŁAWA BARAŃCZAKA**

Przekład wokalny (założenia wstępne)

Zamierzeniem szkicu nie jest normatywne ujęcie teorii przekładu gatunków dwukodowych, w tym wypadku słowno-muzycznych. Praktykę translatorską Stanisława Barańczaka rozpatruję jako fenomen osobny, bez precedensu w polskiej literaturze. Jeśli więc z przedstawionych interpretacji uda się wyprowadzić warsztatowe wskazówki dla tłumaczy, będą one tylko efektem ubocznym tej pracy, a nie jej celem. Słowa „tłumaczenie” nie użyłam w tytule całkiem ściśle, warto je jednak zredefiniować, by ukazać praktykę translatorską w szerszej, intermedialnej perspektywie. W odniesieniu do przekładu tekstów literackich Michał Głowiński posługuje się pojęciem transformacji¹. Jest to sformułowanie na tyle nośne, że w gatunkach dwukodowych należałoby mówić o transformacji drugiego stopnia. Różnice strukturalno-semantyczne zachodzące między oryginałem a przekładem mają bowiem dalsze konsekwencje w konfrontacji z muzyką. Tekst literacki to element wymieny, podczas gdy muzyka jest strukturalną twierdzą, w której tłumacz powinien się zadowolić, ale której nie wolno mu zmieniać.

Biorąc pod uwagę spostrzeżenie Marty Mateo, że każdy język „nastęcza innych trudności translatorskich i ma odmienną śpiewność”², warto przyjąć *a priori*: autor przekładu wokalnego w równym stopniu musi wykazać się umiejętnością słuchania muzyki, jak i umiejętnością słuchania języka.

Dla Barańczaka słuchanie wyselekcjonowanych wykonani kompozycji muzycznych było „impulsem do aktywności przekładowej, obrania niekonwencjonalnego trybu translacji, sytuowania »języka-w-dźwięku«, które ma postać praktyki intermedialnej *par excellence*”³. Przedmiotem uwagi będzie więc tłumaczenie traktowane jako efekt (za)słuchania, fascynacji, ambicji, a być może nawet obsesji Barańczaka, który przekład tekstów przeznaczonych do śpiewania uważał za największe

¹ M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*. „Teksty” 1975, nr 3, s. 11.

² M. Mateo, *Music and Translation*. W zb.: *Handbook of Translation Studies*. T. 3. Ed. Y. Gambier, L. van Doorslaer. Amsterdam-Philadelphia 2012, s. 115-116.

³ A. Hejmej, *Słuchający Stanisław Barańczak: przekład i akuzmatyka*. „Pamiętnik Literacki” 2023, z. 1, s. 234.

wyzwanie translatorskie. W rozmowie zamieszczonej w programie do *Wesela Figara* autor *Chirurgicznej precyzji* przyznał:

Odkąd pamiętam, uwielbiam operę, uwielbiam Mozarta i uwielbiam wymądrzać się na temat tego, jak powinien wyglądać dobry przekład poetycki. [...] najbardziej ze wszystkiego lubię teksty do muzyki wokalnej; w dziedzinie przekładu po prostu nie ma niczego trudniejszego [...]⁴.

Tłumaczenie należałoby zatem zaliczyć do świadectw odbioru i w tym wypadku potraktować je jako szczególny efekt słuchania.

Przekład wokalny to stara sztuka, która obecnie zajęła stosunkowo nowy obszar. „Tłumaczenie wokalne jest tłumaczeniem dyskursu poetyckiego w sztuce hybrydowej”, pisze Dinda L. Gorrée⁵. Harmonizujące w nim odmienne media artystyczne – muzyka i język – w trakcie wykonywania utworu powinny się dopełniać. W gatunkach mieszanych, takich jak opera, musical czy pieśń, gdzie tekst literacki wiąże się z tekstem muzycznym, a najczęściej jest mu podporządkowany, raczej nie zdarza się, by słowo zdołało się usamodzielnic i prowadzić niezależny artystycznie żywot. Chociaż badania nad przekładem wokalnym cieszą się rosnącym zainteresowaniem⁶, nadal zasadna wydaje się konstatacja Michała Bristigera:

Dla tekstów słownych utworów muzycznych nie ma dotąd ustalonej procedury badawczej. Mógłby ją stworzyć jedynie jakiś nowy dział stylistyki w ramach interdyscyplinarnego studium z udziałem teorii muzyki⁷.

W twórczości Barańczaka oprócz nowatorskich translacji wokalnych otrzymujemy wszelkie możliwe środki objaśniające – najwięcej uwag technicznych zawiera książka *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem „Małej antologii przekładów-problemów”*. W przekładzie wokalnym najistotniejsza zasada brzmi: „tekst należy przełożyć tak, aby dało się go zaśpiewać w sposób określony w zapisie nutowym”⁸.

Barańczakiem mówiły rzesze aktorów, chwalać przy tym lekkość jego tłumaczeń dramatów Williama Szekspira. Czy podobnie może być w operze? Czy Barańczakiem można śpiewać? Odpowiedź wydaje się niejednoznaczna, a przedstawione analizy powinny przybliżyć nieoczywiste problemy tłumaczeń wokalnych.

⁴ S. Barańczak, rozmowa z M. Weissem-Grzesińskim w: W. A. Mozart, *Wesele Figara. Opera w 4 aktach*. Libretto według P. Beaumarchais'go – L. Da Ponte. Wersja pol. S. Barańczak. Reż. M. Weiss-Grzesiński. Program Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu. Poznań 1995, s. 11. Do rozmowy tej odsyłam dalej za pomocą skrótu R i numeru strony.

⁵ D. L. Gorrée, wstęp w: *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ed. D. L. Gorrée. Amsterdam 2005, s. 7.

⁶ O rosnącym zainteresowaniu przekładem libretta może świadczyć cykl seminariów librettologicznych organizowanych przez Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym UAM oraz Komisję Muzykologiczną Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

⁷ M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*. Kraków 1986, s. 25.

⁸ S. Barańczak, *Mała antologia przekładów-problemów: 40 łamigłówek w postaci wierszy do przetłumaczenia wraz z komentarzami wyjaśniającymi, dlaczego zadanie to jest praktycznie niewykonalne, oraz 40 rozwiązań tychże łamigłówek w postaci mimo wszystko wykonanych tłumaczeń*. W: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem „Małej antologii przekładów-problemów”*. Wyd. 3, popr. i znacznie rozszerz. Kraków 2004, s. 295.

Barańczakiem śpiewać czy nie? Oto jest pytanie...

Barańczak przetłumaczył *Don Giovanniego* oraz *Wesele Figara* – opery Wolfganga Amadeusa Mozarta, które w historii muzyki konkurują o miejsce na najwyższym podium. Na temat pierwszej rozpisywał się Søren Kierkegaard, wielokrotnie powtarzając: „Ten Don Juan zapewnia mu [tj. Mozartowi] najwyższe wśród ludzi miejsce”⁹. Zdaniem Josepha Kermana: „ani *Don Giovanni*, ani *Così fan tutte* nie mają dramatycznej spójności ani siły *Figara*”¹⁰. Z kolei u Barańczaka czytamy: „Te dwie opery są dla mnie jednakowo genialne, ale powiedziałbym, że *Don Giovanni* jest z nich dwóch dziełem może głębszym, *Figaro* natomiast – pełniejszym” (R 13).

Można założyć, że w obu operach kompozytor oraz jego librecista, Lorenzo Da Ponte, wypracowali strategię współpracy, tym bardziej że Mozart podobno miał wpływ na ostateczny kształt libretta. Jak pisał Mieczysław Tomaszewski:

Mamy prawo sądzić, że Mozart brał udział w kreacji tekstu. Swój sąd na temat roli libretta określił jasno już wcześniej, przy okazji *Urowadzenia z seraju*: żadna kwestia, żadne zdanie w operze nie może zaistnieć bez aprobaty kompozytora¹¹.

Z *Weselem Figara* w tłumaczeniu Barańczaka widz/słuchacz po raz pierwszy spotkał się w 1995 roku w Teatrze Wielkim w Poznaniu, gdzie przedstawienie w polskiej wersji językowej wyreżyserował Marek Weiss-Grzesiński¹². W posłowniu do tomu *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł* Tomasz Cyz opisuje wrażenie, jakie towarzyszyło mu w czasie słuchania „rodzimego” *Figara*:

Ciekawe [...], że kiedy w 2005 roku byłem w Teatrze Wielkim w Poznaniu na przedstawieniu *Wesele Figara* w reżyserii Marka Weissa – śpiewanym właśnie po polsku, w przekładzie Stanisława Barańczaka – czułem jakiś dziwny szelest w tych słowach. Jakby ich siła, skrzący się tu i ówdzie dowcip, puls spełniały się nie w śpiewie, tylko w czytaniu¹³.

Przez lata kontrowersje wokół polskiego przekładu narastały. Dorota Szwarcman napisała wprost:

to „tłumaczenie” nie jest naprawdę tłumaczeniem, nie miało zresztą służyć do operowego wykonania, poeta zrobił to dla własnej rozrywki, dla żartu, podobnie zresztą było z *Don Giovannim* (i słynnymi wersjami arii Ottavia „...w mordę mi da”). Zgadza się tylko rytm i z grubsza treść¹⁴.

Stwierdzenie, że tłumaczenia librett *Wesela Figara* i *Don Giovanniego* nie były pisane z intencją wokalna, jest dyskusyjne (stanowisko Barańczaka okazuje się w tej kwestii niejednoznaczne). Aria Ottavia *Dalla sua pace*, na którą powołuje się Szwarcman, ma dwie wersje: pierwsza, pisana w trybie *serio*, to tłumaczenie wokalne,

⁹ S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*. W: *Albo – albo*. T. 1. Przekł., wstęp J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1976, s. 53.

¹⁰ J. Kerman, *Opera as a Drama*. New York 1956, s. 109.

¹¹ M. Tomaszewski, *Don Juan według Mozarta*. W: *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*. Kraków 2003, s. 67.

¹² *Wesele Figara* i *Don Giovanniego* w tłumaczeniu S. Barańczaka wydano dopiero dwa lata później, na łamach „Res Facta Nova” (1997, nr 2).

¹³ T. Cyz, *Barańczaka słuch (i humor) absolutny*. W zb.: *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*. Wybór R. Krynicki. Kraków 2016, s. 368–369.

¹⁴ D. Szwarcman, „*Wesele Figara*” w trzy tygodnie. Na stronie: <https://szwarcman.blog.polityka.pl/2019/04/28/wesele-figara-w-trzy-tygodnie> (data dostępu: 27 II 2021).

druga zaś, pisana w trybie *buffo*, należy do fonetów, czyli prywatnych gatunków wymyślonych przez twórcę *Fioletowej krowy*¹⁵. Włoski wers „*morte mi dà*” został więc przetłumaczony dwojako, raz z zachowaniem wierności sensu: „skonam i ja”¹⁶, a raz z zachowaniem brzmienia: „w mordę mi da” (R 20). W *Weselu Figara* wystawionym w 2019 roku w Warszawskiej Operze Kameralnej w reżyserii Grzegorza Chrapkiewicza tłumaczenie Barańczaka wykorzystano jedynie w recytatywach, natomiast partie popisowe śpiewano w języku oryginalnym. Z czasem w Teatrze Wielkim w Poznaniu ograniczono się do polskich napisów wyświetlanych nad sceną, a całość wykonywano w języku włoskim. Poczynione obserwacje świadczą bezspornie, że tłumaczenia wokalne Barańczaka są wyzwaniem interpretacyjnym nie tylko dla wykonawcy, ale przede wszystkim dla badacza pogranicza muzyki i literatury.

Między *Porgi, amor* a „smętnym banałem”

Przedmiotem interpretacji będą dwie najważniejsze (i zresztą jedyne) pieśni Hrabiny Rozyny z *Wesela Figara* Wolfganga Amadeusza Mozarta: *Porgi, amor* oraz *Dove sono i bei momenti*¹⁷. Arie dzięki swej zwięzłości mogą być traktowane jako miniaturowe dzieła, które stanowią dogodny model dla przeprowadzenia badań z przekładoznawstwa, wchodzącego w zakres praktyki intermedialnej.

Przytoczmy oryginalne słowa kawatyny oraz jej polskie tłumaczenia – Stanisława Barańczaka i Bronisława Romaniszyna¹⁸:

*Porgi, amor, qualche ristoro
al mio duolo, a' miei sospir!
O mi rendi il mio tesoro,
o mi lascia almen morir,
o mi lascia almen morir!
Porgi, amor, qualche ristoro
al mio duolo, a' miei sospir,
o mi rendi il mio tesoro,
o mi lascia almen morir,
almen morir,
o mi rendi il mio tesoro,
o mi lascia almen morir.*

(L. Da Ponte)

Po co mi ten smętny banał:
dola jednej z niechcianych żon?
Chcę jak dawniej być kochana;
jeśli nie – to wołę zgon,
jeśli nie – to wołę zgon!
Po co mi ten smętny banał:
dola jednej z niechcianych żon?
Chcę jak dawniej być kochana;
jeśli nie – to wołę zgon,
już wołę zgon;
chcę jak dawniej być kochana –
jeśli nie – to wołę zgon!

(S. Barańczak)

Łaską twą wesprzyj mą duszę,
Ty, co patrzysz na łez mych zdroj!
Albo śmiercią skończ katusze,
Albo skarb mi powróć mój...
Albo skarb mi powróć mój!
Łaską twoją wesprzyj duszę,
Ty, co widzisz łez mych zdroj!
Albo śmiercią skończ katusze,
Albo skarb mi powróć mój,
Skarb powróć mój!
Albo śmiercią skończ katusze,
Albo skarb mi powróć mój!

(B. Romaniszyn)

W przekładzie literalnym, który oddaje sens wiersza, lecz nie podąża za tekstem muzycznym, pieśń ta brzmi następująco:

¹⁵ Na ten temat piszę w swojej książce *Muzyczne transpozycje. S. I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski* (Kraków 2018, rozdz. *Kiedy ucho robi oko, czyli o fonetach Stanisława Barańczaka wobec muzyki*).

¹⁶ W. A. Mozart, L. Da Ponte, *Don Giovanni*. W zb.: *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, s. 79 (przeł. S. Barańczak).

¹⁷ Zob. M. Straburzyński, „*Wesele Figara*” *Da Pontego, Barańczaka i Rymkiewicza: tłumaczenie jako problem wokalny*. W zb.: *Libretto i przekład*. Red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska. Poznań 2015. – J. Dembińska-Pawelec, *Stanisław Barańczak słucha Mozarta*. „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2019, nr 1.

¹⁸ W. A. Mozart, L. Da Ponte: *Le nozze di Figaro. Commedia per musica in quattro atti*. Milano 2005, s. 87–89; *Wesele Figara*. W zb.: *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, s. 211 (przeł. S. Barańczak). – W. A. Mozart, *Wybór arii operowych na sopran*. Oprac. B. Romaniszyn. Kraków 1956, s. 56–58 (przeł. B. Romaniszyn).

Daj, miłości, trochę pocieszenia
 w moich bólach, w moich westchnieniach.
 Zwróć mi skarb mój
 Albo pozwól umrzeć¹⁹.

To, że Hrabina nie pojawia się w akcie I, ma zapewne spotęgować wrażenie pieśni *Porgi, amor*, otwierającej akt kolejny. Mozart celowo kontrastuje arię Figara *Non più andrai* z kawatyną Rozyny, oferując w ten sposób odbiorcy różne emocje. Słuchacz mający świeżo w pamięci kończącą akt I arię w rytmie marsza, już po chwili wsłuchuje się w melodyjną pieśń, która jest miłosną apologią zwątpienia, żalu i tęsknoty²⁰. Meloman docenia wykorzystany przez Mozarta diapazon uczuć – Barańczak mówi o nim wprost:

dla mnie wielkość tej opery jest między innymi funkcją ogromnej rozpiętości, jaka rysuje tu się pomiędzy elementami liryzmu a komizmu. Myślę, że jest to niezwykle osiągnięcie przede wszystkim Mozarta, który potrafił w ramach jednego utworu, nieraz nawet w sąsiadujących dwu scenach, zderzyć ze sobą skrajnie odległe od siebie nastroje muzyczne, nie produkując przy tym estetycznego czy emocjonalnego dysonansu. Wystarczy porównać rubaszną farsowość arii Figara z zakończenia aktu I i delikatny, a zarazem wręcz rozpaczliwy liryzm wyznania Hrabiny w cavatinie z początku aktu II. [R 17]

Także w samej arii *Porgi, amor* uczucia są silnie skontrastowane: początkowe uzalanie się nad własnym losem („*Porgi, amor, qualche ristoro / al mio duolo, a' miei sospir!*”) przeobraża się w zdeterminowanie i pewność co do podejmowanych decyzji („*o mi lascia almen morir*”). Istnieje związek między ariami Hrabiny: *Porgi, amor* i *Dove sono* – w jednej i drugiej występuje nawiązanie do motywu *Agnus Dei*, wykorzystanego wcześniej przez Mozarta w *Mszy koronacyjnej C-dur* (KV 317)²¹. W muzyce, mającej ograniczoną nośność semantyczną, cytat jest intertekstualną wiadomością. Dodajmy, wiadomością o wiele bardziej zrozumiałą dla potomnych Mozarta niż dla jemu współczesnych, którzy mogli nie znać jego utworów sakralnych.

W wypadku zapożyczeń z muzyki instrumentalnej intertekstualny dialog wpisuje się w grę znaczeń wewnątrzmuzycznych, dyktowanych prawami harmonii, które najczęściej funkcjonują poza kontekstem referencyjnym. Więcej możliwości interpretacyjnych pojawia się w muzyce wokalne. *Agnus Dei* jest utworem zakorzenionym w określonym obszarze kulturowym. Formuła występuje w najważniejszej części eucharystii, a jednocześnie odwołuje się do powszechnie znanej symboliki chrześcijańskiej. Wprowadzenie fragmentu modlitwy do świeckiej pieśni wpływa na nasze wyobrażenie o Hrabinie i powadze jej sytuacji. Zakłada domniemaną

¹⁹ Dla pełniejszej perspektywy komparatystycznej przytoczmy jeszcze tłumaczenie angielskie E. H. Bleiler – zob. W. A. Mozart, L. Da Ponte, *The Marriage of Figaro*. W zb.: *Famous Italian Opera Arias: A Dual-Language Book. Full Texts of Great Arias in the Original Italian and a New English Translation*. Ed., transl. E. H. Bleiler. New York 1996, s. 33):

*Love, offer me some solace
 for my sorrow, for my sighs!
 Either restore my lover to me,
 or at least let me die!*

²⁰ Zob. J. Waldoff, *Recognition in Mozart's Operas*. New York 2006, s. 100.

²¹ Zob. D. Heartz, *Mozart's Operas*. Berkeley 1990, s. 120. – K. Brown-Montesano, *Understanding the Women of Mozart's Operas*. Berkeley – Los Angeles – London 2007, s. 172. Liryczny temat arii *Porgi, amor* został przez W. A. Mozarta wcześniej wykorzystany w *Andante ma adagio*, drugiej części *Koncertu na fagot i orkiestrę* (KV 191) z 1774 roku.

zgodność między bezinteresowną ofiarą – oznaczającą poświęcenie, miłość, przebaczenie i pokój – a błagającą i pogrążoną w smutku heroiną. Utwór religijny może zatem towarzyszyć tekstowi o tematyce laickiej. Język muzyczny pozwala Mozartowi wykorzystać dzieło sakralne do wykreowania świeckiego, a zarazem „uświęconego” muzyką portretu Rozyny.

Między *Agnus Dei* a kawatyną występują zbieżności w strukturze muzycznej oraz na płaszczyźnie retoryki. Oba utwory rozpoczyna apostrofa. „*Agnus Dei*” i „*Porgi, amor*” to błagalne zwroty do bóstwa. Słowa skierowane do Baranka są prośbą o odpuszczenie win oraz o pokój, który w tym wypadku należałoby rozumieć przede wszystkim jako pokój sumienia. Hrabina zwraca się do Amora, spersonalizowanej miłości, prosi go o ulżenie w bólu i pocieszenie: „*Porgi, amor, qualche ristoro* [Daj, miłości, trochę pocieszenia]”. Zarówno cytaty muzyczny (bezpośrednie odniesienie do innego utworu), jak i zastosowane chwytły retoryczne to elementy dzieła, które powinny mieć odzwierciedlenie w polskim przekładzie.

Wzmocniona muzycznie apostrofa jest ważna dla przesłania utworu (przypada na mocną część taktu). Barańczak wprowadza zamiast niej pytanie retoryczne: „Po co mi ten smętny banał?”, co z kolei wiąże się z zaniechaniem wskazania miłości jako bezpośredniej adresatki arii. W polskiej wersji to nie Amor, tylko wewnętrzne rozterki Hrabiny znajdują się w centrum uwagi. W odróżnieniu od oryginału, w którym dominują czasowniki w drugiej osobie trybu rozkazującego: „*porgi*”, „*rendi*”, „*lascia*”, u Barańczaka występują czasowniki modalne (wolitywne): „*chcę*” i „*wolę*”. Rozyna w wersji Da Pontego kieruje swoje słowa do miłości, natomiast Rozyna w tłumaczeniu Barańczaka toczy wewnętrzną batalię. Nawet w sztywnych ramach operowej konwencji i obwarowanym ograniczeniami przekładzie wokalnemu udaje się dokonać znaczących zmian w kreacji głównych postaci dramatu: w oryginale Rozyna jest kobietą bezradnie szukającą pomocy, u Barańczaka ta sama bohaterka analizuje sytuację, a w jej słowa „smętny banał” wpisany jest dystans (czy wręcz odrobina sarkazmu). Już zmiany w płaszczyźnie językowej sprawiają, że otrzymujemy dwa różne portrety Hrabiny.

Dla sopranistki przywiązanej do oryginalnej wersji *Porgi, amor* newralgicznym momentem będzie zapewne zastąpienie „pocieszania” (wł. „*ristoro*”) „banałem” w rodzimej wersji językowej. Zamiana słów kluczy, także tych należących do żelaznego repertuaru motywów operowych, znacząco wpływa na odbiór całej arii oraz na kreację postaci, w tym wypadku heroiny Rozyny. Epitet „smętny” jest nacechowany, przypisuje abstrakcyjnemu pojęciu emocje, które możemy odnieść do Hrabiny. W wersji oryginalnej jesteśmy skłonni uznać przedstawioną w kawatynie sytuację za tragiczną, natomiast słuchając wersji Barańczaka – raczej za żalosaną. W wypadku tak daleko idących różnic między oryginałem a przekładem muzyka odgrywa arbitralną rolę – będzie albo wsparciem dla słów, albo ich dźwiękową antytezą, a to z kolei wywoła percepcyjny dysonans, wrażenie nieprzystawalności i zgrzyt.

Dalsza weryfikacja przekładu wokalnego powinna przebiegać w konfrontacji z muzyką. Podpiszmy więc polskie słowa pod pierwszymi taktami pieśni – wspólnymi dla *Porgi, amor* i *Agnus Dei*.

Utwór rozpoczyna się wstępem instrumentalnym, wykonywanym przez smyczki oraz instrumenty dęte drewniane (już wówczas rozpoznajemy melodię *Agnus Dei*). Pierwsze dwa takty są prowadzone płynnie, dość powolne tempo (*larghetto*)

Missa solemnis in C, K. 337, "Agnus Dei"

Andante sostenuto
Solo



A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta.

Le nozze di Figaro, No. 11, "Porgi amor qualche ristoro"

Larghetto



Por - gi, a - mor... qual - che ri - sto - ro
Po co mi ten smę - tny ba - nał

sprzyja zadumie. Wzrastająca linia melodyczna, która opada dopiero na drugiej sylabie słowa „amor”, jest muzycznym odzwierciedleniem uczuć rozpiętych między nadzieją a rezygnacją, między miłością a rozgoryczeniem. W pierwszym takcie najważniejsze i muzycznie najbardziej wyeksponowane słowo to „*porgi*” – przypada na mocną część taktu oraz na największą wartość muzyczną (ćwierćnutę z kropką); akcent muzyczny jest w tym wypadku zgodny z akcentem językowym. Następnie wyróżnione zostało słowo klucz: „*amor*”, w którym na drugą sylabę przypadają śpiewane *legato* aż dwie wartości muzyczne, znajdujące się na różnych stopniach gamy. Pojawiająca się na końcu drugiego taktu pauza ćwierćnutowa to zapewne chwila refleksji, mająca przygotować do wyznania. W kolejnych dwóch taktach istotną funkcję pełni słowo „*ristoro*”. Akcent językowy zgadza się z akcentem muzycznym – na drugiej sylabie od końca są połączone łukiem (zatem śpiewane *legato*) dwie wartości, w tym najwyższy w omawianym fragmencie dźwięk (g^2). W tekście polskim w drugim takcie słowo „*amor*” zostaje zastąpione zaimkiem osobowym „mi”. Czy Barańczak nie prowadzi w ten sposób gry z oczekiwaniami odbiorcy, który słysząc eksponowane muzycznie „mi”, daremnie będzie oczekiwał dokończenia słowa kluczowego dla wyznania heroiny?

W *Porgi, amor* wyzwaniem dla sopranistki jest „prowadzenie miękko płynącej kantyleny, spokojna emisja dźwięku oraz piękna modulacja dynamiczna”²². W pierwszych taktach głoską dominującą (występującą aż cztery razy), najczęściej akcentowaną i zdecydowanie najważniejszą jest otwarte *o*, samogłoska wykorzystywana do „ekstremalnie wysoko położonych nut”²³. W kontekście całej pieśni o nabra konotacji semantycznych, związanych z lamentem i żalem.

Tłumacząc zacytowane wersy, Romaniszyn posłużył się szykiem przestawnym, stawia na początku frazy dopełnienie „Łaską twą wesprzyj”. O ile można zgodzić się na zamianę samogłoski *o* (w słowie „*porgi*”) na *a* (w słowie „łaską”), o tyle z punktu widzenia wykonawcy trudne do zaakceptowania jest dwukrotne wprowadzenie nosowej samogłoski *ą* w wygłosie, tym bardziej że przypada ono w miejscach mu-

²² Mozart, *Wybór arii operowych na sopran*, s. VII.

²³ E. Sierosławska, *Przekład arii operowych jako specyficzne zagadnienie przekładoznawstwa*. Kraków 2012, s. 167.

zycznie podkreślonych. U Barańczaka Hrabina koncentruje się na własnych uczuciach. Nie ma w jego wersji apostrofy do Miłości ani do Boga. U Romaniszyna, chociaż zostaje wprowadzony zaimiek dzierżawczy „twa”, słuchacz do końca arii nie dowie się, do kogo zwraca się Rozyna słowami: „wesprzyj mą duszę”, „skończ katusze” albo „skarb mi powróć mój”. Tłumacz wprowadza rymy męskie „twa” – „ma”, które według Barańczaka należą do niedopuszczalnych rymów oklepanych typu: „swój” – „twój”, „matko ma” – „córka twa” (R 20).

Podpisane pod nutami polskie wersy spełniają wymagania formalne stawiane przekładom wokalnym. Udaje się odwzorować budowę sylabiczną tekstu, ustrzec przed niewygodnymi wykonawczo zbitkami głosek, zamknąć tłumaczenie w ramach frazy i uniknąć tym samym przerzutni. Na przykładzie analizy pierwszych taktów *Porgi, amor* można stwierdzić, że przekład wokalny zależy od sposobu słuchania muzyki Mozarta, a to z kolei wpływa na styl myślenia prozodią muzyczną. Powiązanie tekstu literackiego z muzyką stwarza wiele istotnych ograniczeń dla tekstu werbalnego i wymaga niebywałej maestrii językowej.

Dove sono i bei momenti... Homofoniczne rymy Barańczaka

Druga aria Hrabiny, *Dove sono i bei momenti*, jest bardziej rozbudowana niż *Porgi, amor*. Utwór składa się z kilku części:

- część A (od słów „*Dove sono*”);
- część B (od słów „*Perchè mai se in piant*”);
- część A' (od słów „*Dove sono*”, ale ze zmienionym zakończeniem);
- część C (od słów „*Ah se almen la mia costanza*”).

Części ABA' można by traktować jako jedną całość – arię *da capo*, po której następuje kolejna samodzielna część (C) ze zmienionym rytmem i innym tempem. Hrabina śpiewa o swoich uczuciach, a skontrastowane części arii wiążą się z towarzyszącymi Rozynie zmiennymi emocjami. W pierwszej całości, utrzymanej w tempie *andante* i metrum $\frac{2}{4}$, dominują żal, smutek i tęsknota, natomiast w części C – w której tempo zmienia się na *allegro*, a metrum na $\frac{4}{4}$ – słyszymy wyznanie pełne nadziei i wiary w „żar miłości”.

W arii *Dove sono i bei momenti* zanalizujemy początkowe oraz ostatnie takty pieśni. W pierwszym fragmencie słyszymy reminiscencję *Agnus Dei*:

Andantino

La C

Do - ve so no i bei mo men ti
Gdzie są o - we nie - zwy - kle chwi - le
Gdzież, ach, gdzie są u - ro - cze chwi - le

Da Ponte: „*Dove sono i bei momenti*”.

Barańczak: „Gdzie są owe niezwykle chwile”.

Romaniszyn: „Gdzież, ach, gdzie są urocze chwile”²⁴.

Dove sono i bei momenti to, z jednej strony, aria pełna smutku i rozczarowania,

²⁴ Mozart, Da Ponte: *Le nozze di Figaro*; *Wesele Figara*, s. 289. – Mozart, *Wybór arii operowych na sopran*, s. 71.

z drugiej – pełna nadziei. Hrabina z żalem wspomina chwile szczęścia. Równocześnie liczy na to, że zaplanowana intryga pozwoli upokorzyć Hrabiego Almavivę, a w konsekwencji odmieni serce niewiernego męża.

Oba polskie tłumaczenia odpowiadają tekstowi muzycznemu – liczba sylab jest w nich zgodna z oryginałem, dzięki czemu można wpisać słowa w kolejne takty. W wersji Da Pontego słowa kończą się głoską otwartą, co jest dużym udogodnieniem dla śpiewaka. Badając częstotliwość występowania samogłosek, przekonujemy się, że w tłumaczeniu Barańczaka przeważają słowa zakończone na *e* (tylko jedno słowo kończy się na *a*). W wersji włoskiej najczęściej pojawia się samogłoska *o*, która jest akcentowana muzycznie w pierwszych dwóch taktach, w kolejnych dwóch taktach akcentowane jest *e*. Romaniszyn wprowadza zaimkę pytajny „gdzież”, zakończony niewygodną wykonawczo spółgłoską szczelinową. W tłumaczeniu Barańczaka akcenty językowe odpowiadają akcentom muzycznym.

W fonetach Barańczak dążył do zbieżności współbrzmień; analogicznie postępuje w translacji libretta. W partyturze – w której często podpisuje się pod nutami kilka wersji językowych – możemy śledzić tekst muzyczny i teksty językowe w układzie wertykalnym, „akordowym”; jest to ważne w lekturze tłumaczeń Barańczaka, ponieważ odkrywamy wówczas semantyczno-brzmieniową grę (za przykład niech posłuży humorystyczna zabawa na granicy języków w tercecie z aktu II: „*cosa*”, „*sposa*” – „*koza*”, „*poza*”). Pozbawione uzasadnienia semantycznego uwydatnienie w drugim takcie zaimka wskazującego „*owe*” nabiera w wertykalnym trybie lektury nowego znaczenia – polskie „*owe*” kojarzymy słuchowo z włoskim „*dove*”. Poeta proponuje grę językową, która przebiega w sposób symultaniczny – jest przeznaczona dla oka, a jednocześnie dla ucha. Homofoniczne rymy Barańczaka powstają na skutek rzekomego przesłyszenia, wiążąc podobnie brzmiące i zarazem odległe znaczeniowo słowa. Słuchacz/czytelnik doceni efekt humorystyczny tylko wtedy, gdy w trakcie opery wykonywanej w wersji oryginalnej będzie mógł równocześnie czytać polskie libretto.

W części C najczęściej powracają słowa: „*di cangiar l'ingrato cor* [odmienić niedzięczne serce]”, powtarzane wraz z jednoczesnym wygasaniem wersu (powtarzaniem coraz mniejszej jego części). Samo „*l'ingrato cor*” pojawia się na końcu arii aż trzykrotnie. Wers jest eksponowany trylem oraz największymi wartościami (głównie półnutami). Podkreślone zostało także słowo klucz „*cor*” – raz następuje ono przed pauzą ćwierćnutową, innym razem przypada na półnutę, a wreszcie pojawia się jako ostatnie (zakończony wykrzyknieniem!) słowo arii.

Zarówno Barańczak, jak i Romaniszyn zdecydowali się zastąpić wyraz „*cor* [serce]” oksytonem z dalekiego pola semantycznego.

Stanisław Barańczak: „z jego serca przegnał chłód”.

Bronisław Romaniszyn: „że odmieni całe zło”²⁵.

Słowo podkreślone muzycznie, wielokrotnie powtarzane zapada w pamięć. W polskiej arii Rozyna śpiewa: „przegnał chłód” (Barańczak) lub „całe zło” (Romaniszyn). Chociaż tłumaczenie zachowuje sens oryginału, perswazyjna siła wzmocnionej muzycznie repetycji draży przekaz niezależny. Jeżeli przyjmiemy zapropo-

²⁵ Mozart, Da Ponte, *Wesele Figara*, s. 290. – Mozart, *Wybór arii operowych na sopran*, s. 75. Podkreśl. A. R.-Cz.

l'in-gra - to cor, di can-giar l'in - gra - to cor, di can-
 -ni ca - te zto, że od - mie - ni ca - te zto, że od-
 z je - go

-gjar l'in - gra - to cor, l'in - gra - to
 -mie - ni ca - te zto, to ca - te
 ser - ca prze - gnał chłód ser - ca prze -

cor -, l'in - gra - to cor!
 zto -, ach -, ca - te zto!
 gnał chłód ser - ca chłód!

nowany w ostatnich taktach zapis, wówczas okaże się, że co prawda na „chłód” przypada półmota i najwyższy w całej arii dźwięk (a²), ale już po nim słyszymy trwające dwa razy dłużej słowo „serce”. Kończące arię ścieśnienie „serca chłód” wydaje się znamienne dla Rozyny Barańczaka, która jest postacią zdystansowaną, a jednocześnie rozdartą między skrajnymi uczuciami. Hrabina Almaviva w wersji oryginalnej i jej polska odpowiedniczka to bohaterki „o różnym stanie ducha” – pierwsza kojarzy się z symbolicznie rozumianym sercem, druga zaś (jednak nieco bardziej) – z chłodem. Muzyka Mozarta wydaje się tym razem bliższa wiernej i ofiarnej Rozynie Da Pontego niż heroinie Barańczaka, która raczej zawalczy o miłość, niż poprosi ją słowami „*Porgi, amor*”.

Na granicy tłumaczenia

W kontekście komparatystyki intermedialnej śledzenie modyfikacji znaczeniowych w przekładzie wokalnym nie ogranicza się do materii językowej – tłumaczenie jest postrzegane jako intersemiotyczny transfer między tekstami. Wskazanie modyfika-

cji sensu zachodzącej w przekładzie w gatunkach mieszanych wiąże się z nową, intermedialną eksplikacją tekstu literackiego, w którym język będzie traktowany jako materiał brzmiący, a przy tym znaczący. Można by kolejny raz postawić problem dotyczący (nie)przekraczalnych granic tłumaczenia. W czasach „płynnej nowoczesności” tak sformułowane zagadnienie wydaje się jednak anachronizmem. Warto w zamian zastanowić się nad performatywnym sposobem lektury, umożliwiającym równoczesne tropienie intermedialnych zależności między tekstem muzycznym, tekstem literackim i jego tłumaczeniem²⁶. Prace translatorskie Barańczaka – podobnie jak poezja – są dla ucha i tak jak muzyka dochodzą „do głosu głównie w wykonaniu i odbiorze. [...] Bez wykonawcy muzyka jest martwa, a dla słuchaczy – nie istnieje”²⁷. To samo dotyczy Barańczakowych tłumaczeń librett, które powinny istnieć w łączności z muzyką i z oryginalnym tekstem.

Bristiger w odniesieniu do tłumaczeń Barańczaka twierdzi:

wydarzyło się w operze Mozarta coś, czego przedtem nie było. Tym pojęciem jest to, co jest charakterystyczne. W muzyce po raz pierwszy postaci opery stają się charakterami, i to różnymi charakterami. A jeżeli tak, jeżeli charaktery są różne, to oczekujemy, że będą one również utrzymane w różnych rejestrach stylistycznych, stylistycznych muzycznie i kto wie, czy nie pod względem stylu werbalnego. I tu znów mamy zagadnienie istotne dla tłumacza: czy oddaje on te rejestry i co z nich wynika²⁸.

Istotnie, *Rozyna w tłumaczeniu* i *Rozyna w oryginale* to dwie różne postaci i nie ma sensu rozstrzygać, który portret hrabiny jest ładniejszy, ciekawszy czy bardziej odpowiedni. Barańczak „nadpisuje” swoją kreację, która nie powinna funkcjonować konkurencyjnie wobec pierwowzoru, lecz komplementarnie, w intermedialnym sposobie odbioru.

Libretto, będąc integralną częścią dzieła operowego, pozostaje otwarte na różne warianty interpretacyjne, dzięki czemu przedłuża własną żywotność. Prace translatorskie Barańczaka są ważne nie tylko dla melomanów, ale również dla literaturoznawców/czytelników. Styl słuchania i rozumienie muzyki Mozarta determinują często odmienne strategie przekładu tekstu wokalnego.

Tekst słowny, któremu towarzyszy muzyka, był dla Barańczaka jedną z odmian liryki. Interpretacja dwóch arii nie rozwiąże dylematu, czy wystawiać dzieła operowe w oryginale, czy w języku zrozumiałym dla odbiorców. Sam Barańczak udziela trzech różnych, a zarazem równoważnych odpowiedzi. Pierwsza z nich nobilituje język narodowy w operze:

Wystawianie oper w języku oryginalnym ma, oczywiście, swoje plusy i swoje uroki. Jeśli jednak chcemy odbierać operę w sposób zgodny z intencjami jej twórców, to znaczy jako dzieło całościowe, operując jednocześnie – i we wzajemnym ścisłym powiązaniu – kilkoma różnymi systemami znakowymi, to wystawianie jej w języku oryginału równa się rezygnacji z jednego z tych systemów, mianowicie systemu językowo-literackiego [...]. Amputujemy w ten sposób operze coś bardzo ważnego: tracimy szansę obserwacji tego cudu, jakim jest współdziałanie estetyczne muzyki i inscenizacji z poezją. [R 21]

²⁶ Zob. Cyz, *op. cit.*, s. 369.

²⁷ E. Łętowska, *Arcydziela Barańczaka. Zgubione i ocalone*. „Gazeta Wyborcza” 2017, nr z 21 I. Na stronie: <https://wyborcza.pl/7,75517,21273191,arcydziela-baranczaka-zgubione-i-ocalone-arcydziela.html> (data dostępu: 1 III 2021).

²⁸ *Mozart Barańczaka*. Rozmowa M. Dziewulskiej, M. Bristigera, P. Kłoczowskiego i G. Michałskiego. „Zeszyty Literackie” nr 67 (1999), s. 160–161.

Druga odpowiedź jest utrzymana w tonie humorystycznym:

Ostatecznie, czy słuchacz jakiegokolwiek opery w ogóle próbuje zrozumieć słowa wyśpiewywane przez te wszystkie tenory i koloraturowe soprany? Nie próbuje i ma rację, bo i tak tekst jest albo po włosku, którego to języka słuchacz nie rozumie, albo przełożony na język polski tak okropnie, że lepiej się w to zaledwie nie wsłuchiwać²⁹.

Muzyka to język uniwersalny, dostępny dla każdego. W odróżnieniu od recytatywów, których istotą są dialogi rozwijające akcje, w ariach najważniejsze pozostają uczucia. Zapewne dlatego Barbara Kubiak, występująca w roli Rozyny, stwierdziła: „Przecież gdy śpiewam słowa *Porgi, amor*, to i tak wszyscy wiedzą, o co chodzi”³⁰.

Kolejna odpowiedź Barańczaka dotyczy już bezpośrednio jego tłumaczeń wokalnych. Nie odnosi się jednak do opery, ale do przełożonych piosenek Beatlesów. I mimo że Barańczak tłumaczył teksty tak, by można było je śpiewać, nie omieszczał zastrzec:

choć nikogo z profesjonalistów do tego [śpiewania] nie zachęcam: jestem zdania, że niepowtarzalny styl i koloryt beatlesowskich nagrań nie da się ani podrobić, ani wyrugować bez szkody dla całości³¹.

A niepowtarzalny styl Mozarta? Czy – teoretycznie – również przełożone na polski libretta Da Pontego można śpiewać, ale praktycznie lepiej tego nie robić? Być może tłumaczenia wokalne Barańczaka należałoby dopisać do jego gatunków prywatnych, które powstały na rubieży słuchania i tłumaczenia: muzyki i poezji?

Abstract

ALEKSANDRA REIMANN-CZAJKOWSKA Adam Mickiewicz University, Poznań
ORCID: 0000-0002-2593-2467

PORTRAITS OF COUNTESS ROSINA IN TRANSLATION A FEW REMARKS ON “PORGI, AMOR” (“POUR, O LOVE”) AND “DOVE SONO I BEI MOMENTI” (“WHERE ARE THOSE HAPPY MOMENTS”) BY WOLFGANG AMADEUS MOZART, LORENZO DA PONTE, AND STANISŁAW BARAŃCZAK

Problems of vocal translations are made subject of the paper. Following Stanisław Barańczak, translation text for singing consists in the greatest language mastery and also is constrained by a number of rules and regulations. Even the smallest structural-semantic deviation from the original may lead to consequences when confronted with music. Barańczak's vocal translations are seen as a separate phenomenon, and also as an interpretive challenge not only for the performer, but first and foremost for music-literature borderline researcher. An analysis of Countess Almaviva's songs reveals that Rosina in the original and in the translation are different characters. Barańczak creates a figure that is not conflicting to its prototype, but functions complementarily in a new intermedial reception mode.

²⁹ S. Barańczak, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne. Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*. Wyd. 2, poszerz. Warszawa 2008, s. 102.

³⁰ Wypowiedź B. Kubiak podczas konferencji *Moniuszko in memoriam – w kregu polskiej literatury wokalne* w Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu w 2018 roku.

³¹ Cyt. za: A. Poprawa, *Ucho: Tak! – Oko: Taaak, ale*. W: *Szykista. Felietony po kulturze*. Poznań 2020, s. 133.

ANDRZEJ HEJMEJ Uniwersytet Jagielloński, Kraków

ŚLUCHAJĄCY STANISŁAW BARAŃCZAK: PRZEKŁAD I AKUZMATYKA

Ascoltando i doświadczenie akuzmatyczne

Nierozłączność logosu i melosu w świecie Stanisława Barańczaka jest przejawem, najogólniej mówiąc, doświadczenia „słuchającego”, doświadczenia, którego reperkusje odnajduje się m.in. w serii tekstów na nowo uporządkowanych i zestawionych w antologii *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*¹. „Słuchający” muzyki, jeśli przyjąć założenia Jeana-Luca Nancy’ego i uwzględnić konsekwencje wywodu filozofa, odsłania w rzeczywistości skomplikowany problem *ascoltando*, który łączy się i z wąsko rozumianym słuchaniem (w wymiarze estetycznym), i z każdym wykonaniem muzycznym, i wreszcie z konkretną kompozycją muzyczną². Nie ulega wątpliwości, że krótki komentarz opatrzony sugestywnym tytułem *Ascoltando*, pełniący funkcję przedmowy do książki Petera Szendy’ego *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, może stanowić dogodny punkt wyjścia w refleksji nad nietypowymi zapisami przekładowymi Barańczaka, ich oryginalnością i odrębnością.

Wybór tekstów okazuje się oczywiście z paru powodów wyjątkową antologią przekładów literackich, co sygnalizuje chociażby formuła tytułowa (*Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*) odnosząca się pośrednio do obranego sposobu działania literackiego, przekładów zupełnie innych niż te, do których przyzwyczaił swoich czytelników wytrawny tłumacz Szekspira i angielskich poetów metafizycznych XVII wieku. Główny jednak powód mówienia o wyjątkowości zbioru pozostaje w zasadzie niezmienny: żywioł tłumaczenia wznieca tym razem nie sama lektura tekstu, adaptacyjne czytanie, lecz przede wszystkim doznania słuchowe – słuchanie muzyki³. Przekład w takim wypadku jawi się więc paradoksalnie – by sparafrazować znaną translatologom formułę – jako najbardziej intymny akt słuchania⁴. Równoprawnym względem języka impulsem aktywności pisarskiej stają się dobiegające

¹ *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*. Wybór R. Krynicki. Kraków 2016. Dalej do tej antologii odsyłam skrótem B. Liczby po skrócie oznaczają numery stron.

² Posługując się w ten sposób rozumianą kategorią *ascoltando*, J.-L. Nancy (*Ascoltando*. W: P. Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. Précédé de *Ascoltando* par J.-L. Nancy. Paris 2001, s. 7, 9) proponuje w rezultacie szerokie i specyficzne ujęcie fenomenowi słuchania.

³ Jak zasadnie stwierdza ceniony muzykolog K. Berger (*Koncert Barańczaka*, „Gazeta Wyborcza” 2017, nr z 12 I, s. 15): „Barańczak tłumaczy na poezję nie tylko libretto, lecz także muzykę”.

⁴ Nawiązuję tu do często przywoływanej przez translatologów tezy G. Ch. Spivak (*Komparatystyka ekstremalna*. Przeł. D. Kołodziejczyk. „Recykling Idei” 2008, nr 10, s. 133): „przekład jest najbardziej intymnym aktem czytania”. Polskie tłumaczenie stanowi znacznie skróconą i przere-

z głośników dźwięki muzyczne i obecność głosu Innego (śpiew, recytacja, *Sprechgesang*, *Sprechstimme*), głosu zapośredniczonego za sprawą technologii, który domaga się wejścia w niepowtarzalny, nieoczywisty co do konsekwencji, mocno skomplikowany – zważywszy na uwarunkowania nowoczesnej kultury akuzmatycznej – dialog.

Powstające w tym trybie przekłady należałoby rozpatrywać, jak sądzę, przede wszystkim jako przejaw funkcjonowania we współczesnej kulturze pisma i kulturze dźwięku, jako rezultat ponawianych – w różnych okolicznościach życiowych – prób językowej manifestacji tego, co przynosi doświadczenie audialne, a zatem i tego, co wiąże się z fenomenem *ascoltando*. Obierany tutaj kierunek interpretacji wyznacza wprost formuła tytułowa *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, gdzie wypunktowane są w najprostszy sposób trzy istotne informacje: pojawia się mianowicie nazwisko wybitnego tłumacza (w centrum zainteresowania będzie jego aktywność jako „słuchającego”), odnotowany zostaje dominujący rodzaj percepcji, tzn. słuchanie (warto zwrócić uwagę na charakterystyczne użycie formy czasu teraźniejszego i akcentowanie wymiaru performatywnego – „słucha”⁵), wreszcie określony jest pośrednio, aczkolwiek dość jasno stosunek do tradycji kulturowej (słuchanie „arcydzieł” zdradza powody wchodzenia z nią w dialog i równocześnie ujawnia nastawienie do przeszłości). Informacje te niewątpliwie orientują i wpływają na wszelkie próby interpretacji przekładów pomieszczonych w zbiorze, nie są bez znaczenia także i w naszym wypadku, w sytuacji, gdy rozstrzyga się cztery zasadnicze kwestie: po pierwsze, praktykę słuchania w kulturze akuzmatycznej; po drugie, potrzebę słuchania i „utekstowania” realizacji muzyki wokalne czy wokarno-instrumentalne; po trzecie, sposób traktowania nietypowych tłumaczeń; po czwarte, stosowność dokonanego wyboru utworów (choć to sprawa poniekąd oczywista) i porządek przekładów zaproponowany przez Ryszarda Krynickiego.

Kwestia wyjściowa, odnosząca się do uwarunkowań praktyk słuchania pośredniego, ma dla mnie kluczowe znaczenie, stąd też w centrum uwagi pozostanie specyficzna forma percepcji słuchowej, upowszechniająca się stopniowo od początku ubiegłego stulecia. Możliwości słyszenia/słuchania, niepomierne rozszerzone w XX wieku, przynoszą nowy rodzaj zmysłowego doświadczenia rzeczywistości – doświadczenie akuzmatyczne. Zmieniają one nieodwracalnie zarówno sytuację słuchającego, jak i jego status (*nb.* skalę tego procesu sygnalizuje i próbuje oszacować Nancy w przywołanej przedmowie do książki Szendy’ego, pisząc o muzyce jako takiej dziedzinie sztuki, która w poprzednim stuleciu doznała za sprawą rozwoju techniki najdalej idących przemian⁶). W tych warunkach problem *ascoltando* prezentuje się już w nieco innym świetle, reorientuje sposób podejścia

dagowaną wersję tekstu G. Ch. Spivak *Rethinking Comparativism* („New Literary History” 2009, nr 3).

⁵ Ten wymiar związany z aktywnością słuchania akcentowany jest przez J. Dembińską-Pawelc (*Stanisław Barańczak słucha Mozarta*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2019, nr 1), która przejmując wprost schemat formuły tytułowej omawianej antologii. Należałoby odnotować, że interesującą nas formułą wcześniej – i wiele lat przed ukazaniem się antologii – posłużył się M. Woźniak; jego wiersz zatytułowany *Stanisław Barańczak słucha arii Mozarta* znajduje się w tomie *Iluminacje, zaćmienia, szarość* (Kraków 2000, s. 27).

⁶ Nancy, *op. cit.*, s. 11.

do koncepcji działania twórcy oryginalnych przekładów, wymaga niezbędnej rewizji w związku ze słuchaniem pośrednim i funkcjonowaniem w określonej przestrzeni paratopicznej (do tej kwestii trzeba będzie jeszcze parokrotnie powrócić). Barańczakowi – mimo iż zapewne ani nie poznał on osobiście Pierre’a Schaeffera, ani też chyba nie interesował się nigdy koncepcją Schaefferowskiej „muzyki konkretnej” („*musique concrète*”) – przyszło żyć w epoce przemian kulturowych dokonujących się pod wpływem rozwoju technologii, którą trafnie zdiagnozował w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku właśnie francuski kompozytor, mając na względzie charakter i znaczenie nowoczesnego doświadczenia audialnego. Autor *Traité des objets musicaux*, jak wiadomo, wyróżnia najogólniej dwa rodzaje percepcji słuchowej: „czyste słuchanie” („*la pure écoute*”) i „słuchanie skutków” („*l’écoute des effets*”)7, nowe zaś warunki słuchania kształtujące nowoczesne ucho ujmuje przy użyciu formuły „a k u z m a t y k a”. W świetle rozumienia „akuzmatyki” przez Schaeffera (nie zapominając o pochodzeniu słowa utworzonego od gr. ἀκούω – ‘słyszę’) szczególnej wagi nabiera praktyka słuchania dźwięków przemieszczonych, „słuchania skutków”, tzn. reakcja odbiorcy na zjawiska dźwiękowe redystrybuowane z wykorzystaniem, najprościej byłoby dzisiaj powiedzieć, rozmaitych protez technologicznych.

Na tym jedynie naszkicowanym tutaj tle problemowym rozpatrywać będą konsekwencje funkcjonowania człowieka w nowoczesnej kulturze audialnej, konsekwencje upowszechniania się praktyk słuchania pośredniego, coraz intensywniejszego – za sprawą technologii, jak też indywidualnych wysiłków preparowania własnej („prywatnej”) audiosfery – wkradania się dźwięku w przestrzeń codzienności lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Precyzyjne dane, które można by uzyskać w wyniku analiz przeprowadzanych przy użyciu różnych narzędzi i metod badawczych (zwłaszcza medjoznawczych czy socjologicznych), są w tym miejscu zbędne – w zupełności wystarczy bowiem dostrzeżenie kierunku zachodzących zmian w szerszym kontekście kulturowym. W czasach, gdy powstają pierwsze Barańczakowe przekłady „do muzyki” i „dla muzyki” (m.in. tłumaczenie 21 tekstów *Księżycowego Pierrota* (*Pierrot lunaire*)8 w 1976 roku), sytuacja słuchania w trybie zapośredniczonym – np. głosu transmitowanego bezpośrednio lub odtwarzanego, nagranej muzyki, zarejestrowanych dźwięków środowiska – nie łączy się już z samą fascynacją rozwojem techniki. U Barańczaka nie rodzi ona ani przesadnego entuzjazmu czy nadmiernej ekscytacji (jak np. w latach trzydziestych u Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, o czym najlepiej świadczy cykl poetycki *Płyty Carusa* z tomu *Profil białej damy* opublikowanego w 1930 roku9), ani septycyzmu bądź sarkazmu (jak niegdyś w połowie lat dwudziestych u Józefa Piłsud-

7 P. Schaeffer, *Akuzmatyka*. W zb.: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Wybór, red. Ch. Cox, D. Warner. Gdańsk 2010, s. 108 (przeł. J. Kutyla). Zob. też P. Schaeffer, *L’Acousmatique*. W: *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris 1977 (wyd. 1: 1966), s. 93.

8 Przekłady S. Barańczaka opublikowane zostały po raz pierwszy w Programie Krakowskiego Teatru Muzycznego – A. Schönberg, *Księżycowy Pierrot. – Noc rozjaśniona*. Red. programu J. Opalski. Scena Operowa. Polska prapremiera sceniczna: 20 XII 1976. Zob. *Księżycowy Pierrot*. Muz. A. Schönberg. Tekst franc. A. Giraud. Tekst niem. O. E. Hartleben. Tekst pol. S. Barańczak, B 347–360.

9 M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Płyty Carusa*. W: *Profil białej damy*. Warszawa 1930.

skiego nagrywanie i fenomen utrwalonego głosu¹⁰). Inaczej mówiąc, funkcjonowanie w kulturze akuzmatycznej, stopniowo kształtowanej w wyniku rozwoju technologii komunikacyjnych, ekspansji przemysłu fonograficznego, upowszechnienia urządzeń rejestrujących i odtwarzających dźwięk, staje się dla Barańczaka i jego współczesnych czymś „naturalnym”, co trzeba uznać za jeden z ważniejszych skutków rozpoczętego w ubiegłym stuleciu i postępującego nadal procesu formowania się społeczeństwa medialnego.

Sytuowanie „języka-w-dźwięku”

Kwestia protez technologicznych związanych ze słyszeniem/słuchaniem i ich wpływu w latach siedemdziesiątych oraz osiemdziesiątych XX wieku na sposób codziennego funkcjonowania, jak również kwestia form działania artystycznego w takich warunkach wydają się w pobieżnym rozpoznaniu dość oczywiste. Jest rzeczą poniekąd bezsporną, że dźwięk akuzmatyczny umożliwia Barańczakowi, po pierwsze, słuchanie w dowolnie wybranym czasie muzycznych „arcydzieł” i obcowanie z głosami ulubionych wykonawców, po drugie – w konsekwencji – stwarzanie własnej przestrzeni paratopicznej¹¹. Sprawy jednak komplikują się niepomierne wraz z uświadomieniem sobie faktu, iż doświadczenie akuzmatyczne nie sprowadza się wyłącznie do percypowania – w sztucznie rozszerzonej audiosferze – przemieszczonego dźwięku za pomocą nagrań muzyki czy naturalnego środowiska dźwiękowego, ale też pełni zasadniczą funkcję w rozumieniu fenomenu języka (w tym właśnie okresie, co warto zaznaczyć, pojawia się w obiegu naukowym kategoria oralności „wtórnej”¹², a niewiele później – oralności zmediatyzowanej¹³).

Uwarunkowania kolejnej fazy kształtowania się w XX wieku nowoczesnego doświadczenia audialnego – zwłaszcza w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – powodują, że słuchającego Barańczaka zajmuje już nie „język-hałaś” (i językowa rejestracja dźwięków środowiskowych), jak niegdyś twórców pierwszych awangard, i nie autorskie realizacje tekstu dźwiękowego, jak w sytuacji poetów dźwiękowych rozwijających działalność od lat pięćdziesiątych, czy nawet koncepcje zapisu tekstowego forsowane przez eksperymentatorów pokroju Mirona Białoszew-

¹⁰ Bezcenne uwagi znalazły się w *Przemówieniu Marszałka Józefa Piłsudskiego na rzecz Uniwersytetu im. Batoiego w Wilnie z 5 IX 1924*, utrwalonym na płycie firmy „Orpheon” (Or. 107 b. mx: 2-40026, 1924).

¹¹ Określenie to – „przestrzeń paratopiczna” – odnosi się tutaj wyłącznie do fenomenu kultury akuzmatycznej. Przy tej okazji chciałbym dodać, że kwestia paratopii w odmiennym zakresie rozstrzygana jest przez francuskiego badacza D. Maingueneau (*Dyskurs literacki. Paratopia i scena wypowiedzenia*. Przeł. H. Konicka. Warszawa 2015, s. 137 n.), który wyróżnia m.in. takie przypadki, jak „paratopia tożsamości”, „paratopia przestrzenna”, „paratopia czasowa” (także „paratopia lingwistyczna”). Zob. D. Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris 2004. Zob. też D. Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*. Louvain-la-Neuve 2016.

¹² W. J. Ong, *Oralność i piśmiennosc. Słowo poddane technologii*. Przekł., wstęp J. Japola. Wyd. 2, przejr. i popr. Warszawa 2011, *passim*. Zob. też W. J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London – New York 1982.

¹³ Zob. P. Zumthor, *Oralité*. „Intermedialités” 2008, nr 12: *Mettre en scène / Directing*, s. 174.

skiego bądź Mariana Grześczaka¹⁴, lecz „język-w-dźwięku”. Język ten rodzi się *ad hoc* czy to pod wpływem mowy (transmitowanych lub zarejestrowanych i odtwarzanych wypowiedzi, zasłyszanych w rozmaitych okolicznościach), czy to pod wpływem przygodnej i niepowtarzalnej konfrontacji różnych języków w sferze brzmieniowej (granicznym rezultatem tego rodzaju *jeux de mots*, upajania się „muzyką mowy obcej”¹⁵, są niewątpliwie fonety)¹⁶, czy to wreszcie pod wpływem słuchania muzyki („słuchania skutków”) i, najszerzej ujmując, słyszenia/słuchania rzeczywistości – bycia *w* dźwięku w warunkach kultury akuzmatycznej. Konsekwencje funkcjonowania w takich realiach okazują się o tyle przełomowe, że słuchanie pośrednie zaczyna stanowić integralny składnik słuchania jako takiego (a nawet jest z nim utożsamiane), co znajduje wyraz w wielu tekstach, jak np. *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* ze zbioru *Chirurgiczna precyzja czy Kontrapunkt* z tomu *Widokówka z tego świata*¹⁷. Ten ostatni zresztą tworzy, w moim przekonaniu, wyborny manifest doświadczenia akuzmatycznego, chociażby ze względu na następujący – niejednokrotnie komentowany przez interpretatorów – *passus*:

Przez chwilę, przez chwilę gładzić zwięzłe spleciony warkocz
kontrapunktu, rozważać cud współlistnienia głosów,
z których każdy odbywa w czasie osobną podróż,
a w każdym punkcie czasu związuje je inna harmonia.

W przywołanym fragmencie odnajduje się wnikliwą poetycką charakterystykę nowoczesnego fenomenu akuzmatyki, mechanizmów, które decydują o doświadczeniu akuzmatycznym (widać przy tym doskonale od początku, od momentu lektury inicjalnego zdania utworu, że w nowych okolicznościach nie chodzi wyłącznie o praktykę słuchania muzyki dająca się ująć w kategoriach *ascoltando*)¹⁸. Wśród pojawiających się argumentów, które pozwalają na to, by obwieścić wiersz manife-

¹⁴ Zob. P. Bogalecki, *Na scenie czy estradzie tekstu? Teatralne konteksty wierszy-partytur Mirona Białoszewskiego i Mariana Grześczaka*. W: *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy: Białoszewski – Czyż – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza*. Kraków 2020.

¹⁵ S. Barańczak, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne. Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*. Londyn 1995, s. 112.

¹⁶ Przekład – nie tylko zresztą ten inspirowany słuchaniem muzyki – opiera się u Barańczaka niezadko na zaskakującej analogii brzmieniowej (inspiracjach fonetycznych), o czym świadczą m.in. jego fonety (similofony) i, najogólniej, realizacje określane jako „poligłędźby”. Zob. S. Barańczak, *Poligłędźby*. W: jw., s. 112–135.

¹⁷ S. Barańczak: *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*. W: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998, s. 9; *Kontrapunkt*. W: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988, s. 44.

¹⁸ Por. komentarze i interpretacje m.in.: A. Poprawa, *Bach w samochodzie, albo próba harmonii. O „Kontrapunkcie” Stanisława Barańczaka*. „Warsztaty Polonistyczne” 1993, nr 2. Przedruk w: A. Poprawa, *Formy i afirmacje*. Kraków 2003. – J. Dembińska-Pawelec, *Stanisław Barańczak – „niepowtarzalny rytm wiersza”*. W: „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz, Rymkiewicz, Barańczak). Katowice 2010. – A. Reimann, *Kontrapunkt, albo poetycka definicja techniki polifonicznej*. W: *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich: Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*. Poznań 2013. – I. Puchalska, *Zaskoczenia*. W: *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku*. Kraków 2017. Zob. też I. Puchalska, „*Deus ex machina*”, czyli o doświadczeniu fonografii w poezji Stanisława Barańczaka. „Ruch Literacki” 2013, z. 4/5.

stem tego rodzaju doświadczenia, dwa są najważniejsze, a mianowicie symultaniczność zjawisk dźwiękowych („zwięzłe spleciony warkocz / kontrapunktu”, „cud współlistnienia głosów”) i charakterystyczne przemieszczenie dźwięków („cud współlistnienia głosów, / z których każdy odbywa w czasie osobną podróż”), rodzące skądinąd fenomen paratopicyzności („w każdym punkcie czasu zwiążuje je inna harmonia”) i nieunikniony efekt przemocy dźwięku, wyekspozowany już w pierwszych wersach utworu:

Wariacje dla Goldberga, w rozpoznawalnym od razu nagraniu Glenna Goulda, bryznęły z głośników stereo, gdy włączył starter [...].

Formułowane dotychczas uwagi przynajmniej z jednego podstawowego powodu wymagają niezbędnego komentarza, wszak sytuacja akuzmatycznego bycia w dźwięku, tzn. pozostawania pod wpływem dźwięku zapośredniczonego, przemieszczonego, „nie-na-miejscu”, przybiera – w najogólniejszym rozpoznaniu – dwie zupełnie odmienne formy. Słuchanie jest sprowokowane bowiem albo zewnętrznymi okolicznościami, a zatem przygodne, przypadkowe, narzucone (o sytuacjach tego rodzaju słyszenia/słuchania i przemocy dźwięku traktują przywołane utwory: *Kontrapunkt* oraz *Z okna na któryśś piętrze ta aria Mozarta*), albo też świadomym wyborem odbiorcy, a więc zamierzone, zaplanowane, niejednokrotnie poprzedzone pogłębionymi studiami (efektami są m.in. przekłady tekstów do muzyki wokalne i wokainstrumentalne zebrane w antologii *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, także cały cykl *Podróż zimowa*, na który składają się „wiersze do muzyki”¹⁹). Działanie w drugim wypadku – związane z określoną wrażliwością muzyczną i uwarunkowane w decydującej mierze indywidualnie stwarzaną czy preparowaną audiosferą (słuchanie wybranych przez siebie wykonani określonych kompozycji muzycznych) – okazuje się dla Barańczaka impulsem do aktywności przekładowej, obrania niekonwencjonalnego trybu translacji, sytuowania „języka-w-dźwięku”, które ma postać praktyki intermedialnej *par excellence*.

Próba ustalenia odrębności skomplikowanego procesu tłumaczenia kształtowanego w bezpośrednim kontekście i pod wpływem muzyki pokazuje od razu, jak istotne jest słuchanie nagrań utworów ze względu na określonych wykonawców, fenomen głosu, porządek wokalnoci. Nieodpartą pokusą dla podjęcia nietypowego działania translatorskiego staje się chociażby fenomenalny głos Elisabeth Schwarzkopf jako interpretatorki arii Cherubina *Non so più cosa son, cosa faccio*²⁰. „Nie wiem sam, / co mi jest, / co ja robię [...]”²¹ – tak rozpoczyna palimpsestowe pisanie-słuchanie tej arii z Mozartowskiego *Wesela Figara* Barańczak, słu-

¹⁹ S. Barańczak, *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*. Poznań 1994.

²⁰ Aria *Non so più cosa son, cosa faccio* w wykonaniu E. Schwarzkopf zarejestrowana została m.in. w 1952 roku w Londynie (Philharmonia Orchestra pod dyrekcją J. Pritcharda). Z udziałem Schwarzkopf przygotowano realizację *Wesela Figara*, utrwaloną na płytach winylowych w roku 1961: W. A. Mozart, *The Marriage of Figaro*. Philharmonia Orchestra and Chorus pod batutą C. M. Giulinięgo (Angel Records – 3608).

²¹ *Wesele Figara. Opera komiczna w czterech aktach*. Muz. W. A. Mozart. Libretto L. Da Ponte. Wersja pol. S. Barańczak, B 189. Zob. L. Da Ponte, *Le Nozze di Figaro / Wesele Figara*.

chający „najwspanialszej [...] ze wszystkich arii Mozarta” (jak stwierdza)²², zanurzony w świecie, gdzie nieterozdzielnie współistnieją *melos* i *logos*. Śledzenie w tym wypadku tylko logiki intertekstualnych napięć, rozmaitych detali nowego zapisu na tle libretta Lorenza Da Ponte’go może być niewątpliwie fascynującym zajęciem interpretacyjnym pozwalającym dostrzec skrupulatność i wirtuozerię językową tłumacza: począwszy od zupełnych drobiazgów, jak np. powód „inicjalnego” użycia spółgłoski „n” (rezultat tłumaczenia *mot à mot*: „*Nori*” – „*Nie*”) i dwukrotnie – zaimka pytajnego „co” („*cosa son, cosa faccio*” – „co mi jest, / co ja robię”), poprzez precyzję prozodyjnego odwzorowania i zachowanie rygoru metrycznego²³, po ślady emocji odcisnięte w materii języka, ujawniające stan podmiotu – „zagubienie” czy chwilową utratę kontroli (chwiejność kapitalnie oddaje m.in. czterokrotne wykorzystanie samogłoski „e”, która w ogóle nie pojawia się w przywołanym fragmencie oryginału włoskiego, czy znaczne ograniczenie występowania samogłoski „o” na rzecz dystrybucji innych samogłosek), wreszcie nieuchronną metamorfozę Cherubina w związku z przemianowaniem na Cherubinka.

Wszelkie te zaskakujące sploty, prześwity i ślady intertekstualne są bez wątpienia ważne, niemniej kluczowa pozostaje, także w wypadku tradycyjnej lektury tego rodzaju przekładu, sama sytuacja słuchającego nagrania arii Cherubina w wykonaniu Schwarzkopf. Słuchanie zjawiskowego głosu współtworzącego i wypełniającego przestrzeń paratopiczną – jednostkowe, solipsystyczne doświadczenie w sferze afektywnej – ujawnia zasadniczy powód zarówno wysiłków sytuowania „języka-w-dźwięku”, jak i potrzeby pozostawiania pod wpływem muzyki. Powód ten nie łączy się ze snobistyczną pozą, z udawaną kontemplacją zorganizowanej rzeczywistości dźwiękowej, salonową obsesją kolekcjonowania wrażeń za sprawą świata dźwięków, nie wiąże się tylko z przeżyciem estetycznym, wąsko pojmowaną sztuką *ascoltando*. Być może, najcelniej został on wyrażony przy innej okazji przez Michała Pawła Markowskiego: „Dla Stanisława Barańczaka egzystencja ma charakter muzyczny, *melos* w jego świecie poprzedza *logos* i *polis*”²⁴. Być może, właściwą wykładnię zyskuje w świetle formuły „*être à l’écoute*”²⁵, w momencie koncentrowania się na sytuacji słuchającego.

Opera komiczna w czterech aktach. Muz. W. A. Mozart. Wersja pol. S. Barańczak. „Res Facta Nova” 1997, nr 2, s. 102.

²² S. Barańczak, rozmowa z M. Weissem-Grzesińskim. W: W. A. Mozart, *Wesele Figara. Opera w 4 aktach*. Libretto według P. Beaumarchais’go – L. Da Ponte. Wersja pol. S. Barańczak. Reż. M. Weiss-Grzesiński. Premiera 21 X 1995. Program Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu. Poznań 1995, s. 11.

²³ Zob. analizy A. Reimann *Muzyczne tętno poezji Stanisława Barańczaka* (w: *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich*, s. 124 n.) oraz „Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta” – wiersz z *Muzycznym akcentem* („Pamiętnik Literacki” 2011, z. 3).

²⁴ Słowa te (M. P. Markowski, *W języku jak w domu*. „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 47, s. 8) wybrzmiały w czasie laudacji wygłoszonej 14 XI 2006 na Harvard University z okazji przyznania Barańczakowi doktoratu *honoris causa* Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zob. też M. P. Markowski, *Laudacja*. „Zeszyty Literackie” 2006, nr 4, s. 193–195.

²⁵ Odwołuję się tym samym m.in. do książki J.-L. Nancy’ego *À l’écoute* (Paris 2002, s. 16–17), w której rozstrzygana jest owa kwestia.

Con passione

Nie sposób nie zauważyć, że brawurowa próba słuchania/pisania Mozartowskiego *Wesela Figara*, podejmowana z entuzjazmem, ale też z pewną ostrożnością²⁶, zwieńczona w latach dziewięćdziesiątych całościowym przetłumaczeniem dwóch oper ulubionego kompozytora: *Don Giovanniego* i *Wesela Figara*²⁷, nie jest pierwsza, bo już znacznie wcześniej, jeszcze w latach siedemdziesiątych, poeta mierzy się z *Księżycowym Pierrotem* Arnolda Schönberga, przyjmując zaproszenie do współpracy nad polską prapremierą sceniczną przygotowywaną przez Krakowski Teatr Muzyczny (Scenę Operową) w 1976 roku. Nie jest to także próba ostatnia, wszak przekładu doczeka się później i opera Henry'ego Purcella *Dydona i Eneasz* („wersja polska” libretta powstaje w 2010 roku dla Teatru Collegium Nobilem), i kilka fragmentów Bachowskiej *Pasji według św. Mateusza* (w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych). Z pewnością więc prezentowaną w antologii część dorobku Barańczaka-tłumacza związana, powtórzmy: z potrzebą sytuowania „języka-w-dźwięku”, trudno byłoby dzisiaj uznać za przygodną i marginalną w całej twórczości pisarza, tym bardziej że słuchanie muzyki i swoista obsesja tłumaczenia tekstów do muzyki wokalne – wypracowywania własnych sposobów poetyckiej translacji i reprezentacji dźwięku muzycznego²⁸ – przyniosły w rzeczywistości pokazną serię rozmaitych dzieł. Ślady słuchania kompozycji Bacha odnajduje się też przecież m.in. w *Kontrapunkcie* (*Variacje Goldbergowskie*) i w wierszu „*Bist Du bei mir*” z *Chirurgicznej precyzji* (aria *Bist du bei mir*, BWV 508); Schuberta/Müllera – w *Lipie / Pieśni V i*, oczywiście, w cyklu poetyckim *Podróż zimowa* (*Winterreise*); Mozarta/Da Ponte’go – w *Arii: awarii* (*Don Giovanni*)²⁹. Nie mniej ważne zarazem w tym kontekście są działania odnoszące się do sfery kultury popularnej, a mianowicie przekłady tekstów Johna Lennona i Paula McCartneya³⁰ czy Boba Dylana³¹.

Przywołane tu realizacje – niezależnie od zajmowanego przez nie miejsca w różnych przestrzeniach i rejestrach kultury – łączą indywidualne doświadczenie słuchającego w kulturze akuzmatycznej. Finezyjne zapisy powstające właśnie pod

²⁶ Zachowanie Barańczaka (rozmowa z Weissem-Grześnińskim, s. 11) dobrze oddaje lapidarny komentarz: „powiedziałem sobie: spróbuję przetłumaczyć choć ten jeden kawałek i zobaczymy, co będzie dalej”.

²⁷ Przekłady librett L. Da Ponte’go *Don Giovanni* oraz *Le Nozze di Figaro / Wesele Figara* ukazały się w „Res Facta Nova” w 1997 roku w numerze 2.

²⁸ Barańczak wykorzystuje w tym celu wszelkie środki: od objaśniającej przedmowy (*Podróż zimowa*), warsztatowych komentarzy odautorskich (*Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań 1992), ujęcia doświadczenia percepcji słuchowej (*Kontrapunkt*), po poetykę „foniczną”, próby interpretacji retoryki muzycznej, cytaty muzyczne (*Podróż zimowa*).

²⁹ S. Barańczak: „*Bist Du bei mir*”. W: *Chirurgiczna precyzja; Lipa*. W: *Ocalone w tłumaczeniu; Aria: awaria*. W: *Chirurgiczna precyzja*.

³⁰ Zob. J. Lennon, P. McCartney: *Lat 63 (When I'm 64)*. W: S. Barańczak, *Fioletowa krowa. 333 najświetniejsze okazy angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej od Williama Shakespeare'a do Johna Lennona*. Antologia. Poznań 1993; *Rocky Racoon*. W: jw.; *Srebrny młotek Maxwella*. W: jw. Zob. też komentarze odnośnie do przekładu *Maxwell's Silver Hammer* J. Lennona (w: Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*).

³¹ B. Dylan, *Odpowiedź gwiazdzie wiatr*. W zb.: *Od Walta Whitmana do Boba Dylana. Antologia poezji amerykańskiej*. Przel., oprac. S. Barańczak. Kraków 1998.

wplywem tego rodzaju doświadczenia, okazują się, ze względu na ścisłe relacje z kompozycjami muzycznymi, formą przekładu, którą należałoby uznać, sięgając do słownika translatołogów, za rezultat strategii domestykacji („udomowienia”), tyle że rozstrzyganej i dokonującej się w sferze audialnej. Inaczej mówiąc, każdy tekst w ostatecznym kształcie – traktowany czy to jako autonomiczny, czy to jako użytkowy (tzn. element utworu wokalnego bądź wokально-instrumentalnego) – stanowi efekt doświadczenia audialnego i oryginalnej praktyki słuchania/pisania, sytuowania „języka-w-dźwięku”, podążania za konkretnym głosem wykonawcy. Za sprawą słuchania muzyki w nowych warunkach i specyficznej intermedialnej formy tłumaczenia możliwe staje się wkroczenie w realia odległej przeszłości i rozumienie, jeśli przywołać echo pojemnej formuły Barańczaka objaśnianej w eseju *Tablica z Macondo*, „Innych, Świata i Transcendencji”³².

Lapidarna formuła przychodzi na myśl zwłaszcza w sytuacji, gdy dostrzega się nader sugestywny układ tłumaczeń sześciu „arcydzieł” zaproponowany w antologii. Otóż pojawiają się w niej kolejno fragmenty *Pasji według św. Mateusza* (przekłady publikowane w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych na łamach „NaGłosu”, „Zeszytów Literackich” i „Kontrapunktu” – niegdysiejszego dodatku „Tygodnika Powszechnego”)³³, kompletny przekład *Dydony i Eneasza*, opery w trzech aktach Henry’ego Purcella do libretta Nahuma Tate’a, całość dwóch Mozartowskich oper: *Don Giovanniego* i *Wesela Figara*, jeden utwór z *Winterreise* – *Pieśń V* (wcześniej – pt. *Lipa* – wydany w zbiorze *Ocalone w tłumaczeniu*, a także, widniejący jako wiersz V, w *Podróży zimowej*) oraz komplet tekstów Schönbergowskiego *Księżycowego Pierrota*. Takie zestawienie rzuca naturalnie światło na serię realizacji translatorskich, ustala określony porządek ich postrzegania, który chciałbym skomentować. Jak wiadomo, najwcześniejszy chronologicznie przekład do muzyki, pomieszczony w tomie jako ostatni – tłumaczenie zapisów podjętych w 1912 roku przez Schönberga w *Księżycowym Pierrocie* (utworów poetyckich Alberta Girauda przełożonych na język niemiecki przez Ottona Ericha Hartlebena) – powstaje na zlecenie Krakowskiego Teatru Muzycznego (Sceny Operowej) w roku 1976 i wykorzystany będzie

³² Fragment wywodu S. Barańczaka (*Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dla czego się pisze*. Londyn 1990, s. 231), którego interesują „trzej sprzymierzeńcy”, warto zacytować *in extenso* ze względu na istotny kontekst: „trzy obiekty odniesienia to Inni, Świat i Transcendencja. Nasze istnienie wobec innych ludzi, wobec fizycznego świata rzeczy i zjawisk oraz wobec tak czy inaczej rozumianego absolutu nie jest bynajmniej wolne od komplikacji i napięcia”. Zob. też P. Wierzchosławski, „Poezja musi być wieczną czujnością”. *Rozmowa ze Stanisławem Barańczakiem*. „W Drodze” 1990, nr 9, s. 17–18. Przedruk w: S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*. Red. K. Biedrzycki. Kraków 1993, s. 78.

³³ Dwa chorały z „*Pasji według św. Mateusza*” (muz. J. S. Bach, sł. Picander): *Opieką mnie ogarnij* [Erkenne mich, mein Hueter]; *Niech poznam, co to Boża moc* [Was mein Gott will, das g'scheh' allezeit]. Przeł. S. Barańczak. „NaGłos” 1996, nr 22. – J. S. Bach / Ch. F. Henrici (Picander), *Fragmenty z „Pasji według św. Mateusza”* [Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen; Buss und Reu; Du lieber Heiland Du; Herzliebster Jesu; Ich bin's, ich sollte büssen; Blute nur du liebes Herz; Ich will bei meinem Jesu wachen; Ich will hier bei Dir stehen]. Przeł. S. Barańczak. „Zeszyty Literackie” 1999, z. 66. – *Fragmenty z „Pasji według św. Mateusza”* [So ist mein Jesus nun gefangen; Erbarme dich; Befehl du deine Wege]. Przeł. S. Barańczak. „Kontrapunkt” (dodatek do „Tygodnika Powszechnego”) 2000, nr 4.

w spektaklu wystawionym 20 XII tego samego roku. Kolejne przekłady utrzymane w podobnej konwencji, co z pewnością musi przykuwać uwagę, to już rezultat stopniowego oddalania się Barańczaka od nowoczesności (od kompozycji oraz estetyki Schönberga i czasów podejmowania pierwszych prób sprawdzania się „w tłumaczeniu tekstów dla muzyki wokalne”³⁴), podążania w stronę zupełnie innej koncepcji sztuki – dźwięków Mozarta, Schuberta, Bacha, w dialogu z którymi poszukuje się odpowiedzi na nurtujące pytania o sposób istnienia wobec Innych, rozumienia przygodnych wydarzeń, biegu współczesnego świata.

W wypadku antologii nie bez powodu więc poznawanie poszczególnych Barańczakowych realizacji przekładowych rozpoczyna się – w drodze specyficznej lektury, paralelnego czytania i słuchania – nie od chronologicznie najwcześniejszych, ukończonych przekładów *Księżycowego Pierrota* (i historii radzenia sobie z muzyką Schönberga oraz wykorzystanymi przez kompozytora tekstami w wersji Hartlebena), lecz od fragmentarycznego, nieukończonego tłumaczenia Bacha/Picandra, „wielkiej pasji”. Wraz ze słuchaniem Bachowskiej muzyki w jakiejś mierze wkracza się w nieprzenikniony świat (metafizyki) Barańczaka, w jego muzycznie zorganizowaną przestrzeń paratopiczną. Ekspozowanie – w obrębie antologii – przełożonych fragmentów *Pasji według św. Mateusza* (takich jak „Ogarnij mnie” <B 14–15>, zapisu powstałego za sprawą słuchania *Erbarne dich* w wykonaniu Andreasa Scholla) sugeruje, rzecz jasna, ich wyjątkowe znaczenie: słuchanie właśnie takiej kompozycji i stwarzanie dla niej miejsca we własnym świecie – trwanie w sytuacji słuchającego – traktowane jest jako wyraz usilnego poszukiwania porządku rzeczywistości czy raczej, podążając za myślą Barańczaka zawartą w *Tablicy z Macondo*, „Absolutnego Punktu Odniesienia (choćby był on tylko hipostazą, która powstrzymuje nas od rozpadu)”³⁵.

Status tłumaczeń (i kontrafaktura)

Efekty strategii przekładowej słuchającego Barańczaka najłatwiej można chyba rozpoznać w momencie, gdy analizuje się sposób traktowania tłumaczonych tekstów, gdy rozstrzygany jest ich faktyczny status. Wiadomo, że wśród unikatowych przekładów intermedialnych zebranych w antologii, zrodzonych z pragnienia tłumaczenia tego, co na gruncie samego języka wydaje się wręcz nieprzekładalne, znajdują się zarówno te, które uchodziły dotąd za teksty użytkowe i funkcjonowały – jako tekst słowny – w obrębie utworów muzycznych (m.in. niemal nieznanymi badaczom literatury *Księżycowy Pierrot* i znane szerzej oraz wielokrotnie komentowane wersje

³⁴ Sytuację w momencie przystępowania do pracy nad przekładem *Pierrot lunaire* (chodzi o wcześniejsze doświadczenia, nastawienie do nowego wyzwania) opisuje S. Barańczak w liście do J. Opalskiego: „W tłumaczeniu tekstów dla muzyki wokalne mam wprawdzie, jak dotąd, doświadczenie niewielkie (i związane raczej z tzw. lżejszą Muza), ale wydaje mi się, że wiem, jak się za to brać, no i poza tym bardzo lubię ten rodzaj pracy translatorskiej jako nastęrczący szczególnie wiele okazji do łamania sobie głowy [...]. Postaram się wywiązać z tego zadania najlepiej, jak potrafię” (Cyt. za: A. Woźniakowska, *Czy Kraków zastępuje na operę? 45-lecie Opery i Operetki w Krakowie*. Kraków 2000, s. 128).

³⁵ S. Barańczak, *Tłumacząc samego siebie (i samemu sobie)*. W: *Tablica z Macondo*, s. 232.

przekładowe dwóch oper Mozarta³⁶), jak i te, które od początku były i pozostały tekstami „nieużytkowymi” (jak fragmenty z *Pasji według św. Mateusza*). Akcentując ów szczegół, chciałbym jednocześnie wskazać kluczową analogię i przypomnieć, iż ta właśnie – pozbawiona bodaj jakiegokolwiek odpowiednika ze względu na konsekwencje działania – strategia translatorska doprowadziła skądinąd do powstania tomu poetyckiego *Podróż zimowa*. Uważne słuchanie przez Barańczaka cyklu romantycznego 24 pieśni przyniosło serię „wierszy do muzyki Franza Schuberta”, (nie)możliwych kontrafaktur – utworów oryginalnych³⁷ (z wyjątkiem utworu V jako tradycyjnego przekładu), które jednak poddają się z powodzeniem realizacji wokalne, o czym najlepiej świadczą wykonania Jerzego Artysza³⁸, Andrzeja Bieguna³⁹ czy Tomasza Koniecznego⁴⁰. W takim kontekście można zakładać, że tłumaczenia, jakie ukazały się w serii „Biblioteka Poetycka Wydawnictwa »a5«” (tom 87), współlistniejące wraz z dołączonymi rysunkami Wojciecha Wołyńskiego, pozostają, co prawda, nadal swoistymi przekładami na użytek muzyki, ale też powinny być traktowane w podobny sposób jak zapisy *Podróży zimowej*. W komparatystycznym ujęciu zyskuje szerszy rezonans jednoznaczna uwaga poety, zawarta w przedmowie do schubertowskiego tomu, nie pozwalająca na żadne ewentualne spekulacje w rozumieniu wyjściowego zamierzenia:

moją ambicją było napisanie takich tekstów, które można byłoby zaśpiewać do określonej melodii, a zarazem – przeczytać również w oderwaniu od muzyki, jako samodzielne wiersze⁴¹.

Podwójny status tłumaczeń – status na etapie wstępnego rozpoznania w zasadzie nie do zakwestionowania, skoro są to bezbłędne realizacje w zakresie przekładowej „gramatyki” – okazuje się ostatecznie tylko pewną potencjalnością⁴² (stąd wynika, w moim przekonaniu, klarowność przywołanego wcześniej stwierdzenia Barańczaka na temat tekstów, które „można byłoby zaśpiewać do

³⁶ Przekłady te funkcjonują w obiegu literaturoznawczym, co spowodowane jest po pierwsze wystawieniem opery *Wesele Figara* w Teatrze Wielkim w Poznaniu w 1995, po drugie – publikacją przekładu dwóch librett w „Res Facta Nova” w 1997 roku.

³⁷ Komentarz w formie paratekstu eliminuje w zasadzie jakąkolwiek dwuznaczność: „Wiersze zawarte w tym zbiorze są, z jednym wyjątkiem, utworami oryginalnymi – nie przekładami liryków romantycznego poety Wilhelma Müllera [...]” (S. Barańczak, *Od autora*. W: *Podróż zimowa*, s. 7. Podkreśl. A. H. Kursywą dodatkowo zaznaczam podkreślenie Barańczaka).

³⁸ *Podróż zimowa*. J. Artysz (baryton), K. Jankowska (fortepian). Studio Classic 02 1999 2 (1999).

³⁹ A. Biegun jako wykonawca w spektaklu *Podróż zimowa* (Reż. J. Opalski. Opera Krakowska. Premiera: 10 II 2011).

⁴⁰ F. Schubert, *Winterreise / Podróż zimowa. Cykl pieśni do poezji Stanisława Barańczaka*. T. Konieczny (bas-baryton), L. Napierała (fortepian). NIFCCD 058 (2018).

⁴¹ Barańczak, *Od autora*, loc. cit. Podkreśl. A. H.

⁴² Sytuacja jest analogiczna do *Podróży zimowej*, dlatego też zachowują ważność ustalenia A. Libery (*Głosy o „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*. „Zeszyty Literackie” 1995, nr 2, s. 109) zaproponowane w związku z cyklem poetyckim, w wypadku którego można było hipotetycznie myśleć o przekładzie do muzyki (*Lipa*), przekładzie niezależnym od muzyki, nawiązaniu nominalnym do *Winterreise*, wreszcie stworzeniu cyklu „własnych wierszy, różnych zasadniczo od tekstów Müllera, pasujących jednakże do kompozycji Schuberta”. Zob. też A. Libera, *Zimy i podróże Stanisława Barańczaka*. Wstęp w: S. Barańczak, *Zimy i podróże*. Kraków 1997, s. 17–23.

określonej melodii”). Jeśli uwzględni się fakt literackiej rekontekstualizacji, a świadczy o tym pośrednio i samo wydanie przekładów w serii poetyckiej inicjującej, siłą rzeczy, ukierunkowany rodzaj recepcji, nietrudno o konkluzję, iż kwestia podwójnego statusu utworów i ich funkcjonowania naraz w różnych przestrzeniach sztuki jest mocno problematyczna. Nowa konstelacja tłumaczeń sprawia bowiem, że poszczególne teksty, pisane np. w związku z operą, przestają być wyłącznie tradycyjnie rozumianymi przekładami librett, że stają się osobliwą formą poezji z uwagi na warunki tworzenia oraz tryb lektury i odbioru, że wreszcie zaczynają istnieć – mimo organizującej je sieci intertekstualnych i intermedialnych zapośredniczeń – jako względnie samodzielne realizacje literackie. Zasadniczy więc problem interpretacyjny (literaturoznawczy, chociaż w rozpatrywanym wypadku nie tylko taki) nie sprowadza się do podwójnego statusu tłumaczeń. Problem ten ma po prostu inną postać – wiąże się, jak starałem się argumentować wcześniej, z sytuacją słuchającego, potrzebą słuchania muzyki i uprawiania specyficznej formy przekładu zgodnie z regułą słuchania/pisania, możliwą w realiach kultury akuzmatycznej.

To właśnie bycie *w* dźwięku w przestrzeni paratopicznej decyduje o wszelkich reperkusjach muzyczno-literackiego „eksperymentu” Barańczaka (włącznie z warunkami i trudnościami lektury, a mianowicie koniecznością uwzględnienia wymiaru audialnego oraz „słuchania literatury”, co prowadzi wprost do wypracowywania interpretacji wychodzącej poza rutynowe działanie literaturoznawcze). Dlatego też przekłady intermedialne, jak twierdzę, są nie tyle rezultatem laboratoryjnej praktyki tekstotwórczej (praktyki przekładowej) z wybrzmiewającą muzyką w tle, ile zwłaszcza konsekwencją funkcjonowania w nowych warunkach kulturowych. Innymi słowy, teksty powstałe pod wpływem uważnego słuchania muzyki, słuchania zapośredniczonego dźwięku, i w wyniku szczególnego rodzaju pracy translacji ujawniają przede wszystkim istotność samego doświadczenia audialnego (w wymiarze afektywnym, w sferze refleksyjności itd.).

Jest zatem rzeczą oczywistą, że nietypowe przekłady, jako rezultat intertekstualnego i zarazem intermedialnego transferu czy przemieszczenia, rekonfiguracji poetyckiej, zachowują w zapisie graficznym nieusuwalny ślad słuchania – konkretnego głosu, wybranej kompozycji muzycznej, danej przestrzeni dźwiękowej. Wymagają one wobec tego podjęcia trybu interpretacji określanego przeze mnie „skryptoralnością”, czyli praktyki lekturowej koncentrującej się także na kwestii dźwięku. Zadaniem interpretatora oryginalnych tekstów, np. fragmentów *Pasji według św. Mateusza* czy *Księżycowego Pierrota*, staje się uwzględnienie i przeanalizowanie nie tylko intertekstualnych efektów rodzących się w związku z tym, co „już-przeczytane”, „*déjà lu*” (jak ująłby to Roland Barthes)⁴³, ale również czy może nade wszystko – jak najprościej byłoby dopowiedzieć, posługując się analogiczną formułą – intermedialnych efektów „*déjà entendu*”, „już-usłyszanego”.

Barańczak inicjuje i przez wiele lat uprawia typ przekładu, który powstaje w warunkach intermedialności i na którym ciąży praktyka intermedialna: słuchanie/pisanie determinuje bowiem zarówno sam proces tworzenia, jak też kształt

⁴³ R. Barthes, *S/Z. Essais*. Paris 1970, s. 22–23, 26, 28, 89. Zob. R. Barthes, *S/Z*. Przel. M. P. Markowski, M. Gołębiowska. Wstęp M. P. Markowski. Warszawa 1999, s. 49–50, 54–55, 119.

zapisów i sposób ich funkcjonowania w obiegach literackim oraz muzycznym. Posiadanie takiej wiedzy rodzi oczywiście pokusę powracania do serii podobnych w charakterze pytań, czy aby rezultatem translacji w trybie intermedialnym nie są rzeczywiście te teksty, które powinny być realizowane tylko muzycznie, rozpatrywane w kategoriach *kontrafaktury*⁴⁴. Niewątpliwie twierdzenie, że wszystkie Barańczakowe utwory do muzyki wokalne mają niekwestionowany status kontrafaktur⁴⁵ i że natrafiamy na antologię tekstów użytkowych, tzn. tekstów słownych powstałych wyłącznie z myślą o muzyce wokalne bądź wokально-instrumentalne, nie jest zupełnie bezzasadne, ale też w świetle wysuniętych tutaj argumentów nie może zyskać bezwarunkowej akceptacji. Twierdzenie to pomija zresztą ważny kontekst praktyki pisarskiej stosowanej na szerszą skalę, kontekst dość jednoznaczny, jeśli przywołuje się zwłaszcza przykład poetyckiej *Podróży zimowej*. Powtórzmy więc raz jeszcze: słuchanie cyklu 24 pieśni przynosi w ostatniej dekadzie XX wieku „wiersze do muzyki” – utwory oryginalne (poza utworem V), teksty, które dają wręcz nieograniczone możliwości realizacji muzycznej, wszak uwzględnione są w ich wypadku najdrobniejsze detale w zakresie prozodii⁴⁶, a które mimo wszystko stanowią finalnie nietypowe, *pozorne kontrafaktury*. W podobny sposób, moim zdaniem, należałoby myśleć o serii oryginalnych koncepcyjnie przekładów pomieszczonych w antologii (nawet w sytuacji, gdy nie ma w niej miejsca dla 23 wierszy tworzących wraz z *Pieśnią V* całość schubertowskiego cyklu poetyckiego).

Translatio

W perspektywie translatologii pojawia się wreszcie możliwość ujęcia realizacji przekładowych Barańczaka przez pryzmat literatury światowej. Orientujące refleksję w takim kierunku spojrzenie translatologiczne pozwala pośrednio odnieść się do wcześniej sygnalizowanych wątpliwości co do statusu tekstów, szukać odpowiedzi na pytanie, czy wypada je uznać w ostatecznej postaci za przekłady użytkowe, czy

⁴⁴ Zgodnie z wyjściową definicją J. Ziomeka (*Kontrafaktura*. W zb.: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. *Studia*. Red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki. Warszawa 1992, s. 108) kontrafaktura to nic innego jak „użycie istniejącej już melodii do nowo ułożonego tekstu, melodii zazwyczaj o przeznaczeniu wokalnem, wykonywanej na tyle często z tekstem starym, że między muzyką a słowem zawiązał się stosunek trwałej przynależności, dostatecznie silnej, by zastąpienie jednego tekstu drugim było odczuwane jako naruszenie pewnej wspólnoty strukturalnej”. Zob. też J. Ziomek, *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*. Warszawa 1994, s. 265.

⁴⁵ Ten punkt widzenia w związku z *Podróżą zimową* przyjmuje i konsekwentnie przybliża w paru artykułach M. Poprawski (*Poetycka kontrafaktura jako recepcja dzieła muzycznego*. „*Winterreise*” Müllera, Schuberta i Barańczaka. W zb.: *Filozofia muzyki. Studia*. Red. K. Gucałski. Kraków 2003; *Kontrafaktura. Między muzykologią a teorią literatury*. W zb.: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz. Kraków 2004; *Muzykologiczne aspekty interpretacji „Podróży zimowej” Stanisława Barańczaka*. „*Muzykalia*” 2008, t. 5: *Zeszyt amerykański*. 1).

⁴⁶ Oczywiście, praktyka wykonawcza pozwala ujawnić wszelkie nieuniknione różnice i odstępstwa, które są konsekwencją nieredukowalnej odmienności każdego języka. Zob. M. Straburzyński, „*Wesele Figara*” da Pontego, Barańczaka i Rymkiewicza. *Tłumaczenie jako problem wokalny*. W zb.: *Libretto i przekład*. Red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska. Poznań 2015.

też za oryginalne zapisy poetyckie. Z jednej strony, jest rzeczą bezsporną, że przekład (w tym przekład do muzyki pojmowany jako użytkowy) powinien wprowadzać w określoną przestrzeń literacką dzieloną z literaturą światową; z racji przemieszczenia danego tekstu z kultury rodzimej i próby wpisania w obręb nowej, włączenia do szerszego obiegu kulturowego, który zresztą w przeważającej mierze niewiele ma wspólnego z ideą „światowej republiki literatury” – wedle rozpowszechnionej formuły Pascale Casanovy⁴⁷. Z drugiej strony, widać znakomicie, że Barańczak podąża najwyraźniej w wyznaczonym przez siebie kierunku. Interesuje go bowiem nie tyle chyba fortunność językowego transferu z kultury wyjściowej do kultury docelowej, „zawłaszczenie” (nb. czasami „zawłaszczanie” mocno zapośredniczone i przypominające, jak w sytuacji przekładów *Księżycowego Pierrota*, historię powstawania chociażby zapisów Ezry Pounda zebranych w tomie poetyckim *Cathay*⁴⁸), ile samo działanie dźwięku („słuchanie skutków”), rzeczywistość słuchania/pisania, wyrażenie własnego doświadczenia akuzmatycznego.

Finalny efekt podjętego wysiłku translacyjnego trudno w konsekwencji objąć formułą w rodzaju „Libretto: Stanisław Barańczak” (tzn. na wzór zapisu, który proponuje redaktor antologii przy innych okazjach, np. „Libretto: Wilhelm Müller”⁴⁹), a tym bardziej odnieść do niestosownej w tym wypadku konwencji i posługiwać się zapisem sugerującym skomponowanie utworów pieśniowych do tekstów poety: „cykl pieśni do poezji Stanisława Barańczaka”⁵⁰... Pobieźne nawet przejrzenie serii przekładów pozwala szybko odnaleźć argumenty na rzecz tezy, że poeta nie uprawia tradycyjnie rozumianej profesji librecisty, podobnie jak i tłumacza librett, że wybiera, ujmijmy to tak: niezobowiązującą rolę słuchacza-tłumacza muzyki wokalne bądź wokalnie-instrumentalne. Inaczej mówiąc, pochłania go słuchanie i skutki słuchania łączące się z ustanawianiem rzeczywistości paratopicznej, wysiłek rozumienia „Innych, Świata i Transcendencji”, trud specyficznego tłumaczenia – *translatio* – umożliwiający w konsekwencji konfrontowanie się z tym, co nieuchronnie pozostaje cały czas poza językiem i poza dźwiękiem.

W optyce przekładoznawstwa, przy uwzględnieniu sygnalizowanego wymiaru *translatio*, zbędne stają się dociekania, czy w grę wchodzi przekłady użytkowe, tłumaczenia dające się wykorzystać w muzyce jako teksty słowne, czy też przekłady literackie – usamodzielniające się i zyskujące niezależność teksty poetyckie. Przyjęcie takiego punktu widzenia pozwala twierdzić, że powstaje naraz zarówno

⁴⁷ P. Casanova, *Światowa republika literatury*, Przeł. E. Gałuszka, A. Turczyn. Kraków 2017. Zob. P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris 1999.

⁴⁸ Wskazana paralela ma bardzo proste uzasadnienie: podobnie jak E. Pound (*Cathay*, London 1915) nie sięga wprost po teksty chińskie, lecz tylko po ich transkrypcje, zapisy sinologa E. Fenollosy, tak Barańczak (*Księżycowy Pierrot*) nie sięga po utwory w języku francuskim A. Girauda (*Pierrot Lunaire. Rondels bergamasques*, Paris 1884), ale jedynie po ich przekłady niemieckie Hartlebena wykorzystane w kompozycji Schönberga.

⁴⁹ *Podróż zimowa*. Muz. F. Schubert. Libretto W. Müller. Wersja pol. S. Barańczak, B 341. Na marginesie, zapis – zgodnie z przyjętą w antologii konwencją – przybiera postać: „Wersja polska: Stanisław Barańczak”, z jednym wszakże wyjątkiem: „Tekst polski: Stanisław Barańczak” (*Księżycowy Pierrot*, B 347).

⁵⁰ Taki zapis znajduje się na okładce płyty: F. Schubert, *Winterreise / Podróż zimowa. Cykl pieśni do poezji Stanisława Barańczaka*. T. Konieczny (bas-baryton), L. Napierała (fortepian). NIFCCD 058 (2018).

„wersja polska” tekstu oryginalnego, co słusznie akcentowane jest w kilku miejscach tomu *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł* (w taki sposób uwydatnia się potencjalną funkcję tego typu realizacji jako przekładu użytkowego), jak i wersja Barańczaka, czyli przekład o określonej autonomii, koniec końców sytuujący się w polu zjawisk literackich. (Nb. kanonizacja tej formy – osobliwej ze względu na charakter działania intermedialnego i potencjalnie podwójny status – otwiera, dopowiedzmy to klarownie, nowy rozdział w polskiej literaturze.) O możliwości stawiania takiej diagnozy i wyciągania z niej daleko idących wniosków decyduje poniekąd paradoks Barańczakowego przekładu. Tenże paradoks polega na swoistym zrywaniu więzi z oryginałem w wymiarze tekstowym (tłumaczeniu tekstu słownego wpisującym się, by tak rzec, w tradycję *la belle infidèle*, tłumaczeniu, które pozostaje semantycznie często zaledwie odległym echem wersji oryginalnej) i zarazem na zachowywaniu szczególnego rodzaju wierności w sferze audialnej, wyjątkowo skrupulatnej pracy sytuowania „języka-w-dźwięku” (niedoścignionej wręcz perfekcji ukształtowania tekstu w zakresie prozodii, uwzględnienia z „chirurgiczną precyzją” wszelkich detali formalnych związanych ze strukturą kompozycji muzycznej).

Kwestia *translatio* rozstrzygana w szerokiej perspektywie kulturowej jest w rzeczywistości znacznie bardziej skomplikowana ze względu na to, że rozpatrywane realizacje przekładowe jako przypadki literatury intermedialnej wpisują się w określoną serię intermedialną. W tym miejscu warto zarysować jej ogólny schemat, ujawnia on bowiem – nawet jeśli stanowi, siłą rzeczy, skrajnie upraszczające ujęcie – podstawowe elementy składowe, i stosunkowo dobrze ilustruje zachodzące relacje w wieloetapowym, długofalowym procesie translacji. Typową serię, powstającą w okresie kilku dekad (*Księżycowy Pierrot*) czy kilku stuleci (np. *Wesele Figara*), współtworzą mianowicie: tekst oryginalny (w kulturze wyjściowej) – jego właściwe, pierwotne umuzycznienie – „wersja polska” (w kulturze docelowej) – realizacje muzyczne z tekstami polskiego poety – wreszcie tekst zyskujący względną autonomię, traktowany umownie jako „wersja Barańczaka”. Widać tym samym w szerszym kontekście złożony problem *translatio*, trzy główne fazy adaptacji⁵¹ tekstu oryginalnego (tekstu wyjściowego), tzn. jego umuzycznienie, jego przekład w postaci wersji użytkowej oraz „przekład” – zapis, na pierwszy rzut oka, tożsamy z formą użytkową lub paralelny w stosunku do niej – przeradzający się w tekst samodzielny, w jakiejś mierze autonomiczny. Widać też odrębność „przekładu”, która nie może być rozumiana tylko jako rezultat z góry założonego działania interpretacyjnego i zawłaszczającej recepcji literaturoznawczej. Wiele wskazuje na to, że wynika ona z koncepcji autorskiej (możliwości zaistnienia tekstów w realiach muzycznych i pozamuzycznych, ich słuchania i czytania), czego zresztą dowodzą dwa Barańczakowe warianty przekładowe arii *Ah chi mi dice mai* z opery *Don Giovanni*, tzw. przekład właściwy (B 51–53) i przekład poetycki (krótki fragment) zamieszczony w utworze *Aria: awaria*.

⁵¹ Adaptację w tej perspektywie rozumieć trzeba najogólniej jako daleko idącą interpretację i rewizję wcześniejszej wersji danego utworu. Zob. L. Hutcheon, *The Theory of Adaptation*. New York – London 2006, s. XIV.

Rzecz charakterystyczna, że w każdej z trzech wyróżnionych faz adaptacji, niezależnie od perspektywy oglądu, postrzegania odrębnych kontekstów kulturowych oraz ich nieuniknionych interakcji, muzyka i doświadczenie słuchowe odgrywają rolę zasadniczą. Nasze uwagi ograniczają się, oczywiście, do faz drugiej i trzeciej, do etapów ujawniających decydujące znaczenie dźwięku akuzmatycznego, co łączy się – w sytuacji Barańczaka – z jego praktyką słuchania/pisania, w sytuacji zaś interpretatora przekładów, po pierwsze, ze słuchaniem kompozycji muzycznych (m.in. wykonań z wykorzystaniem tekstów przełożonych na język polski), po drugie, z działaniem interpretacyjnym pozwalającym przybliżyć swoistość samych zapisów wedle koncepcji skryptoralności, która prowadzi w sferę dźwięku. Słuchanie (literatury), podkreślmy, odnosi się zatem do dwóch różnych sytuacji akuzmatycznych: ważne staje się doświadczenie audialne, z jednej strony, poety (słuchającego wybranych kompozycji muzycznych, głosów ulubionych wykonawców), z drugiej – czytelnika; czy lepiej powiedzieć – odbiorcy intermedialnej konstrukcji. Co przy tym ważne, w wypadku interesujących nas Barańczakowych realizacji przekładowych konieczność uwzględnienia przez odbiorcę wymiaru audialnego okazuje się bezdyskusyjna zarówno w realiach muzyki, jak też w realiach literatury, tzn. w sytuacji, gdy interpretacja wychodzi od utworu poetyckiego istniejącego w tradycyjnej formie i odbywa się w trybie narzuconym skryptoralnością.

Analiza kolejnych adaptacji – przed-tekstów przekładu określanego jako wersja Barańczaka, łączącego się na etapie powstawania z fenomenem „niewidocznego dźwięku”⁵² – pokazuje, że w ostatniej fazie danej serii mamy do czynienia z muzycznym tekstem literackim⁵³, ze stosunkowo rzadkim w dzisiejszej poezji przejawem literatury intermedialnej. Oryginalne realizacje tekstowe są bowiem – ze względu i na rygorystyczne przestrzeganie zasad logiki muzycznej, i na indywidualny wysiłek interpretowania własnej rzeczywistości (*translatio*) – przekładami jednocześnie Bacha/Picandra⁵⁴, Purcella/Tate’a, Mozarta/Da Pontego, Schuberta/Müllera, Schönberga/Hartlebena (czy precyzyjniej, biorąc pod uwagę w tym wypadku całą serię przekształceń artystycznych: Schönberga – Hartlebena – Girauda). Teksty Barańczaka, osadzone od początku w materii dźwięków i wpisujące się w określoną estetykę muzyczną, okazują się ostatecznie sposobem utrwalenia doświadczenia osoby słuchającej, rezultatem skrajnie wyrafinowanej formy działania translatorskiego (wiele chyba zresztą mówią o Barańczakowej koncepcji przekładu literackiego w ogóle, nierzadko wspierającego się na formule „języka-w-dźwięku”). Przekonanie o wyjątkowym charakterze i odrębności takiego działania wyrażał w trakcie jednej z rozmów odnoszących się do pracy nad *Weselem Figara* sam poeta:

⁵² Schaeffer, *Akuzmatyka*, s. 107. Zob. też Schaeffer, *L'Acoustique*, s. 91.

⁵³ Specyfikę muzycznego tekstu literackiego omawiam w innym miejscu (zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*. Wyd. 2, popr. Wrocław 2002, s. 10–14).

⁵⁴ Taki porządek nie jest, oczywiście, przypadkowy: nawiązuje on do formuły „Bach/Picander” i sposobu, w jaki został wyrażony problem podwójnego tłumaczenia przy okazji publikacji przekładu fragmentów z *Pasji według św. Mateusza*. Zob. Bach/Henrici (Picander), *Fragmenty z „Pasji według św. Mateusza”*, s. 32–35.

najbardziej ze wszystkiego lubię tłumaczyć teksty do muzyki wokalne; w dziedzinie przekładu po prostu nie ma niczego trudniejszego (może poza tłumaczeniem kalamburów i innych żartów językowych)⁵⁵.

Formułując ten komentarz, wybitny polski tłumacz z pewnością myślał nie tylko o elementarnym zadaniu radzenia sobie z różnymi niuansami formalnymi, lecz głównie o tym, czemu służy oraz do czego prowadzi akuzmatyczne wsłuchiwanie się w głos Innego i osvajanie głębi muzycznego sensu w przestrzeni paratopycznej. Arcytrudny przekład – ów intymny proces transkrybowania świata dźwięków, świata teraźniejszości i zarazem przeszłości – jawi się w wypadku tego twórcy o wyjątkowym słuchu muzycznym jako próba odkrywania tajemnicy „cudu współistnienia głosów”, jako tęsknota za koniecznym (aczkolwiek niemożliwym, iluzorycznym, utopijnym) porządkiem rzeczywistości, jako zapis indywidualnego wysiłku zamieszkiwania w języku i dźwięku, w coraz bardziej hałaśliwej wieży Babel⁵⁶ współczesnego świata.

Abstract

ANDRZEJ HEJMEJ Jagiellonian University, Cracow
ORCID: 0000-0002-3385-0664

A LISTENING STANISŁAW BARAŃCZAK: TRANSLATION AND ACOUSMATICS

The paper is devoted to Stanisław Barańczak's translations to music, specifically the translations produced for a few dozens of years and contained in the volume *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł* (*Stanisław Barańczak Is Listening to Masterpieces*, 2016). The author of the paper explicates the conditions of the original concept of listening/writing, starting, on the one hand, from the practice of listening to music referred to as *ascoltando* (the term derived from Jean-Luc Nancy) and, on the other hand, from the practice of mediated listening and acousmatic experience (in the context of Pierre Schaeffer's view on acousmatics). In this optic, Hejmej settles four major issues: the consequences of listening in modern auditory culture, the need to listen and to "textualise" vocal (vocal-instrumental) music realisations, the mode of viewing untypical translations, and ultimately the order of translations proposed by Ryszard Krynicki, the editor of the exceptional anthology. The valid conclusions formulated in connection with the listener's experience in acousmatic culture refer to translational practice of situating "language-in-sound" and to the phenomenon of para-topicality born as a consequence of individually created audiosphere.

⁵⁵ Barańczak, rozmowa z Weissem-Grzesińskim, s. 11.

⁵⁶ Ujmując w ten metaforyczny sposób realia kultury akuzmatycznej, podałbym chętnie za oryginalną wykładnią fragmentu *Księgi Rodzaju* (11, 1-9) zaproponowaną przez P. Ricoeura (*Sur la traduction*, Paris 2004, s. 37. Tłumaczenie polskie: P. Ricoeur, *Paradygmat przekładu*. W zb.: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 365 (przeł. M. Kowalska)): „il n'y a aucune récrimination, aucune déploration, aucune accusation [nie ma tu żadnego potępienia, żadnego ubolewania, żadnego oskarżania]”, zwieńczona w wymowny sposób kolokwialnym zwrotem „c'est ainsi [tak to już jest]”.

2. M A T E R I A Ł Y I N O T A T K I

Pamiętnik Literacki CXIV, 2023, z. 1, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2023.1.14

AGATA BRAJERSKA-MAZUR Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

TŁUMACZE PO RÓŻNYCH STRONACH LUSTRA

Seria translatorska

Edward Balcerzan za istotną cechę tłumaczeń uważa wielokrotność i powtarzalność – odróżnia je to od jednorazowego i niepowtarzalnego oryginału. Według badacza przekład ma zawsze „charakter wypowiedzi jednej z wielu możliwych” i „istnieje w serii tłumaczeń”¹. Seria natomiast –

zawsze ma charakter rozwojowy. Stanowi ciąg praktycznie nieskończony, szereg otwarty. Otóż w serii otwartej, z jej ustawiczną gotowością do przyjęcia nowych, konkurencyjnych rozwiązań, każdy przekład też się jak gdyby „otwiera” [...] w dwie różne strony. W stronę obcojęzycznego pierwowzoru. I w stronę konkurencyjnych składników serii. Owo „otwarcie” przekładu jest jednocześnie jego zagrożeniem. Pierwowzór może zakwestionować zarówno sensy, jak i poetykę danego tłumaczenia. Konkurencyjne składniki serii mogą go także zakwestionować, a nawet wyeliminować z obiegu².

Z tego powodu Balcerzan sądzi, iż seryjność zaprzecza autonomii przekładu i „czyni obecność oryginału bardziej widoczną, a jego sensy – rozstrzygającymi”³.

Anna Legeżyńska rozwinęła koncepcję serii translatorskiej, rozpatrując związki pomiędzy jej różnymi ogniwami. Według uczonej nawiązanie do serii:

może mieć charakter systemowy albo też okazjonalny. W sytuacji pierwszej tłumacz tworzy swój tekst, chcąc świadomie zareagować na istniejący (bądź powstający) przekład i reakcja ta ma charakter w różnym stopniu jawnej polemiki z zaproponowaną wcześniej konwencją tłumaczenia dzieła X. W praktyce objawia się to najczęściej jako niezadowolenie z poziomu istniejących tłumaczeń. Pretekstem do podjęcia translacji staje się w podobnych przypadkach [...] „starzenie się” przekładów: archaizacja języka i dezaktualizacja wykładni interpretacyjnej. Najczęściej zatem tłumacz przekładający dzieło już wcześniej spolszczone kieruje się zamiarem stworzenia przekładu lepszego. Rzadziej bywa tak, iż nowy przekład na tyle jawnie nawiązuje do innego tłumaczenia, że dopiero w jego kontekście zostaje rozpoznany jako tłumaczenie polemiczne⁴.

Przekład polemiczny, zdaniem Izabeli Szymańskiej, nie tylko „jawnie nawiązuje do innego tłumaczenia”, ale też kwestionuje poprzednie ogniwa serii oraz proponuje wersję dostosowaną do oczekiwań współczesnego czytelnika i do współczesnych

¹ E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*. W: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice 1998, s. 18.

² *Ibidem*.

³ E. Balcerzan, *Jeszcze w sprawie serii translatorskiej*. W: *Literatura z literatury*, s. 33–34.

⁴ A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Na materiale powojennych tłumaczeń poezji A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Błoka. Warszawa 1986, s. 219–220.

koncepcji translatorskich. Niekiedy w serii istnieje również przekład centralny, który „zyskuje uznanie jako artystycznie ważny i do którego systemowo nawiązują następne”⁵. Ponadto w jednej serii translatorskiej może występować kilka tłumaczeń centralnych – są one dość odmienne od reszty ogniw, gdyż „każde z nich preferuje inną dominantę translatorską. Ich ważność polega na ustaleniu pewnego poziomu tekstu [...] w takim stopniu, w jakim nie udało się go uzyskać w tłumaczeniach innych”. Wszystkie systemowe przekłady w serii (i te polemiczne, i te centralne) nie tylko kwestionują wcześniejsze ogniwa, ale też utrwalają jakieś ich cechy: „to, co tłumaczowi zda się rozwiązaniem [...] poprawnym czy bardzo dobrym i co już staje się jakby »słowem wspólnym« wszystkich tłumaczy tej serii”⁶. W przypadku spolszczeń *Alice's Adventures in Wonderland* takim utrwaleniem jest choćby nazywanie Alice Alicją (a nie, jak przedtem, Alą lub Alinką) od trzeciego polskiego przekładu książki Lewisa Carrolla, której fabuła toczy się w Krainie Czarów (zamiast, jak wcześniej, w Krainie Cudów lub, jak poprawniej, w Krainie Dziwów).

Wszystkie systemowe translacje w serii ujawniają również zmieniające się normy przekładowe, które Szymańska (w świetle teorii polisystemów Itamara Even-Zohara oraz opisowych badań przekładoznawczych Gideona Toury'ego) określiła skrótowo jako „ograniczenia, oczekiwania i konwencje dotyczące praktyki tłumaczeniowej, charakterystyczne dla danej kultury docelowej w danym czasie”⁷. Toury postuluje, by analizować przekłady pod kątem ich „akceptowalności [...] w systemie [...], którego element mają stanowić”⁸. Najciekawsze są dla niego przypadki następujące:

gdy normy rządzące konstrukcją przekładów różnią się od norm rządzących produkcją dzieł oryginalnych. W takiej sytuacji trudny może się okazać powrót do pierwotnego „naiwnego” stanowiska i traktowania przekładu jako tekstu samoistnego, a nie tylko jako reprezentacji innego tekstu⁹.

Regularne różnice pomiędzy tłumaczeniami a oryginałami można, zdaniem badacza, „uznać za efekt przynależności tekstów do funkcjonalnie odrębnych (pod)systemów [literackich]” w kulturze wyjściowej i docelowej¹⁰.

***Alice's Adventures in Wonderland* w polskiej serii translatorskiej**

Nie licząc adaptacji, książka *Alice's Adventures in Wonderland* była przekładana na język polski trzynastokrotnie, tworząc więc dość długą i ciekawą serię translator-

⁵ I. Szymańska, *Serie translatorskie w polskich przekładach anglojęzycznej literatury dziecięcej*. W zb.: *50 lat polskiej translatoryki. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Instytut Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego w Warszawie w dniach 23–25 listopada 2007 r.* Red. K. Hejwowski, A. Szczęsny, U. Topczewska. Warszawa 2009, s. 513. Zob. też I. Szymańska, *Przekłady polemiczne w literaturze dziecięcej*. „Rocznik Przekładoznawczy” t. 9 (2014).

⁶ Legeżyńska, *op. cit.*, s. 219, 220.

⁷ Szymańska, *Przekłady polemiczne w literaturze dziecięcej*, s. 194.

⁸ G. Toury, *Metoda opisowych badań przekładu*. W zb.: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 207 (przeł. A. Sadza).

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

ską¹¹. Pierwsze tłumaczenie przygód Alicji pochodzi z 1910 roku, najnowsze zaś z 2020, toteż – przy takim rozpięciu w czasie – seria ta może wyraźnie pokazać zmieniające się normy rządzące spolszczeniami baśni Carrolla oraz kulturowe i językowe różnice pomiędzy angielskim a polskim polisystemem literackim. Serię ową tworzą:

1. *Przygody Alinki w Krainie Cudów*. Z 90 angielskiego wydania spolszczyła Adela S.¹². Z 38 obrazkami¹³. Ilustracje Thomas Maybank (20), John Tenniel (9 oryginalnych + 7 „ze zmodyfikowaną Alicją, czy też Alinką, dość nieudolnie imitującą Alice Maybanka”¹⁴). Warszawa 1910. Wydawnictwo M. Arcta. „Moja Biblioteczka” nr 14¹⁵.

2. *Ala w Krainie Czarów*. Wolny przekład z angielskiego Maria Morawska. Wier-

¹¹ Choćby wersja I. Libuchy (L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*. Ilustr. R. Cloke. Wrocław 2000) jest przekładem adaptacji J. Carruth (L. Carroll, *Alice in Wonderland*. Adapted by J. Carruth. New York 1976), natomiast, jak informuje strona tytułowa, wierszowany tekst J. Przybory do ilustracji Disneya (L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*. Warszawa 1994) tylko opiera się „na motywach baśni Lewisa Carrolla”. Pełną bibliografię polskich tłumaczeń oraz różnorodnych adaptacji *Alice's Adventures in Wonderland* i *Through the Looking-Glass* wraz z ich wzniesieniami do roku 2012 podaje M. Adamczyk-Garbowska („Alice” in Polish: With Many Approaches to Translation. W zb.: *Alice in a World of Wonderlands: The Translations of Lewis Carroll's Masterpiece*. Ed. J. A. Lindseth, A. Tannenbaum. T. 3. New Castle 2015). Warto odnotować, że seria polska w porównaniu z niemiecką, która liczy przeszło 30 przekładów, nie wydaje się już tak imponująca. Zob. E. O'Sullivan, *Comparing Children's Literature*. „GFL-Journal” 2002, nr 2, s. 49.

¹² Zagadkę autorstwa ilustracji oraz pełnego brzmienia nazwiska tłumaczki rozwikłała M. Adamczyk-Garbowska (*Adela S(ilberstein)? Zagadkowa tożsamość autorki pierwszego polskiego przekładu „Alice's Adventures in Wonderland” Lewisa Carrolla*. „Teksty Drugie” 2019, nr 4).

¹³ Tak naprawdę obrazków pomieszczono jednak w książce tylko 36, jak świadczy dalsza część opisu bibliograficznego.

¹⁴ Adamczyk-Garbowska, *Adela S(ilberstein)?*, s. 196. Zob. też M. Adamczyk-Garbowska, *The Many Faces of Alice: Twists and Turns of Lewis Carroll's Classic in Poland*. W zb.: *Languages – Cultures – Worldviews: Focus on Translation*. Ed. A. Głaz. Cham 2019. Dalej do pozycji tej odsyłam skrótami AG. Ponadto stosuję skrót: A = M. Adamczyk-Garbowska, *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu*. Wrocław 1988. – F = A. Fornalczyk, *Selected Translation Series of Children's Literature Classics and Their Reception in Poland*. „mediAzioni” 2015, nr 17: *Perspectivas multifacéticas en el universo de la literatura infantil y juvenil*. – K = J. Kozak, *Kot bez uśmiechu czy(li) uśmiech bez kota? „Przekładaniec” nr 7 (2000)*. – R = E. Rajewska, *Dwie wiktoriańskie chwile w Troi, trzy strategie translatorskie: „Alice's Adventures in Wonderland” i „Through the Looking-Glass” Lewisa Carrolla w przekładach Macieja Słomczyńskiego, Roberta Stillera i Jolanty Kozak*. Poznań 2004. S = R. Stiller, *Wielebny po drugiej stronie Lustra*. W: L. Carroll, *Po drugiej stronie Lustra i co Alicja tam znalazła*. Przekł., wstęp, przypisy R. Stillera. Warszawa 1991. – ST = I. Szymańska, *Translators' Adventures in Aliceland: Intercultural Communication in Translating for Children*. W zb.: *Komunikacja międzykulturowa w świetle współczesnej translatoologii*. T. 3. Red. E. Kujawska-Lis, I. A. Ndiaye. Olsztyn 2015. – T = E. Tabakowska, *Gdzie twój iPad, Alicjo? W zb.: Myśl językoznawcza z myślą o przekładzie*. Red. P. de Bończa Bukowski, M. Heydel. Kraków 2015. – TP = E. Tabakowska, *Peripeteia in Wonderland: On Translating Alice*. „Między Oryginałem a Przekładem” 2017, nr 1: *The Marvellous, the Uncanny and Magical Realism in Translation*. U = D. Urbanek, *Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*. Warszawa 2004. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

¹⁵ Nazwisko autora oryginału zostało tu spolszczone do formy: Ludwik Karrol.

sze przełożył Antoni Lange. Ilustracjami ozdobił Kamil Mackiewicz. Warszawa 1927. Nakład Gebethnera i Wolffa.

3. *Alicja w Krainie Czarów*. Przekład Antoni Marianowicz. Ilustracje Olga Siemaszko. Warszawa 1955. Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”. „Klasyka Dziecięca”.

* *Alicja w Krainie Czarów*. – *Alicja po drugiej stronie zwierciadła*. Przekład Antoni Marianowicz (tom 1) i Hanna Baltyn (tom 2). Ilustracje Gosia Mosz. Warszawa 2005. Wydawnictwo „Nasza Księgarnia”.

4. *Przygody Alicji w Krainie Czarów*. – *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*. Przekład Maciej Słomczyński. Ilustracje John Tenniel. Warszawa 1972. „Czytelnik”.

5. *Alicja w Krainie Czarów*. – *Po drugiej stronie lustra*. Przekład Robert Stiller. Ilustracje Dušan Kállay. Warszawa 1986. Wydawnictwo „Alfa”.

* *Alicja w Krainie Czarów*. Przekład Robert Stiller. Ilustracje John Tenniel. Warszawa 1990. Lettrex¹⁶.

6. *Alicja w Krainie Czarów*. Przekład Jolanta Kozak. Ilustracje Arthur Rackham. Warszawa 1997. Wydawnictwo „ABC Future”.

7. *Przygody Alicji w Krainie Czarów*. Przekład Magdalena Machay. Opracowała Katarzyna Cwiękała. Ilustracje John Tenniel. Kraków 2010. Wydawnictwo „Greg”.

8. *Alicja w Krainie Czarów*. – *Po drugiej stronie lustra*. Przekład Bogumiła Kaniewska. Ilustracje John Tenniel. Poznań 2010. Wydawnictwo „Vesper”.

9. *Alicja w Krainie Czarów*. Przekład Krzysztof Dworak. Ilustracje Robert Ingpen. Warszawa 2010. Buchmann.

10. *Alicja w Krainie Czarów*. Przekład i posłowie Elżbieta Tabakowska. Ilustracje Tove Jansson. Kraków 2012. Wydawnictwo „Bona”.

11. *Alicja w Krainie Czarów*. – *Po drugiej stronie Lustra*. Przekład Tomasz Misiak. Ilustracje Zonia Pionk. Łódź [2013?]. Wydawnictwo Edukacyjne „Res Polona”.

12. *Perypetie Alicji na Czarytorium w niewiernym przekładzie Grzegorza Wasowskiego*. A także Ewa Rajewska, *Nonsens pełen sensu – „Jabberwocky”* Lewisa Carrolla. Ilustracje Lewis Carroll, Gwynedd M. Hudson, John Tenniel, Arthur Rackham, William Henry Walker [i inni]. Warszawa 2015. Wydawnictwo „Wasowscy”.

13. *Alicja w Krainie Czarów*. Przekład Jacek Drewnowski. Ilustracje Anna Jaroń. Warszawa 2020. Wydawnictwo SBM.

Wszystkie wymienione przekłady, być może z wyjątkiem tego autorstwa Drewnowskiego, są systemowe i wszystkie, oprócz pierwszego, polemiczne. Otwierające serię tłumaczenie Adeli S. zajmuje, co oczywiste, tzw. zerową pozycję w typologii translacji, ustalonej według ich miejsca i roli w tradycji¹⁷.

Anna Fornalczyk twierdzi, że polskie przekłady *Alicji* nie mają wersji centralnej, jednakże, omawiając większość z nich, badaczka wyraźnie ustawia je w dwóch odrębnych szeregach: za Antonim Marianowiczem (1955) lub za Maciejem Słom-

¹⁶ Jest to wydanie dwujęzyczne, różniące się od tłumaczenia Stillera z 1986 roku nie tylko pod względem ilustratora i wydawnictwa, ale także szorstkiego języka przekładu, przeznaczonego dla odbiorcy dorosłego. Zob. D. Radomska-Filipek, *The Polish Translations of „Alice’s Adventures in Wonderland” and „Through the Looking Glass”*. „The Carrollian” 2003, nr 11.

¹⁷ Zob. E. Balcerzan, *Wobec tradycji*. W: *Literatura z literatury*, s. 94. – R 38.

czyńskim (1972) (F)¹⁸. Tym samym wyznacza dwa najważniejsze tłumaczenia w serii. Podobnie czyni Monika Adamczyk-Garbowska, która nazywa je „najbardziej zakorzenionymi w polskim polisystemie literackim”, choć nie kanonicznymi¹⁹. Jolanta Kozak uważa Marianowicza za funkcjonalistę, dla którego najistotniejszy jest odbiorca, dopiero potem zaś oryginał, natomiast Słomczyńskiego badaczka umieszcza wśród wiernych wobec pierwowzoru tekstualistów i przypisuje mu stworzenie pierwszego przekładu egzotyzującego utwór (K 12–15). Z kolei Ewa Rajewska przekładem centralnym określa tylko wersję Słomczyńskiego, ponieważ według niej wyznacznik tego miejsca w serii polskich tłumaczeń *Alicji* stanowi zrealizowanie pierwszej pełnej translacji o b y d w u części (R 34, 57). Jolanta Staniuk bierze pod uwagę wyłącznie tłumaczenia *Alice's Adventures in Wonderland* (tak jak ja tutaj – w końcu obydwie *Alicje* były oryginalnie wydane jako odrębne książki, zainspirowane dwiema różnymi dziewczynkami²⁰, a ich publikację dzieli 6 lat), natomiast przekłady Marianowicza i Słomczyńskiego już wprost nazywa centralnymi, ponieważ nawiązują do nich tłumaczenia następne, które albo domestykują oryginał (jak Marianowicz), albo go wyobcowują (jak Słomczyński)²¹. Należy w tym miejscu podkreślić, iż polskie translacje przyswajające tekst Carrolla są przeznaczone dla dziecięcego czytelnika (Adeli S., Morawskiej, Marianowicza, Kaniewskiej, Misiaka, Machay) lub dla podwójnego adresata (Kozak, Tabakowskiej, Wasowskiego). Z wyjątkiem wersji Drewnowskiego, tłumaczenia pokazujące obcość oryginału (Słomczyńskiego, Stillera, Dworaka) uznać trzeba natomiast za kierowane do odbiorców dorosłych.

Jeśli weźmie się pod uwagę chronologię serii, widzi się wyraźnie, iż pierwsze polskie przekłady przygód Alicji uwzględniają przede wszystkim dziecięcego czytelnika i domestykują oryginał.

Długo uważane za zaginione tłumaczenie Adeli S. (Silberstein?) z 1910 roku jest postrzegane jako spolszczona adaptacja dzieła Carrolla²². Zamienione – jak się powszechnie sądziło – w konwencjonalną bajkę dla dzieci, przedstawia na swoich

¹⁸ Autorka omawia kolejno spolszczenia: Adeli S., M. Morawskiej, A. Marianowicza, M. Słomczyńskiego, R. Stillera, J. Kozak, B. Kaniewskiej i E. Tabakowskiej.

¹⁹ Adamczyk-Garbowska: „Alice” in Polish, s. 452; *Adela (Silberstein)?*, s. 15; AG 409–410.

²⁰ Zob. S. Inspiracją dla *Through the Looking Glass* była Alice Rikes, a nie, jak w pierwszej części, Alice Liddell.

²¹ J. Staniuk, *Tłumacz jako drugi autor w przekładzie literatury dziecięcej. „Alice's Adventures in Wonderland” w tłumaczeniu Grzegorza Wasowskiego*, „Tertium” 2019, nr 1, s. 98–99. *Domestication*, po polsku „udomowienie”, „przyswojenie”, „naturalizacja” lub „adaptacja”, polega na zastępowaniu obcych realiów oraz językowego i kulturowego obrazu świata właściwych oryginałowi charakterystycznymi dla kultury docelowej (tu: na polonizacji angielskiego pierwowzoru). *Foreignization*, po polsku „tłumaczenie oporne”, „transfer”, „egzotyzacja” lub „defamiliaryzacja”, nie ukrywa przed czytelnikami, że mają oni w rękach przekład, pozostawia jego kulturowo i językowo obcy charakter (tu: wiktoriańskiej Anglii). Zob. L. Venuti: *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London – New York 1992; *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London – New York 1995; *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London – New York 1998. – J. Kozak, *Lawrence Venuti, czyli o przekładach oswojonych i wyobcowanych*, „Przekładaniec” nr 8 (2001).

²² Zob. R. Stillera: *Powrót do Carrolla*, „Literatura na Świecie” 1973, nr 5, s. 331; S 15. – A 45. – Radomska-Filipek, *op. cit.* – ST. Zob. też przypis 12 do niniejszego artykułu.

kartach przygody „małej, naiwnej i nie bardzo bystrej dziewczynki” (T 205; zob. też TP 16; F 7). Jednakże, jak zauważyła Rajewska (odnalezczyni zaginionego tekstu Adeli S.), to tłumaczenie, przystosowane do potrzeb dziecięcego adresata, jest „stylizacyjnie dopracowane, napisane starannym, dla współczesnego czytelnika nie pozbawionym pewnego staroświeckiego wdzięku językiem” (R 39). Zgadza się całkowicie z tą opinią i myślę wręcz, że gdyby wersja Adeli S. nie zaginęła na długie lata, lecz była ogólnodostępna i powszechnie znana – to właśnie ja, a nie późniejszą Marianowicz, uznano by za centralną w serii polskich tłumaczeń *Alicji*. Wbrew opiniom i przypuszczeniom badaczy, wersja ta okazała się bowiem zaskakująco dobra literacko i po swojemu wierna wobec oryginału. Rażące współczesne ucho spieszczenie tekstu i infantyilizowanie postaci Alicji były na porządku dziennym na początku XX wieku i można te „niedociągnięcia” tłumacze wybaczyć. Styl jej przekładu nabrał za to szlachetności, a jeśli się zestarzał, to pięknie:

– Możeby zwinąć wianek ze stokroci – pomyślała, rozważając, czy warto w tym celu podnieść się z miejsca i pochylać w słońcu.

Nagle biały królik o oczkach czerwonych przebiegł tuż mimo niej.

Nie było w tem nic nadzwyczajnego, nie wydały się też Alicie niezwykłymi słowa wybiegające z jego pyszczka.

– Ach, doprawdy, gotów jestem jeszcze się spóźnić!²³

W tłumaczeniu Adeli S. występuje dużo pominięć (zagadek, wierszyków, kalamburów, morałów Księżnej) i stosunkowo niewiele eliminacji sygnałów obcości (np. w miejscu Wilhelma Zdobywcy pojawia się Władysław Herman). Nie ma w tej pierwszej polskiej wersji *Alicji* w ogóle żadnych dodań, co rozmija się z konwencją translatorską rządzącą przekładem literatury dziecięcej w Polsce na początku XX wieku. Rozmijają się z nią też inne cechy tłumaczenia Adeli S. – takie jak zachowanie przewrotnego humoru oryginału, logiki snu, nonsensu, gier i zabaw słownych, stylu i antydydaktycznego charakteru dzieła Carrolla oraz używanie wyszukanego słownictwa (czasem bogatszego niż w pierwowzorze). Adamczyk-Garbowska w tej opozycji przekładu Adeli S. wobec konwencji obowiązujących w ówczesnej polskiej literaturze dziecięcej widzi przyczynę jego niezakorzenia się w docelowym polisystemie literackim, którego odbiorcy nie byli gotowi na przyjęcie prozy Carrolla, bo szukali w książkach dla dzieci pożytku, nie zaś „fantazji” i „dziwactw”²⁴. Ponadto w owym rodzimym polisystemie dużo silniejszą pozycję od anglojęzycznej zajmowały wówczas kultury francuska i niemiecka²⁵, a opowieści Carrolla nie uważano jeszcze ani za arcydzieło, ani za klasykę piśmiennictwa dla dzieci, o jej podwójnym adresacie nawet nie wspominając.

²³ L. Karrol, *Przygody Alinki w Krainie Cudów*. Przeł. A. S[ilberstein?]. Warszawa 1910, s. 5. Zachowuję pisownię oryginalną.

²⁴ Zob. K. Hejrowski, „Przygody Alinki w Krainie Czarów/Cudów” Adeli S. *Najstarszy polski przekład książki Carrolla wobec tłumaczeń późniejszych*. W zb.: *Przekład – Język – Kultura*. Red. R. Lewicki. T. 4. Lublin 2015, s. 28–29. – Adamczyk-Garbowska: *Adela S(ilberstein)?*, s. 13, 14–15; AG 398, 400.

²⁵ O zmieniającej się i wzrastającej roli angielskiej literatury dla dzieci w polskim polisystemie (wprowadzanej do niego poprzez przekłady) zob. np. A 39–46. – A. Wiercorkiewicz, *The Golden Age: Overview and Intersections. Eighty Years of Anglophone Children's Classics and 150 Years of Their Polish Translations in Three Macro Perspectives*. „Forum of Poetics” 2017, nr 10.

Pomijając rewolucyjność *Przygód Alicji w Krainie Cudów*, która wynikała ze zbytnej wierności wobec nonsensownego charakteru oryginału i braku walorów wychowawczych, wszelkie inne zmiany, wprowadzone do tego tekstu w trosce o jego przystępność, wydają się bardzo subtelne w porównaniu z przekładem Marii Morawskiej.

Opublikowana w 1927 roku *Ala w Krainie Czarów* jest powszechnie uważana za najgorszy przekład w serii. Robert Stiller określił go mianem „infantylniej paplarniny w złym guście”, która, choć „na ogół trzyma się oryginału”, obfituje w liczne przekręcenia, opuszczenia i „zastępowania tekstu Carrolla własnym”, co nadaje całości „odcień jakby parodii” (S 15). Rajewska zauważa, iż liczne amplifikacje tłumaczki sprawiają wrażenie, „jakby Morawska nie wierzyła, że czytelnik poradzi sobie ze zrozumieniem tekstu bez jej pomocy” (R 41). Poza tym badaczka gani ten przekład za infantylizowanie postaci dziewczynki, rozwlekanie narracji (mimo uproszczonego stylu tłumaczenia) oraz „zabijanie komizmu”:

Przeznaczona dla dziecięcego czytelnika przeróbka Morawskiej unika dwuznaczności, tłumaczy lub uprawdopodobnia każdy nonsens, zabijając komizm; moralizuje, wybielając charakter Alicji; chceć uprzystępnąć powieść – nuży. [R 42]

Za „tandetny infantyizm”, „upupianie Alicji” i literacką mierność przekład Morawskiej zgodnie krytykują zresztą również inni badacze i krytycy, którzy chwalać go li tylko za umieszczone na jego kartach tłumaczenia wierszyków dokonane przez Antoniego Langego lub za wzmocnianie dziwności książki dzięki... błędom i niezrozumieniu tekstu przez Morawską (T 260, 250)²⁶. Jej „sentymentalny, moralizujący i dydaktyczny” przekład, odbierający dziecięcej bohaterce wszelką niezależność, przedstawia bardzo konserwatywne podejście do młodego czytelnika (S 39). Odwrotnie niż w przypadku pierwszej polskiej wersji *Alicji*, ta druga została bowiem dostosowana do ówczesnych norm polisystemu kultury docelowej, które kładły szczególny nacisk na funkcje wychowawcze literatury dla dzieci. Za jedyną zaletę tego spolszczenia (oprócz – być może – błędów wzmocniających dziwność książki) wolno więc uznać tylko fakt, iż począwszy od tego tłumaczenia, każde następne w serii (pomijając wariant Wasowskiego) tytułowy *Wonderland* nazywano już *Krainą Czarów*.

Marianowicz, autor przeznaczonego dla młodych odbiorców wolnego przekładu *Alice's Adventures in Wonderland* z 1955 roku, wprowadził do tytułu pełne imię bohaterki, co świadczy o poważnym podejściu tłumacza do dzieci, które nie są atakowane w jego wersji książki Carrolla nadmiernym protekcyjnalizmem, dydaktyzmem czy wizją strofujących je rodziców²⁷. Alicja Marianowicza to dziewczynka

²⁶ Zob. W. Borowy, *Literatura angielska*. „Rocznik Literacki” t. 1 (1932), s. 121. – Stiller, *Powrót do Carrolla*, s. 331. – A. Tatarkiewicz, *A gdzie tu ucho!* „Polityka” 1973, nr 8. – M. Adamczyk-Garbowska: *O książkach dla dzieci i dorosłych*. „Akcent” 1984, nr 4, s. 19–20; A 163. – T. Borowski, *Alicja w krainie czarów*. W: *Utwory wybrane*. Oprac. A. Werner. Wrocław 1991, s. 497. BN I 276. – S 15. – A. M. Krajewska, *Lewis Carroll w krainie czarów*. „Guliwer” 1997, nr 6, s. 18. – Radomska-Filipek, *op. cit.*, s. 38–39. – J. Knap, *Od Alicji po Alicję – polskie dzieje wydawnicze „Alicji w Krainie Czarów”*. „Guliwer” 2008, nr 1, s. 32. – F 7–8. – TP 16. – AG 401. O błędach w tłumaczeniu Morawskiej zob. ST 39. – AG 401–402.

²⁷ Odmienną opinię o tym przekładzie wyraża Kozak (K 13–14), która wytyka jego „paternalizm” i infantyliczację tonu narracji (zob. też ST 39–40). Wspomniane wizje pojawiają się w tłumaczeniu

już „nieco starsza i nieco bardziej rozgarnięta” niż w poprzednich spolszczeniach arcydzieła (T 250; TP 17). Tłumacz „uwspółcześnił i odinfantylił styl” swojej wersji tekstu – jego bohaterka zachowuje się i „mówi jak zupełnie współczesna mała dziewczynka, niekiedy nawet wyraża się dość zgrubiale” (R 35, 45). Jest to pierwsze tłumaczenie dzieła Carrolla, które w pełni odzwierciedla zamiłowanie pisarza do nonsensu i gier językowych, co według Adamczyk-Garbowskiej było spowodowane przygotowaniem czytelników do ich przyjęcia dzięki twórczości Juliana Tuwima i Jana Brzechwy (AG 402–403; zob. też ST 39). Fabuła książki nie została tu okrojona, a przekład nie jest, jak poprzednio, ugrzecznioną przeróbką oryginału, choć w trosce o młodego czytelnika tłumacz go polonizuje i przystosowuje do wiedzy oraz możliwości poznawczych dziecięcego czytelnika (zob. K 9–26; R 43; U 188–192; AG 403)²⁸. Gina w wersji Marianowicza wszelkie sygnały obcości, a styl jest tak przystępny, lekki i zabawny, że wersja ta na długo weszła do kanonu polskiej literatury dziecięcej (T 252). Według danych Biblioteki Narodowej właśnie to tłumaczenie ma największą liczbę wznowień i cieszy się największą popularnością wśród czytelników (R 44; F 8). Mimo lekkości stylu, pomysłowości w oddaniu językowych kalamburów, zachowanego humoru i nonsensu oryginału tekst Marianowicza bywa jednak krytykowany za zbytne korzystanie z przywilejów przekładu wolnego, ponieważ „styl i pomysłowość tłumacza zagłuszają styl autora oryginału” (R 45)²⁹. Kozak przyznaje wprawdzie, iż Marianowicz jest „mistrzem w żonglerce słownej”, ale gani go za objaśnianie „własnych (świetnych skądinąd) dowcipów” poprzez „dopisywanie do tekstu ujętych w nawiasy eksplikacji” (K 14). Stiller wyraża wręcz miażdżącą opinię o tym tłumaczeniu:

Całe ustępy [...] tekstu nie mają prawie nic wspólnego z dziełem Carrolla i są tylko własnymi parafrazami na jego kanwie fabularnej. Utwór został tu zbanalizowany, upupiony, wyzuty z tej właśnie formy, stylu i myśli, które czynią z niego arcydzieło. Podawanie go za utwór Carrolla jest niemalże profanacją. [S 15]³⁰

Badacz nie bierze wszakże pod uwagę faktu, iż „adaptacja intertekstualna A. Marianowicza jest praktycznym odzwierciedleniem koncepcji z początku rozwoju teorii przekładu” (U 191):

w czasach, gdy powstawał przekład [...], techniki adaptacji były szeroko przyjętym sposobem tłumaczenia prozy (nie tylko dla dzieci) oraz wymogów inicjatora tłumaczenia (redakcji) – tłumaczenie ukazało się w Naszej Księgarni (wydawnictwie dla dzieci). [U 191, przypis 58]

Stiller przyznaje jednak, że „lekkością stylu i niektórymi pomysłami Marianowicz nieraz góruje nad swoim następcą, którym był Maciej Słomczyński” (S 15).

Opublikowane przez tego tłumacza w 1972 roku *Przygody Alicji w Krainie Cza-*

Morawskiej – np.: „Zachorować, kiedy mamy nie ma! Za nic! – woła Ala i pilnie przygląda się buleczce, czy nie znajdzie na niej ostrzeżenia?” (L. Carroll, *Ala w Krainie Czarów*. Przeł. M. Morawska. Wiersze przeł. A. Lange. Ilustr. K. Mackiewicz. Warszawa 1927, s. 14).

²⁸ Zob. też A. Brajerska-Mazur, *O przekładzie aluzji intertekstualnych w „Alicji w Krainie Czarów”*. W zb.: *Translatio i kultura*. Red. nauk. K. Hejwowski, A. Kukułka-Wojtasik. Warszawa 2015.

²⁹ Zob. też N.O.W.I.C.K.I., *W cieniu „Ulissesa”*. „Szpilki” 1970, nr 11.

³⁰ Zob. też Stiller, *Powrót do Carrolla*, s. 331–336.

row są pierwszą w serii translacją egzotyzującą tekst Carrolla i uwzględniającą odbiorców dorosłych. Obfituje więc w anglicyzmy i ślady obcości. Odwrotnie niż Marianowicz, dbający o swobodę wypowiedzi, nasycający spolszczenie swojskością i ukrywający przed czytelnikami, że czytają przekład, Słomczyński tego faktu nie zataja. Jest trzymającym się wiernie litery oryginału „tekstualista” (K 12–26)³¹ i „pietysta” (R 67), który dba o każdy szczegół książki – zwłaszcza o jej osadzenie w „gramatyce snu”:

Chciałem, żeby zawierała ona to samo, co zawiera oryginał: owe dwie nałożone na siebie książki – dla dzieci i dla dorosłych. A poza tym, aby była napisana językiem snu, gramatyką snu prześnionego w wiktoriańskiej Anglii. Zapewne żądałem od siebie zbyt wiele. Najprawdopodobniej, chcąc przenieść wszystko, musiałem wiele pogubić po drodze. Na pewno książka ta nie jest napisana „najpiękniejszą polszczyzną”. Lecz jest to język, który wydawał mi się najdokładniej przylegający do mojego zamiaru³².

Wbrew swoim obawom tłumacz „nie pogubił wiele” z tekstu Carrolla, choć skupiając się na jego oniryzmie, utracił komizm arcydzieła i stworzył przekład głównie dla dorosłych, którego bohaterka „to odrobinę nudnawa stara malutka (w dodatku chyba o niewielkim poczuciu humoru)” (T 250)³³. Krytycy zarzucają Słomczyńskiemu również zbyt odzworowywanie składni i leksyki angielskiej – przygotowanie „tekstu polskiego dla Anglików” lub... „lektury wyłącznie dla dorosłych masochistów” (K 25)³⁴.

Trzeba jednakże podkreślić, że tłumaczenie Słomczyńskiego jest pionierskie pod kilkoma względami. Po raz pierwszy wyobcowuje dzieło Carrolla, „nie udając, że tekst został napisany »tu i teraz« i że należy do zasobów intertekstualnych języka przekładu” (K 15). Po raz pierwszy bierze pod uwagę dorosłego czytelnika, po raz pierwszy obejmuje obydwie części przygód Alicji. Po raz pierwszy niczego do tekstu nie dodaje (F 9). Po raz pierwszy jest drobiazgowo wierny oryginałowi³⁵. Po raz pierwszy wreszcie za dominantę translatorską utworu uznaje rządzącą nim strukturę snu i pokazuje arcydzielność Carrolla, który został przyrównany przez Słomczyńskiego do Jamesa Joyce’a:

Nawiasem mówiąc, myślę, że nie będzie wiele przesady w twierdzeniu, że bez tego krótkiego, zabawnego poemaciku książka *Finnegans Wake*, najbardziej enigmatyczne dzieło naszych czasów, nigdy nie mogłoby powstać w tej postaci, w jakiej ją znamy. Oczywiście, Joyce zwiłokrotnił dla swoich celów wynalazek Carrolla, ale choć sen Alicji w Krainie Czarów jest krótkim snem małej dziewczynki, a sen w *Finnegans Wake* ogromnym snem całej ludzkości, wirującej w nieskończonym czasie cyklicznie między śmiercią a zmartwychwstaniem, nie umiałbym powiedzieć, którego z nich uważam za lepszego pisarza³⁶.

³¹ Zob. też *ibidem*, s. 335 n.

³² M. Słomczyński, *Od tłumacza. W: Przygody Alicji w Krainie Czarów. – O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*. Przeł. M. Słomczyński. Warszawa 1972, s. 6.

³³ Zob. też J. Wilhelmi, *Wyobraźnia matematyka*. „Kultura” 1972, nr 52. – W. Żukrowski, *Nieznane jest w nas*. „Nowe Książki” 1973, nr 5. – M. Ziemiński, *Wielebny pastor – klasyk „nonsensu”*. „Gazeta Krakowska” 1996, nr 64. – R 60. – U 192. – F 9.

³⁴ Zob. też S 15–16. – H. Baltyn, *Alicja po obu stronach lustra*. „Nowe Książki” 1998, nr 1, s. 28. – U 194. – F 9.

³⁵ Zob. Krajewska, *op. cit.*, s. 19. – U 192–194. – ST 40. – AG 403.

³⁶ Słomczyński, *op. cit.*, s. 6.

Nie bez powodu ten przekład jest więc drugim co do popularności tłumaczeniem w serii polskich *Alicji* (F 9), nie bez powodu uznaje się jego pozycję w niej za centralną; nie bez powodu nawiązują do niego następne tłumaczenia egzotyzujące opowieść. Diametralnie różni się od także centralnego w serii przekładu Marianowicza, do którego z kolei odnoszą się wszystkie wersje przygód Alicji przyswajające tekst Carrolla polskiej kulturze. W latach siedemdziesiątych XX wieku kultura ta uznała już zresztą dzieło Carrolla za klasyczną pozycję literatury angielskiej (AG 404), z której tłumaczenia zaczęły dominować w polskim polisystemie, gotowym na przyjęcie translacji wiernych oryginałowi (ST 40).

Taką właśnie jest wersja *Alicji* zaproponowana w 1986 roku przez Stillera, niejednokrotnie próbującego ulepszyć rozwiązania zaczerpnięte od swojego poprzednika (R 35). Kierując się sformułowaną przez siebie koncepcją przekładu jako „własności niczyjej”³⁷, tłumacz korzystał też z najcelniejszych rozstrzygnięć translatorskich oferowanych we wcześniejszych ogniach nie tylko polskiej serii:

Również pomocą były mi wszystkie dostępne przekłady, nie wyłączając tych najgorszych. Wśród nich jedyne przed Słomczyńskim tłumaczenie *Po drugiej stronie Lustra* w wykonaniu Janiny Zawisza-Krasuckiej z 1936 roku, zatytułowane *W Zwierciadlanym Domu* i nie tylko jeszcze gorsze od Marii Morawskiej, lecz tak rzadkie, że nie posiada go żadna ze znanych mi bibliotek publicznych. Ze słowiańskich zaś, które w takich przypadkach z reguły okazują się szczególnie cenne, służyli mi Juraj i Viera Vojtkowie swym przekładem *Alica v krajine zázrakov* (1981) po słowacku, Aloys i Hana Skoumalowie z przekładem *Alenka v krají divů a za zradlem* (1983) po czesku, nade wszystko jednak bez porównania lepsza od nich *Ania w stranie czudies* (1923) po rosyjsku, który to przekład wydał w Berlinie sam Władimir Nabokov. [S 16]

Ponadto Stiller sięgał też do uczonych komentarzy Martina Gardnera (S 16) – opatrzył nimi swoją dwujęzyczną publikację *Alicji* z 1990 roku. W rezultacie jego kanoniczna w zamiarze wersja baśni Carrolla, mająca oddać wiktoriańskie korzenie oryginału i objaśnić występujące w nim aluzje kulturowe, stała się stylistycznie nieporadna i trudno zrozumiała mimo licznych przypisów eksplikujących sens kalamburów i zagadek oraz wyjaśniających, a więc – jak twierdzi Kozak – „zaczynających dowcipy” (K 26)³⁸. Jednym słowem, według szeregu krytyków w tej „najbardziej filologicznie wiernej”³⁹ wersji *Alicji* „ginie urok oryginału”, ponieważ „tłumaczenie Stillera niszczy baśniową iluzję, skłaniając do przerywania lektury i śledzenia tekstologicznych komentarzy”, co „psuje zabawę” (R 98–99). Przypisy objawiają jednak oryginał, czynią go widocznym, a to nie tylko otwiera czytelników na obcość, ale także pokazuje im, jak trudna i potrzebna jest sztuka przekładu. Sądzę więc, że można je zaakceptować i nie uznawać ich za wadę wersji Stillera (która zmienia się zresztą w zaletę w oczach naukowców-filologów lub po prostu bardziej dociekliwych czytelników).

³⁷ R. Stiller, *Dyletant w skłopie porcelany*. „Literatura na Świecie” 1980, nr 7, s. 367. Zob. też R 62.

³⁸ Zob. też M. Adamczyk-Garbowska, „*Alicja*” po raz piąty. „Akcent” 1987, nr 2, s. 131. – Baltyn, *op. cit.*, s. 28. – W. Orliński, *Gatki i kocki. Nowy przekład „Alicji w Krainie Czarów”*. „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 39, s. 2. – J. Kozak: *Alicja pod podszewką języka*. „Teksty Drugie” 2000, nr 5, s. 178; K 25. – R 99. – T 250. – F 10.

³⁹ D. Malina, *Pojedynek gigantów, czyli Alicja numer dziewięć*. „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2013, nr 1, s. 170. – R 98–99.

Piąty polski przekład *Alicji* bywa chwalony jeszcze za precyzję języka i lepsze niż u Słomczyńskiego dostosowanie tekstu do potrzeb podwójnego adresata poprzez unikanie anglicyzmów i trudnych słów (A 130–131)⁴⁰. Ponadto:

Przygody Alicji w Krainie Czarów Stillera stały się ulubionym tłumaczeniem specjalistów, którzy do dziś podziwiają precyzję tej pracy. Jak choćby przy nazwach dwóch postaci „*old Crab*” i „*young Crab*”, matki i córki, które pojawiają się wśród fauny zamieszkującej kałużę łez (wyplakanych przez Alicję), a które Stiller określa jako „Krabina” i „Krabianka”, świetnie oddając zarówno przynależność gatunkową stworzeń, relację rodzinną, jak i charakter tych dość gderliwych postaci⁴¹.

Mimo to badacze, zestawiając tłumaczenia Słomczyńskiego i Stillera, jednoznacznie opowiadają się za pierwszym z nich:

Wierne, subtelnie archaizowane i egzotyzowane tłumaczenie Słomczyńskiego przenosi czytelnika w krainę baśniowo nierzeczywistą także na płaszczyźnie językowej; znakomite literacko, pozwala chłonąć atmosferę opowieści i nie rozprasza zgrzytami stylistycznymi, które przytrafiają się Stilleroi [...]. Co istotne, z cudzych rozwiązań ani nie korzysta, ani nie podaje ich za własne. Stworzona przez Słomczyńskiego „chwila w Troi” jest najbliższa tej wiktoriańskiej, wykreowanej przez Carrolla. Spośród wszystkich istniejących w serii translatorskiej ten przekład, choć nie pozbawiony drobnych błędów, najlepiej spełnia kryterium optymalności, zachowując realia oryginału i zbliżony rejestr stylistyczny. [R 99–100]⁴²

Kozak, autorka następnego przekładu *Przygód Alicji*, starała się „odciąć od tłumaczeń poprzedników” (R 35; zob. też F 10) i wzbogacić polską serię o nową interpretację, podkreślając komizm powieści za pomocą wyjaśnień wewnątrztekstowych:

Mój przekład jest próbą zachowania kodu hermeneutycznego poprzez eksplikacje wewnątrztekstowe: *Szczere Kocisko* szczerzy się, a *Bezdeny Kapelusznik*, jak kapelusz bez dna, jest obrazem bezdennej głupoty. Metoda ta pozwala, jak sądzę, w znacznym stopniu zachować obrazy i sensy oryginału, bez uszczerbku dla swobody wypowiedzi. [K 26]

Rajewska nazwała strategię Kozak hermeneutyczną, sama tłumaczka określiła swoją metodę mianem „adaptacji kontekstualizowanej”, która „wykorzystuje potencjał semantyczny tekstu; odwołuje się do sfery intertekstualnej języka przekładu, ale też, równocześnie, do obecnych w tekście uniwersaliów pojęciowych” (R 35, 67–69)⁴³. Starając się zachować i wierność stylowi oryginału, i płynność tekstu; oddać jego gry językowe poprzez polskie frazeologizmy i idiomy, a przy tym unikać nadmiernej polonizacji – tłumaczka utraciła wszakże kulturowe zakorzenienie *Alicji* w wiktoriańskiej Anglii, a ponadto aluzje do świata dziecięcej muzy Carrolla – *Alice Pleasance Liddell* (R 69, 98). Poprzez uwspółcześnianie języka i balansowanie pomiędzy strategiami Marianowicza i Słomczyńskiego, tj. domestykacją i forenizacją, Kozak dopasowała książkę także do potrzeb dziecięcego czytelnika.

⁴⁰ Odmiennego zdania jest Baltyn (*loc. cit.*): „Dosłowny aż do bólu, idzie jak po sznurku za angielską składnią, nie przecinając zdań wielokrotnie złożonych”.

⁴¹ E. Stusińska, *W głąb translatorskiej nory*, „Dwutygodnik.com” 2013, nr 1. Na stronie: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4223-w-glab-translatorskiej-nory.html> (data dostępu: 4 II 2023).

⁴² Zob. Adamczyk-Garbowska, „*Alice*” in *Polish*, s. 452–453.

⁴³ Zob. też Kozak, *Alicja pod podszewką języka*, s. 178.

nika⁴⁴. Tłumacze zależało też na ujawnieniu mechanizmu rządzącego oryginałem, w którym urzeczywistniają się metafory. Według niej w świetle na opak język figuratywny staje się dosłowny, a przenośnie traktowane są literalnie⁴⁵. Kozak udało się osiągnąć ten cel, jednakże część krytyków zarzuca jej, że zagubiła przy tym logikę oryginału i niepotrzebnie eliminowała utrwalone przez poprzedników dobre rozwiązania translatorskie⁴⁶. Starając się uprzystępnic książkę pod względem kulturowym i językowym, stworzyła jej „przepolszczoną” adaptację, choć na korzyść szóstej wersji *Alicji* przemawia bardziej elegancki niż u Stillera styl i prostsze niż u Słomczyńskiego słownictwo (R 99)⁴⁷.

Słomczyński, Stiller i Kozak reprezentują trzy różne podejścia do przekładu – kolejno: Pietysty, Tekstologa i Hermeneutki⁴⁸, a jednak wszyscy ci tłumacze biorą pod uwagę dorosłego czytelnika. Dwaj pierwsi egzotyzują powieść Carrolla, Kozak stosuje natomiast metodę złotego środka i często ucieka się też do polonizacji – po to, by uprzystępnic świat Alicji swoim czytelnikom. Wersja Hermeneutki oprócz dorosłych uwzględnia więc także dziecięcych odbiorców. Przedstawiona przez tych trzech autorów bohaterka powieści Carrolla wydaje się również dużo dojrzała niż w pierwszych spolszczeniach baśni:

Polska Alice na oczach badacza tej serii translatorskiej wyraźnie dorosleje i nabiera powagi. Z książki o dziwnych i zabawnych perypetiach małej dziewczynki „w krainie cudów” baśni urasta do rangi przypowieści o mechanizmach działania ludzkiej podświadomości (Słomczyński), do rozmiarów dzieła wymagającego egzegetycznych komentarzy tłumacza (Stiller) i translacji koncentrującej się wokół jego kodu hermeneutycznego i usiłującej oddać go w przekładzie dzięki eksplikacjom wewnątrztekstowym (Kozak). [R 34]

Szymańska zauważa, iż żaden ze wspomnianych tłumaczy nie upraszcza tekstu ze względu na dziecięcego czytelnika, co prawdopodobnie świadczy o podwyższeniu statusu *Alicji* w polskim polisystemie literackim oraz o docenianiu inteligencji młodych odbiorców (ST 41).

Trzy następne przekłady baśni Carrolla (Machay, Kaniewskiej i Misiaka) z pięciu powstałych w latach 2010–2013 są skierowane wyłącznie do dzieci, stąd podążają za tradycją wyznaczoną w polskiej serii przez Marianowicza, ale już z niemal całkowitym wykluczeniem akcentów dydaktycznych oraz z dostosowaniem tłumaczonego tekstu do obrazu współczesnego dziecka i współczesnego podejścia do niego jako odbiorcy. W literaturze przedmiotu można znaleźć bardzo mało informacji na temat większości tych przekładów (AG 405). Krzysztof Hejrowski twierdzi wręcz, iż po wersji Stillera ukazały się tylko „jeszcze dwa znaczące przekłady *Alicji* – Jolanty Kozak i Elżbiety Tabakowskiej” – inne natomiast „nie zaistniały chyba w świa-

⁴⁴ Zob. Radomska-Filipek, *op. cit.*, s. 45–46. – R 98. – Adamczyk-Garbowska, „Alice” in Polish, s. 452. – F 10. – T 251.

⁴⁵ Kozak, *Alicja pod podszewką języka*, szczególnie s. 170.

⁴⁶ Zob. Baltyn, *loc. cit.* – Orliński, *loc. cit.*

⁴⁷ Zob. też Krajewska, *op. cit.*, s. 41. – Radomska-Filipek, *loc. cit.* – F 10.

⁴⁸ Tak określiła te podejścia Rajewska (R 49–100); Kozak (K 9–27) nazwała strategię Marianowicza i Słomczyńskiego podejściami – kolejno – funkcjonalisty i tekstualisty.

domości szerszej grupy czytelników⁴⁹. O wersji *Alicji* stworzonej przez Machay rzeczywiście nie wspomina się prawie wcale⁵⁰, a o tekście Misiaka – w ogóle nie. Publikacja Krzysztofa Dworaka bywa czasem chwalona za zdobiące jej karty ilustracje Roberta Ingpena oraz ganiona za pośpiech i niechlujstwo tłumacza, który skonstruował postaci mówiące „niezrozumiale i bez sensu” (F 11)⁵¹. Przekład Kaniewskiej spotkał się z odrobinę większym odzewem krytyków. Zauważono, że tłumaczka, mając na uwadze dziecięcego czytelnika, skupiła się na oddaniu prostoty języka oryginału oraz atmosfery gry i absurdu (zob. F 11; ST 41). W staraniu o przystępność swojej wersji baśni współczesniła postać Alicji, którą wykreowała na „przedstawicielkę [...] pokolenia [...] dzieci pierwszego dziesięciolecia XXI wieku” (T 251). Kaniewska przystosowała również sposób mówienia bohaterów „do realiów współczesnego dziecka”⁵². Jej Alicja ma cięty język i jest asertywna, choć współczesność dziewczynki bardziej objawia się „w tym jak, a nie co mówi” (T 251). Niekiedy jednak przystępność i uwspółcześnienie tej wersji powieści Carrolla idą w poprzek tajemniczości i zagadkowości dzieła, mimo że tłumaczka obiecywała je przekazać:

Oto pojawia się nowe tłumaczenie, odkrywające kolejne sekrety tekstu, który nigdy, do końca, odczytać się nie pozwoli. Świat stworzony przez Lewisa Carrolla, fotografika i pisarza, pastora i matematyka, wiktoriańskiego konserwatysty o duszy wiecznego dziecka, pozostanie na zawsze rebusem, zagadką, tajemnicą⁵³...

Według Tabakowskiej książki o Alicji należą jednocześnie do dwóch gatunków literackich: *purnonsensu* i *fantasy*. Tym drugim rządzi zasada: „szalony jest świat, ale nie jest szalony bohater”⁵⁴, która stanowi także dominantę semantyczną baśni Carrolla. Nadrzędny cel tłumacza to ocalenie tej dominanty w przekładzie *Alice's Adventures in Wonderland*, ale by go osiągnąć, trzeba kierować się regułą głoszącą, iż „Alicja musi zmieniać się z czasem” (TP 14)⁵⁵. Zdaniem badaczki, już ponad 150-letnia książka o przygodach dziewczynki postarzała się razem ze swoimi bohaterami na tyle, że przestają oni w oczach dzisiejszych czytelników utrzymywać napięcie „*mad vs. sane*”:

Od czasu powstania *Alicji* kontrast między tym, co szalone, i tym, co „normalne”, sporo się jednak steepił. Innymi słowy, rzeczywisty świat wiktoriańskiej Alicji nabrał nieco cech *fantasy*, a sama Alicja,

⁴⁹ Hejwowski, *op. cit.*, s. 26.

⁵⁰ Ta publikacja została pobieżnie opisana tylko w artykule: A. Brajerska-Mazur, *Pilna pszczołka, skrzętny krokodyl czy chory lew? Przekład parodii wierszyków wiktoriańskich z „Alice's Adventures in Wonderland” na język polski*. W zb.: *Poezja i egzystencja. Księga jubileuszowa ku czci Profesora Józefa F. Ferta*. Red. W. Kruszewski, D. Pachocki. Lublin 2015.

⁵¹ Zob. też T 258, 251. – J. Jarniewicz, *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*. Wrocław 2018, s. 263. – AG 405.

⁵² Stusińska, *op. cit.*

⁵³ Informacja zamieszczona na tylnej obwolucie książki: *Alicja w Krainie Czarów. – Po drugiej stronie lustra*. Przeł. B. Kaniewska. Ilustr. J. Tenniel. Poznań 2010.

⁵⁴ Definicja sformułowana przez G. K. Chestertona: „*The cosmos goes mad, but the hero does not go mad*” (cyt. za: T 256). Zob. też E. Tabakowska, *Słowo-po-słowie od tłumacza*. W: L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*. Przekł., posł. E. Tabakowska. Ilustr. T. Jansson. Kraków 2012, s. 116. – TP 13.

⁵⁵ Zob. też Tabakowska, *Słowo-po-słowie od tłumacza*, s. 116.

jako jego element, zrobiła się troszkę zwariowana. Jest jakaś dziwna – uczy się na pamięć mnóstwa wierszyków, do mnożenia liczb nie używa kalkulatora, stolic państw szuka na mapie zamiast w Internecie, martwi się, że rodzina nie znajdzie jej w króliczej norze, ale nie sięga po komórkę, żeby do nich zadzwonić. Zamiast żelków nosi w kieszeni kandyzowane owoce i... naparstek. A kiedy robi się jej troszkę nudno, nie włącza iPada. Dziwna dziewczynka w dziwnym świecie – jednym słowem – *fantasy* do kwadratu. [T 257]

Należy ją więc uwspółcześnić, czyli sprawić, by zamiast naparstka w kieszonce nosiła komórkę i była „dzisiejsza” z punktu widzenia współczesnego czytelnika (TP 14)⁵⁶. Jak argumentuje dalej Tabakowska, poprzedni tłumacze także dopasowywali Alicję do swoich czasów. Wspomniano już, że Adela S. i Maria Morawska ją „upupiały” i przedstawiały jako małą, naiwną i niezbyt bystrą dziewczynkę (T 250; TP 16).

Alicja Antoniego Marianowicza (1955) jest już nieco starsza i nieco bardziej rozbudowana; bohaterka Macieja Słomczyńskiego (1972) to odrobinę nudnawa stara malutka (w dodatku chyba o niewielkim poczuciu humoru), natomiast Alicja Roberta Stillera [...] <1986> – podobnie jak czytelnicy jego przekładu – musi mieć całkiem sporą erudycję, żeby zrozumieć, co się jej przytrafia (czytelnikowi pomagają w tym liczne przypisy). [...] Pierwsze pięć przekładów to niejako kamienie milowe wyznaczające drogę, która wiedzie od infantylnego „upupienia” (zarówno Alicji, jak i samego przekładu książki) po (przesadna) „dorosłość”. [T 250]

Kolejni tłumacze, od Kozak po Kaniewską, też dostrajali postać Alicji do swoich czasów, więc i następną translację należy uwspółcześnić, „tak aby funkcjonowała w zmienionym społeczno-kulturowym kontekście [...]” (T 251). Jednakże Tabakowska na tym nie poprzestaje i w swojej wersji przygód Alicji komplikuje kwestię temporalną jeszcze bardziej. Przekładając trawestowane w książce dydaktyczne wierszyki z epoki wiktoriańskiej, bierze pod uwagę różne pokolenia czytelników. Swoją wariant parodii rymowanki *How doth the little crocodile...* kieruje do generacji Polaków pamiętających lata pięćdziesiąte XX wieku w komunistycznej Polsce, podaje bowiem trawestacji socrealistyczną piosenkę dla dziewcząt z brygad PO SP (Powszechna Organizacja „Służby Polsce”), nierozpoznawalną już przez młodsze pokolenia odbiorców. Dla nich Tabakowska przerabia znaną w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych piosenkę z dobranocki o Piaskowym Dziadku, najmłodszemu pokoleniu zaś oferuje pastisz wierszyka Brzechwy. Metodę tę nazywa zasadą ambiwalentnego odbioru i wyjaśnia następująco:

Czytelnicy i krytycy cenią *Alicję* za humor, oparty w znacznej mierze na odniesieniach do innych tekstów, które wcześniej napisano i czytano. Sedno stanowią słynne parodie wiktoriańskiej poezji dydaktycznej [...], zapewne dobrze czytelne dla siostr Liddell, które owe poematy musiały wkuwać na pamięć i recytować w szkole. Później źródła takich literackich zabaw znali już tylko rodzice czytający *Alicję* swoim dzieciom, jeszcze później – tylko dziadkowie; dziś zapewne aluzji tych nie odczytuje prawie już nikt. [...] Szukając źródeł inspiracji dla swojego przekładu, starałam się postępować w myśl zasady zwanej fachowo zasadą ambiwalentnego odbioru: dziadkowie rozpoznają zapewne hurraoptymistyczne piosenki z czasów PRL-u (*Świt chłodem nas wita i rosą...*), rodzice – wątpliwej jakości ilustracje muzyczne programów telewizyjnych z czasów własnego dzieciństwa (*Dziadku, drogi dziadku...*), dzieci wreszcie – wiersze, które eksperci od oświaty wpisali im na listę lektur (*Na tapczanie siedzi leń*)⁵⁷.

⁵⁶ Zob. też *ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 117.

Słowem, każdy znajdzie w tym przekładzie coś zrozumiałego dla swojego pokolenia i... wiele rzeczy niezrozumiałych. Dorota Malina w trawestowaniu przez Tabakowską polskich wierszyków, popularnych w różnych okresach, widzi zaletę, sprawiającą, iż w takiej „Alicji dla każdego jest coś miłego”⁵⁸. Sadzę jednak, że książka Carrolla nie powinna być uwspółcześniana, ponieważ – jak powiedziała Cyprian Norwid – tłumaczenie jako najwnikliwsze z możliwych „czytanie autora zależy na wyczytaniu zeń tego, co on tworzył, więcej, tego, co pracą wieków na tym urosło”⁵⁹. Ponadto nie poprawia się przecież klasyków, a czas i patyna nadają dziełom szlachetność oraz udowadniają ich wartość i aktualność.

Trzeba wszakże przyznać też, że propozycja tłumaczki jest niewątpliwie ciekawa, odmienna od dawniejszych ogniów serii i napisana nie tylko współczesna, ale także piękna polszczyzną, chwaloną za „walory dźwiękowe” oraz dowcip językowy⁶⁰. Według niektórych krytyków Tabakowska jednak za bardzo usensownia kalambury, co niszczy atmosferę absurdu i nonsensu⁶¹, ale tu chyba gubi ją raczej skupianie się na oddaniu świata *fantasy* w Alicji kosztem purnonsensu. Mimo to kontrowersyjna⁶² propozycja tłumaczki jest godna uwagi i docenienia.

Tabakowska tłumaczyła nie tyle według zasady „potrafię lepiej”, ile „umiem inaczej” (T 249). Ta reguła stała się jeszcze bardziej kluczowa w następnym polskim przekładzie przygód Alicji, Grzegorz Wasowski wyznaczył nim bowiem zupełnie nowy kierunek w serii, odmienny zarówno od linii Marianowicza, jak i Słomczyńskiego. Swoją wersją książki, wydaną w 2015 roku, pokazał, iż można tekst jednocześnie przyswajać i wyobcowywać, wcale nie szukając przy tym (jak Kozak) złotego środka – wręcz przeciwnie: wielokrotnie naruszając granice pomiędzy przekładem, adaptacją a twórczością własną; wielokrotnie też przecząc „wszelkim zasadom translatorskiego rzemiosła”⁶³. Już samym zaproponowanym tytułem utworu: *Perypetie Alicji na Czarytorium w niewiernym przekładzie Grzegorza Wasowskiego* tłumacz zasygnalizował, że chce przedstawić do tej pory nieznaną wersję książki i zapoznać czytelnika z własną, mocno odbiegającą od dotychczasowych interpretacją dzieła.

Brzmienie tytułu nowej wersji *Alicji* wyjaśnił następująco:

to, co przeżywa Alicja, kojarzy mi się raczej z trudnościami połączonymi z przygodami, czyli perypetiami, natomiast co do nory, to jest ona dla mnie bardziej nie za dużym obszarem zamkniętym niżli rozleglejszą, otwartą przestrzenią, zwaną krainą. A zatem terytorium, no a skoro dzieją się tam czary, to z miejsca nasuwa się Czarytorium⁶⁴.

⁵⁸ Malina, *op. cit.*, s. 173.

⁵⁹ C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim. Lekcja III. W: Pisma wszystkie*. T. 6: Proza. Cz. 2. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki. Warszawa 1971, s. 428.

⁶⁰ Malina, *op. cit.*, s. 171–173. Zob. też F 12.

⁶¹ Zob. B. Górska-Szkop, *Alicja to ja*. Na stronie: <http://xiegaria.pl/recenzje/alicia-to-ja> (data dostępu: 4 II 2023). – F 12.

⁶² Zob. Stusińska, *op. cit.*

⁶³ E. Tabakowska, *Grzegorz Wasowski na Czarytorium: potłumacz i pomagik*. „Porównania” 2016, nr 19, s. 164. Zob. też I. Szymańska, *A Postmodernist Alice? On the 2015 Polish Translation of „Alice’s Adventures in Wonderland” by Grzegorz Wasowski*. W zb.: *From Queen Anne to Queen Victoria: Readings in 18th- and 19th-Century British Literature and Culture*. T. 5. Ed. G. Bystydzińska, E. Harris. Warszawa 2016, s. 400. – Jarniewicz, *op. cit.*, s. 255–257.

⁶⁴ G. Wasowski, *Zakończenie*. W: L. Carroll, *Perypetie Alicji na Czarytorium w niewiernym przekładzie Grzegorza Wasowskiego*. Warszawa 2015, s. 171.

Wasowski przyznał w posłowniu do swojego przekładu, iż „wierność oryginałowi polega na przekazywaniu w sposób jak najatrakcyjniejszy jego treści, a nie składających się na nią słów”⁶⁵. Tym stwierdzeniem uzasadniał zmiany, które wprowadził w swoim tłumaczeniu historii o przygodach bystrej dziewczynki w magicznej krainie. Zmiany te w znacznym stopniu oddalają jego przekład od innych do tej pory istniejących w bogatej serii translatorskiej, w żadnym z nich nie pojawiło się bowiem tyle „ulepszeń”, dodań, eliminacji, przeinaczeń i własnych wstawek tłumacza do tekstu oryginału co w wersji z 2015 roku. Żadne z nich również nie dążyło do współautorstwa książki, nie ujawniało obecności tłumacza w tak ostentacyjny sposób i nie wydobywało parodystyczno-humorystycznych walorów dzieła Carrolla tak bardzo jak 12. polski przekład *Alicji*⁶⁶. Wasowski tymczasem nie dość, że przekładał wbrew translatorskim prawom, „tłumaczył na opak” i na przekór zdrowemu rozsądkowi⁶⁷, to jeszcze ważył się na „poprawianie” lub ganień autorowi oryginału za... nieudolność lub brak logiki. Wytknął mu choćby, że sekwencja o Wilhelmie Zdobycy „ciągnie się jak flaki z olejem i jest [...] całkowicie wypranym z żartu czystym głędzeniem, czy nawet bredzeniem”, scena ze szczeniakiem zaskakuje swoją „marnością”, a „ustęp z płótkami trzymającymi ogony w pyskach” ma „zdumiewająco nieudolne” wyjaśnienie. Nic więc dziwnego, że Wasowski „pozwolił sobie na pewien wkład własny w geniusz autora” i wyznawał: „dodałem”, „poszerzyłem”, „wprowadziłem całą sekwencję”, „zrezygnowałem”, „pomiąłem”, „próbowałem zastąpić swoim”, „opuściłem”, „przeinaczyłem”, „spróbowałem usensownić”, „przerobiłem”, „przemianowałem”, „zmięniłem”, „uabstrakcyjniłem”, „potraktowałem indywidualnie”, „podmieniłem”, „nadałem nowe tytuły” czy wreszcie „dodałem też scenę [...], bo aż się prosiła”. Tłumacz zdecydował się na tak olbrzymią ingerencję w tekst źródłowy, ponieważ według niego Carrolla „należy przekładać bardziej niż wiernie” i oddać przede wszystkim idee jego dzieła. Translacji ma ponadto przyświecać zasada: „duch angielski – język polski”⁶⁸, choć Wasowski nierzadko realizuje ją na odwrót, na opak i do góry nogami, albowiem w swoim przekładzie często spolszcza odwołania kulturowe do historii Anglii czy wiktoriańskich realiów, natomiast nasycza jego język rzadkimi w polszczyźnie kontaminacjami⁶⁹. Tłumaczy więc do góry dnem, dołem do góry, na lewą stronę, na wspak, odwrotnie, spodem na wierzch i tył na przód. Znajduje się, innymi słowy, po drugiej stronie translatorskiego lustra, a jednak – paradoksalnie – w świecie absurdu, logiki snu i wszechobecných dziwów jego metoda często się sprawdza:

⁶⁵ *Ibidem*, s. 204.

⁶⁶ Zob. *ibidem*, s. 161. – Szymańska, *A Postmodernist Alice?*, s. 400. – AG 406–407. – Staniuk, *op. cit.*

⁶⁷ Zob. A. Brajerska-Mazur, „Zdziwniej i dziwniej!” *Alicja w przekładzie Grzegorza Wasowskiego*. „Akcent” 2016, nr 1. – Tabakowska, *Grzegorz Wasowski na Czarytorium*, s. 163–170. – Staniuk, *op. cit.* – A. Brajerska-Mazur, *Portmanteaus, Blends and Contaminations in Polish Translations of „Jabberwocky”*. W zb.: *Negotiating Translation and Transcreation of Children’s Literature: From Alice to the Moomins*. Ed. J. Dybiec-Gajer, R. Oittinen, M. Kodura. Singapore 2020.

⁶⁸ Wasowski, *op. cit.*, s. 163, 166, 159, 160, 161. Zob. też *ibidem*, s. 159–173.

⁶⁹ Zob. Brajerska-Mazur, *Portmanteaus, Blends and Contaminations in Polish Translations of „Jabberwocky”*. Tam podana bogata literatura dotycząca tego zagadnienia.

Czytelnik znający oryginał i/lub inne spolszczenia *Alicji* przekonuje się od razu, iż wersja Wasowskiego jest nie tylko niewierna – jest wręcz bardzo niewierna wobec pierwowzoru i w wielu fragmentach diametralnie od niego odchodzi. Paradoksalnie, często ta niewierność jest tak ogromna, że bywa aż... wierna w stosunku do oryginału. Wierna w sensie zachowania absurdalności, lekkości, zabawności i intelektualnego skomplikowania książki. Wierna jednocześnie, co też jest paradoksem, wobec podwójnego adresata powieści⁷⁰.

Grzegorz Wasowski porusza się, a nierzadko harcuje, w polu możliwości wyznaczonym przez tekst Lewisa Carrolla: dorzuca zabawy słowne, zmienia tytuły rozdziałów, dopisuje nowe zakończenie, a nawet, co zakrawa na translatorski anarchizm, dokłada długie autorskie fragmenty, w których bawi się rozkielznaną polszczyzną. Dostajemy w efekcie – przepraszam za spoiler – tekst znakomity. Znakomity, bo oddający Carrollowi sprawiedliwość i wyrastający z głębokiej znajomości jego książki, a jednocześnie twórczy, swobodny, osadzony w jędrnej, żywej polszczyźnie, współpracujący z wyobraźnią angielskiego autora⁷¹.

Alicjofile zachwycają się niezwykle kreatywnym podejściem Wasowskiego do oryginału, płynnością jego przekładu, wyczuwalną w nim nutką ironii oraz wszechobecna, „niczym nieskrepowana, żywa i przede wszystkim nieustanna zabawą słowem”⁷². Według nich jest to „najzabawniejsza wersja przygód Alicji”, jaką czytali, włączając oryginał, mimo (a może właśnie dlatego) iż „Tłumaczowi udało się oddać Carrollowski humor, używając innych słów, nawiązań kulturowych i odmiennych rymów!”⁷³. Podoba im się także bardzo staranne wydanie *Perypetii Alicji*, które zawiera nie tylko przekład Wasowskiego z posłowiem tłumacza (*Zakończenie*), ale również 167 ilustracji czarno-białych i 71 kolorowych autorstwa 21 rysowników, prezentujących różnorodne style i wyobrażenia postaci z „Czarytorium”⁷⁴.

Jednakże rezultat pracy Wasowskiego budzi podziw za „polot, splot humoru i muzycznego wyczucia rytmu tekstu oraz słowotwórstwo wysokich lotów [...]”⁷⁵, ale też zdumiewa, niepokoi i rodzi pytania:

Trochę z obawy przed plagiatem, trochę bardziej z miłości do Carrolla i absurdu, a jeszcze bardziej z zamiłowania do językowych igraszek Wasowski został nie tylko p o t ł u m a c z e m, ale i p o m a g i k i e m. Postanowił bowiem pomóc autorowi [...], wspomagając jego geniusz polszczyzną, którą włada ze zręcznością magika. W efekcie powstał tekst w sposób szczególnie wzbogacony wkładem tłumacza, a talent i polot p o m a g i k a sprawia, że często trudno zgadnąć, gdzie kończy się jeden geniusz, a zaczyna drugi.

W tym miejscu można by zadać pytanie, które nurtuje badaczy przekładu od początku: jak wyznaczyć granice przekładu? Dziś [...] granica między interpretacją a adaptacją staje się płynna i nieuchwytna. Wyraźnie określone są chyba jedynie najważniejsze punkty: (p o t ł u m a c z interpretuje (i tłumaczy), p o m a g i k – adaptuje, wpisując się w długą i chlubną tradycję *les belles infidèles*. Ci adepci szkoły *les belles infidèles*, którzy dają się ponieść wienie, przekraczają płynną granicę, jaka

⁷⁰ Brajerska-Mazur, „Zdziwniej i dziwniej!”, s. 119.

⁷¹ Jarniewicz, *op. cit.*, s. 255.

⁷² *Czarytorium zaprasza! Nowe tłumaczenie „Alicji w Krainie Czarów”*. Na stronie: <http://herbatkzakapelusznikiem.blogspot.com/2015/09/czarytorium-zaprasza-nowe-tumaczenie.html> (data dostępu: 5 II 2023).

⁷³ R. Bzowa, *Oczarowana czarownym Czarytorium*. Na stronie: <http://podrugiejstroniekrainy.blogspot.com/2015/12/oczarowana-czarownym-czarytorium.html> (data dostępu: 5 II 2023).

⁷⁴ Zob. Szymańska, *A Postmodernist Alice?*, s. 399. – Jarniewicz, *op. cit.*, s. 263–264.

⁷⁵ Bzowa, *op. cit.*

dzieli adaptację od inspiracji cudzą twórczością. Trudno określić, w którym miejscu należy umieścić polską wersję *Alicji* autorstwa Wasowskiego⁷⁶.

Jego przekład jest więc tak odmienny od poprzednich, tak dziwny i pełen paradoksów, że zdumiewa translatorów – zwłaszcza biorących pod uwagę poprzednie ogniwa serii i wcześniejsze rozwiązania translatorskie. Choćby z tego względu, że Wasowski znał je wszystkie, szanował i bardzo często podziwiał, ale nigdy nie kopiował⁷⁷, a za to wchodził z nimi w „meta-translacyjne gry”⁷⁸. Zanurzenie się w świat tego „tłumaczenia na opak” ukazuje jego paradoksalność i rządzące nim mechanizmy, choć nie do końca da się je zrozumieć – tak jak nie da się okiełznać paradoksu, absurdu i purnonsensu. Nie wiadomo jeszcze bowiem, jakie miejsce (z pewnością polemiczne, ale czy centralne, kanoniczne? a może odosobnione i jedyne w swoim rodzaju?) zajmuje wersja Wasowskiego w serii polskich *Alicji*, ponieważ przeczy nie tylko wszelkim regułom translatorskim, ale również zasadom samej serii jako takiej. Nie czyni przecież obecności oryginału bardziej widoczną (jak chciał Balcerzan) i jest w dodatku samoistna, mimo odrębności norm rządzących „produkcją oryginału i tekstu docelowego” (co przeczy z kolei założeniom Toury’ego). Obok budzących zdumienie paradoksów i zagadek, które trudno rozwikłać badaczom przekładu, jedyne, co można z pewnością stwierdzić o tłumaczeniu Wasowskiego, to konstatacja:

Perypetie Alicji na Czarytorium nie powstałyby jeszcze trzydzieści czy pięćdziesiąt lat temu – to tekst naszych czasów, nie tylko z tego powodu [...], że tłumaczowi więcej wolno, bo to „drugi autor”, ale i dlatego, że Wasowski tłumaczy Carrolla, wiedząc już, jak wpłynął on na literaturę późniejszą⁷⁹.

Stworzony przez Jacka Drewnowskiego najnowszy polski przekład *Alice’s Adventures in Wonderland* także wymyka się łatwej klasyfikacji. Z jednej strony, jego twórca odchodzi od tradycji przyswojenia, co jest niezwykle, gdy tłumaczy się dla dziecięcego odbiorcy. Z drugiej, powraca na utarte szlaki wyznaczone przez wcześniejsze ogniwa polskiej serii translatorskiej, stąd nie usiłuje być drugim autorem przekładanego tekstu, więc tłumaczy wiernie i według zasady: „potrafię lepiej niż moi poprzednicy”. Stara się wszakże zrealizować swoje dążenie do stworzenia najlepszej polskiej wersji *Alicji*, tłumacząc – jak sam to określa – „na surowo”, bez znajomości dawniejszych spolszczeń książki Carrolla:

Kiedy już zdecydowałem, że będę przekładał tę książkę, stwierdziłem, że uprzednia lektura innych polskich przekładów będzie mnie tylko ograniczała i frustrowała. Albo robiłbym coś w opozycji, albo mój umysł nakierowywałby się na już wybrane rozwiązania [...].

[...]

[...] Może to zabrzmie nieskromnie, ale nie obawiałem się konfrontacji z wcześniejszymi przekładami. Od początku uważałem, że skoro zamierzam się za to zabrać, to chcę zrobić najlepszy polski przekład tej książki, a przynajmniej dążący do tego, żeby być najlepszym [...] ⁸⁰.

⁷⁶ Tabakowska, Grzegorz Wasowski na *Czarytorium*, s. 168–169.

⁷⁷ Wasowski, *op. cit.*, s. 168–173. Zob. też Bzowa, *op. cit.*

⁷⁸ Szymańska, *A Postmodernist Alice?*, s. 400. Zob. też AG 406.

⁷⁹ Jarniewicz, *op. cit.*, s. 258–259.

⁸⁰ Jacek Drewnowski: „*Alicję w krainie czarów* tłumaczyłem całkiem na surowo. Na stronie: <https://www.polskieradio.pl/8/3664/artukul/2578468,jacek-drewnowski-alicje-w-krainie-czarow-tlumaczylem-calkiem-na-surowo> (data dostępu: 15 II 2023).

Stanowisko Drewnowskiego w serii jest więc zarazem polemiczne („bo potrafię lepiej”) i okazjonalne („bo nie znam lub udaję, że nie znam propozycji przekładowych moich poprzedników”). Dwojaki jest także podejście autora najnowszej polskiej wersji *Alicji* do staroświeckości i nowoczesności tekstu: Drewnowski akcentuje osadzenie oryginału w „rzeczywistości wiktoriańskiej Anglii”⁸¹, choć – jak autor *Perypetii Alicji na Czarytorium* – pozostaje również bardzo świadomy ogromnej roli, jaką odegrało i nadal odgrywa dzieło Carrolla w formowaniu współczesnej kultury.

Kulturotwórcza rola Alicji

Nie bez powodu książki Lewisa Carrolla o przygodach Alicji zajmują wyjątkową pozycję w kulturze i literaturze światowej. Od kiedy ukazały się na rynku wydawniczym (*Alice's Adventures in Wonderland* w 1865, jej kontynuacja *Through the Looking Glass* w 1871 roku), nie tylko czarują, zaciekawiają oraz bawią dorosłych i dziecięcych czytelników, ale też inspirują różnorodnych artystów, ożywiając kulturę zarówno wysoką, jak i popularną.

Do tej pory powstało około 30 ekranizacji⁸² powieści Carrolla, w tym tak różnych jak ich animowana adaptacja Walta Disneya z 1951 roku, film czeskiego twórcy Jana Švankmajera z 1988 roku *Něco z Alenky* (*Coś z Alicji*) czy nakręcona w 2010 roku kinowa wersja Tima Burtona *Alice in the Wonderland* z Johnnym Deppem w roli Kapelusznika. Przygody dziewczynki w Krainie Dziwów inspirowały też muzyków, którzy na kanwie powieści komponowali symfonie i pieśni chóralne, tworzyli przedstawienia operowe i baletowe oraz kilkadziesiąt utworów muzyki popularnej, łącznie ze sławnymi przebojami Beatlesów *I'm the Walrus* i *Glass Onion*, czy śpiewanym przez zespół Jefferson Airplane hitem *White Rabbit*⁸³. Najlepsi ilustratorzy ponad 7600 wydań książek Carrolla⁸⁴ – począwszy od sir. Johna Tenniela i Arthura Rackhama, przez Leonarda Weisgarda i Salvadora Dalego, po artystów współczesnych (m.in. Roberta Ingpena, Tove Jansson, Yayoi Kusame, Johna Vernona Lorda, Roberta Sabudę i Lisbeth Zwerger) – prześcigali się w odwzorowywaniu logicznej nielogiczności powieści o Alicji oraz występujących w nich zadziwiających postaci⁸⁵. Przygody rezolutnej dziewczynki stały się również podstawą wielu sztuk

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² D. Schaefer (*Alice on the Screen*. W: L. Carroll, *The Annotated Alice: The Definitive Edition*. Introd., notes M. Gardner. St. Ives 2001, s. 329–333) wymienia 28 produkcji, które dzieli na filmy kinowe (11), kroniki filmowe (1), kreskówki (4), pełnometrażowe filmy telewizyjne (10) i filmy edukacyjne (2). Zob. też W. Brooker, *Alice's Adventures: Lewis Carroll in Popular Culture*. New York – London 2004. – C. Nichols, *Alice's Wonderland: A Visual Journey through Carroll's Mad, Mad World*. New York 2014. – *Carroll-Related Film and TV Items*. Na stronie: <http://www.lewiscarroll.org/category/filmtv> (data dostępu: 5 II 2023).

⁸³ Zob. Brooker, *op. cit.* – Nichols, *op. cit.* – *Carroll – Related Music*. Na stronie: <http://www.lewiscarroll.org/category/music> (data dostępu: 5 II 2023). – *Carroll-Inspired Performing Arts: Theatre, Dance, Music, Film*. Na stronie: <https://lewiscarrollsociety.org.uk/performing-arts> (data dostępu: 5 II 2023).

⁸⁴ Zob. J. A. Lindseth, wstęp w: *Alice in a World of Wonderlands*, t. 1, s. 22: „W roku 2015 na całym świecie odnotowano 7609 opublikowanych edycji i liczba ta wciąż wzrasta”.

⁸⁵ Zob. *The Illustrators of „Alice in Wonderland” and „Through the Looking Glass”*. Ed. G. Ovensden. Introd. J. Davis. London 1972. – M. Hancher, *The Tenniel Illustrations to the „Alice” Books*.

teatralnych oraz utworów literackich, łącznie z *Finnegans Wake* Jamesa Joyce'a i *Alicją w krainie liter* Rolanda Topora⁸⁶. Carrolliańskie powieści o Alicji, obok *Biblii* oraz sztuk Williama Szekspira, są zresztą najczęściej cytowanymi książkami na świecie – nic zatem dziwnego, że niezliczone nawiązania kulturowe do nich występują nie tylko w literaturze, filmie, muzyce, plastyce i teatrze, ale także w grach komputerowych i komiksach⁸⁷.

Alicja Carrolla jest więc zjawiskiem ogólnosiwiatowym, działającym ożywczo na kulturę powszechną – m.in. poprzez przekłady na 174 języki⁸⁸. Jest przy tym zarówno bardzo brytyjska, z uwagi na pojawiające się na jej kartach liczne odniesienia do wiktoriańskiej obyczajowości, literatury i angielskiego poczucia humoru, jak i wyjątkowa, osobna i jedyna w swoim rodzaju – niemająca odpowiednika w żadnym innym utworze literackim ani własnej, ani obcej kultury. Wymyka się szufladkowaniu i wszelkiej kategoryzacji, choćby ze względu na swojego ambiwalentnego adresata (dziecięcego? dorosłego? podwójnego?), przedziwną strukturę opartą na logice snu oraz paradoksalność i wszechobecny purnonpens:

Columbus, Ohio, 1985. – *Lewis Carroll and His Illustrators: Collaborations and Correspondence, 1865–1898*. Ed. M. N. Cohen, E. Wakeling. Ithaca, N. Y., 2003. – A. McGee, *The Art of Alice: Madness Returns*. Milwaukee, Wis., 2011. – *Alice Illustrated: 120 Images from the Classic Tales of Lewis Carroll*. Ed. J. A. Menges. Introd. M. Burstein. Dover 2012. Zob. też Brooker, *op. cit.* – Nichols, *op. cit.* – *Alice Illustrated Around the World*. Na stronie: <https://exhibitions.lib.umd.edu/alice150/alice-in-wonderland/alice-illustrated> (data dostępu: 5 II 2023). – M. Popova, *The Best Illustrations from 150 Years of Alice in Wonderland*. Na stronie: <https://www.brainpickings.org/2014/07/07/best-illustrations-alice-in-wonderland> (data dostępu: 5 II 2023).

⁸⁶ Zob. Ch. C. Lovett, *Alice on Stage: A History of the Early Theatrical Productions of „Alice in Wonderland”*. Westport–London 1990. – *Alternative Alices: Visions and Revisions of Lewis Carroll’s „Alice” Books*. Ed. C. Sigler. Lexington 1997. – Brooker, *op. cit.* – J. Susina, *The Place of Lewis Carroll in Children’s Literature*. New York 2013. – Nichols, *op. cit.* Zob. też *Wonderland by Motra Buffini*. Na stronie: <https://shop.nationaltheatre.org.uk/products/wonderland> (data dostępu: 5 II 2023). Wpływ *Alicji* na kulturę polską omawia T. Marciniak w artykule *Alicja wpadła! O kulturowych losach i zapożyczeniach ze słynnej powieści Lewisa Carrolla* („Rita Baum” 2012, nr 4. Na stronie: <https://issuu.com/ritabaumwroclaw/docs/26/36> (data dostępu: 5 II 2023)).

⁸⁷ Zob. *The Oxford Dictionary of Quotations*. Wyd. 3. Oxford 1992, s. 181–184. – S. Mukherjee, *And Alice Played a Video Game: Alice, Harry Potter and the Computer Game: A Study of the Relationship between Children’s Fantasy Adventure Stories and Interactive Computer Games* (2002). Na stronie: http://www.literature-study-online.com/essays/alice_video.html (data dostępu: 5 II 2023). – Brooker, *op. cit.* – R. McCrum, *Who on Earth Was Lewis Carroll? We’ll Just Have to Wonder...* (2010). Na stronie: <http://www.theguardian.com/books/2010/mar/14/behind-alice-appeal-no-wonderland> (data dostępu: 5 II 2023) („książka [...] pozostaje najczęściej cytowaną w języku angielskim, po *Biblii* i Szekspirze”). – *Lewis Carroll’s „Alice’s Adventures in Wonderland”: A Documentary Volume*. Ed. C. Sigler. Detroit, Mich., 2014, s. XXI („Dwie książki o Alicji stworzyły rozległy i dochodowy przemysł, który kontynuował produkcję niezliczonych spin-offów i sequeli, komiksów i mang, kreskówek i anime, produkcji scenicznych i filmowych, gier planszowych i wideo, jak również szerokiego wachlarza przedmiotów kolekcjonerskich”). – Nichols, *op. cit.* – M. Margini, *Down the Rabbit Hole: „Alice in Wonderland”’s Influence on Video Games*. „The Atlantic” (2016). Na stronie: <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/03/alice-in-wonderlands-influence-on-video-games/473082> (data dostępu: 5 II 2023).

⁸⁸ Zob. W. Weaver, *Alice in Many Tongues: The Translations of „Alice in Wonderland”*. Madison 1964. – S. Goodacre, *The Real Flood of Translations*. W zb.: *Alice in a World of Wonderlands*, t. 1, s. 99–107. – J. A. Lindseth, S. Lovett, *The Most Translated English Novel*. W zb.: *iw.* – M. F. Suarez, *„Alice” and Global Bibliography: Reading the Whole Book*. W zb.: *iw.*, s. 45.

Jest to zapewne jedyny wypadek w dziejach piśmiennictwa, gdzie jeden tekst zawiera dwie zupełnie różne książki: jedną dla dzieci i drugą dla bardzo dorosłych. [...] *Alicja* dla dorosłych jest drugim, obok *Finnegans Wake* Joyce'a, arcydziełem, którego myślą przewodnią jest analiza umysłu ludzkiego pogrążonego we śnie. I tak jak język *Finnegans Wake*, język *Alicji* rządzony jest gramatyką snu i rytmem snu: przenikanie, zwalnianie, powtórzenia, nagle zmiany tempa, monotonia i następujące tuż po niej porwane strzępki widzenia: wszystko to dotyczy w jednakowym stopniu struktury akcji i języka⁸⁹.

Nic więc dziwnego, iż książki opowiadające o przeżyciach dziewczynki w światach dziwów i lustrzanych odbić inspirują i fascynują również naukowców, mających wsparcie w stowarzyszeniach Carrolliańskich⁹⁰ oraz w wielu krytycznych wydaniach przegód Alicji⁹¹, które objaśniają nie tylko wszelkie występujące w nich aluzje do postaci, zdarzeń, kultury i obyczajów epoki wiktoriańskiej, ale także kalambury, parodie literackie i gry towarzyskie lub sportowe⁹².

Martin Gardner, jeden z najbardziej uznanych badaczy życia i twórczości Carrolla, zauważył, iż „książki o Alicji łatwo poddają się symbolicznej interpretacji –

⁸⁹ Słomczyński, *op. cit.*, s. 5. Spór o adresata książek o Alicji szeroko omawiam w artykule *Pilna pszczołka, skrzętny krokodyl czy chory lew?* (s. 197–215). Tam podana obszerna literatura dotycząca tego zagadnienia. Zob. też M. Komar, *Carroll i jego gry*. „Literatura na Świecie” 1973, nr 5. – F. Huxley, *The Raven and the Writing Desk*. New York 1976. – M. Burstein, *To stop a Bandersnatch*. (1996). Na stronie: <http://www.alice-in-wonderland.net/resources/analysis/interpretive-essays/to-stop-a-bandersnatch> (data dostępu: 5 II 2023). – K. – P. Ben-Zvi, *Lewis Carroll and the Search for Non-Being: In Which Humpty Dumpty, a True Heraclitean, Asserts That There Must Exist an Opposite to a Birthday Which Is an Un-Birthday*. „The Philosopher” 2002, nr 1. Na stronie: <http://www.alice-in-wonderland.net/resources/analysis/interpretive-essays/lewis-carroll-and-the-search-for-non-being> (data dostępu: 5 II 2023). – E. O'Sullivan: *op. cit.*, s. 49; *Does Pinocchio Have an Italian Passport? What Is Specifically National and What Is International about Classics of Children's Literature*. W zb.: *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Ed. G. Lathey. Clevedon 2006, s. 158–160. – TP.

⁹⁰ Chodź tu o The Lewis Carroll Society UK (<http://lewiscarrollsociety.org.uk> <data dostępu: 5 II 2023>), The Lewis Carroll Society of North America (<http://www.lewiscarroll.org> <data dostępu: 5 II 2023>), The Lewis Carroll Society of Canada (<http://batteredbox.com/LewisCarroll/index.htm> <data dostępu: 5 II 2023>) i The Lewis Carroll Society of Japan (<https://lcsj.sakura.ne.jp/index-e.html> <data dostępu: 5 II 2023>).

⁹¹ Zob. L. Carroll: *Alice in Wonderland: Authoritative Texts of „Alice's Adventures in Wonderland”, „Through the Looking-Glass”, „The Hunting of the Snark”*. Ed. D. J. Gray. New York 1971; *„Alice's Adventures in Wonderland” and „Through the Looking-Glass and What Alice Found There”*. Illustr. J. Tenniel. Ed., introd. R. L. Green. Oxford 1971; *The Philosopher's Alice: „Alice's Adventures in Wonderland” and „Through the Looking-Glass”*. Illustr. J. Tenniel. Ed. P. Heath. New York 1974; *„Alice's Adventures in Wonderland” & „Through the Looking-Glass”*. Introd. M. N. Cohen. Illustr. J. Tenniel. New York 1981; *„Alice's Adventures in Wonderland” and „Through the Looking-Glass and What Alice Found There”: The Centenary Edition*. Illustr. J. Tenniel. Ed. H. Houghton. London 1998. – J. E. Jones, J. F. Gladstone, *The Alice Companion: A Guide to Lewis Carroll's Alice Books*. New York 1998. Na szczególną uwagę zasługują edycje M. Gardniera – L. Carroll: *The Annotated Alice: „Alice's Adventures in Wonderland” and „Through the Looking-Glass”*. Illustr. J. Tenniel. Introd., notes M. Gardner. New York 1960; *More Annotated Alice: „Alice's Adventures in Wonderland” and „Through the Looking-Glass”*. Illustr. J. Tenniel. Introd., notes M. Gardner. New York 1990; *The Annotated Alice (2001). The Annotated Alice: „Alice's Adventures in Wonderland” and „Through the Looking-Glass”: 150th Anniversary Deluxe Edition*. Illustr. J. Tenniel. Ed. M. Gardner. Expanded and updated by M. Burstein. New York 2015.

⁹² Zob. K. Blake, *Play, Games and Sports: The Literary Works of Lewis Carroll*. Ithaca, N.Y., 1974.

politycznej, metafizycznej czy Freudowskiej⁹³. Z oczywistych względów (zainteresowanie Carrolla małymi dziewczynkami) *Alicja* stała się pożywką dla psychoanalityków i była rozbiegana na części przez uczonych doszukujących się na jej kartach mniej lub bardziej zawołowanych śladów wskazujących na skłonności pisarza. Gardner wyśmiewa zresztą większość takich interpretacji i nazywa je komicznymi, przytaczając m.in. argument, iż np. wielość odniesień do jedzenia w fabule książek wcale nie musi oznaczać tłumionej „oralnej agresji” Carrolla, ale po prostu świadczy o jego obserwacji, że dzieci poznają świat ustami i poprzez smak⁹⁴.

Co do dziedzin nauki sięgających po *Alicję*, badacz przywołuje sławną obawę Gilberta Chestertona, że od kiedy książka trafiła w ręce akademickie, staje się „zimna i pomnikowa jak klasyczny grobowiec”⁹⁵. Chyba nie do końca tak jest, choć rzeczywiście dziwna logiczność nielogiczności fabuły oraz wielowymiarowe symbole i aluzje sprawiły, że opowieści Carrolla dostarczyły również inspiracji do bardzo poważnych prac z zakresu medycyny, psychologii i psychiatrii⁹⁶. Z uwagi na nieprzebrane gry językowe i symbole interesują się owymi dziełami językoznawcy, przekładoznawcy i semiotycy⁹⁷. *Alicja* jest też przedmiotem pogłębionej analizy dla kulturoznawców i literaturoznawców, śledzących występujące w niej odniesienia intertekstualne i motywy kultury⁹⁸. Dla translatorów książki Carrolla (nie bez przyczyny nazywane Świętym Graalem przekładoznawców) są dodatkowo niewyczerpanym polem badawczym ze względu na trudności wynikające z przekazania – w językach i kulturach docelowych – wszystkich istotnych cech budujących tożsamość tych jedynych w swoim rodzaju dzieł. Jeśli zaś w jakimś języku istnieją przynajmniej dwa ich tłumaczenia, przekłady którejkolwiek części *Alicji* można ponadto badać – jak tutaj – pod kątem serii translatorskich, zmieniających się norm przekładowych oraz polisystemów literackich kultury wyjściowej i docelowej. Czę-

⁹³ M. Gardner, *Introduction to „The Annotated Alice”* (1960). W: L. Carroll, *The Annotated Alice* (2015), s. XIV.

⁹⁴ Historię powstania książki oraz osobliwą postać Carrolla omawia Stiller (S 5–19). Zob. też R 7–32. – Gardner, *op. cit.*, s. XVI–XXIV. – Resources. Na stronie: <http://www.alice-in-wonderland.net/resources> (data dostępu: 5 II 2023). Obszerna bibliografia w: *Psychoanalytic Interpretations of Carroll*. W: *The Annotated Alice* (2015), s. 325–326. Zob. też Gardner, *op. cit.*, s. XIV.

⁹⁵ Gardner, *op. cit.*, s. XIII.

⁹⁶ J. Beckman, „We’re all mad here. I’m mad. You’re mad”: *The „Alice” Books and the Professional Literature of Psychology and Psychiatry*. (2010). Na stronie: <http://www.victorianweb.org/authors/carroll/beckman2.html> (data dostępu: 5 II 2023).

⁹⁷ Zob. D. F. Kirk, *Charles Dodgson, Semeiotician*. Gainesville 1963. – R. D. Sutherland, *Language and Lewis Carroll*. The Hague – Paris 1970. – *Semiotics and Linguistics in Alice’s Worlds*. Ed. R. Fordyce, C. Marcello. Berlin – New York 1994. – Resources.

⁹⁸ Zob. M. Adamczyk, „Alice’s Adventures in Wonderland” po polsku – wierność przekładu a jego recepcja wśród czytelników. W zb.: *Problemy translatoryki i dydaktyki translatorycznej. Materiały sympozjum Instytutu Lingwistyki Stosowanej UW (Białowieża, 15–17 grudnia 1983 r.)*. Red. nauk. F. Grucza. Warszawa 1986, s. 70–73. – Burstein, *op. cit.* – R. Reichertz, M. C. Schleder de Borba, *Text Diversity, Intertextuality and Parodies in Wonderland*. „Fragmentos” 1999, nr 16. – R. Reichertz, *The Making of the Alice Books: Lewis Carroll’s Uses of Earlier Children’s Literature*. Montreal 2000. – J. Kokot, *Przekład i przestrzeń intertekstualna. Wiersze w polskich przekładach „Alice’s Adventures in Wonderland” Lewisa Carrolla*. W zb.: *Przekładając nieprzekładalne II. Materiały z II Międzynarodowej Konferencji Translatorycznej, Gdańsk*. Red. O. i W. Kubiński. Gdańsk 2004, s. 273–284. – R 43–45.

sto badania takie przynoszą równie zaskakujące rezultaty i są równie pełne paradoksów oraz odświeżających zaskoczeń (Wasowski!) co sam niesamowity oryginał.

W angielskim polisystemie rozpoczął on tzw. Złoty Wiek literatury dziecięcej⁹⁹, zawsze zresztą zajmującej wysokie miejsce w brytyjskiej kulturze (A 40)¹⁰⁰. W polskim polisystemie, w którym literatura dla dzieci od międzywojnia też cieszy się wysokim statusem (A 42–46)¹⁰¹, kształt i recepcja *Alicji w Krainie Czarów* były, jak widać, różne i zależne od zmieniających się mód oraz norm przekładowych. Najwyraźniej –

każda epoka ma swoją *Alicję...*, odczytaną i przetłumaczoną zgodnie z obowiązującymi ówczesnie „regułami gry”. A jeśli czytelnik chce sięgnąć do *Alicji...* więcej niż raz, korzystając przy tym z różnych tłumaczeń, ma szansę przekonać się o tym, że dzieło zmienia się wraz z epoką. [U 199]

Abstract

AGATA BRAJERSKA-MAZUR Maria Curie-Skłodowska University, Lublin
ORCID: 0000-0002-0374-983X

THROUGH THE LOOKING GLASS, AND WHAT TRANSLATORS FOUND THERE

The author of the article analyses a rich translation series composed of 13 Polish renderings of Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland*. The time span (1910–2020) between consecutive items of the series allows to trace changing translation strategies which depend on the fluctuating translatory norms and literary polysystems of the source and target cultures. Dynamics of the series is also discussed in the paper, specifying central and polemical translations, as well as the most enigmatic, full of paradoxes and escaping any classification Polonised version by Grzegorz Wasowski. The article's final part contains a meticulous presentation of the culture-forming role of the book which inspires translators, artists and scholars all over the world.

⁹⁹ Zob. *Wieczorkiewicz, op. cit.* Tam podana obszerna bibliografia dotycząca tego zagadnienia.

¹⁰⁰ Zob. też P. Hollindale, *Ideology and the Children's Books*. Woodchester 1988, s. 40. – *Wieczorkiewicz, op. cit.*, s. 66–70.

¹⁰¹ Zob. też *Wieczorkiewicz, op. cit.*, s. 70–91.

POLLAKÓWNA WIELOKROTNIE

STRONY JOANNY POLLAKÓWNY. Pod redakcją Anny Kozłowskiej, Jana Zielińskiego. (Recenzent: Piotr Mitzner). Warszawa 2017. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, ss. 438.

Intelektualistka, historyczka sztuki, eseistka, tłumaczka, poetka, autorka książek dla dzieci – Joanna Pollakówna jest dopiero odkrywana przez badaczy literatury. Niewątpliwie przyczyniło się do tego wydanie w niewielkim odstępście czasowym jej *Wierszy zebranych*, tomu *Zapatrzenie. Myśląc o obrazach, myśląc o malarzach* z esejami o sztuce oraz polsko-francuskiego wyboru *Skąpa jasność / Avare clarté*¹.

Pierwszą ważną monografię poetki, od wielu lat domagającej się głębszego omówienia, stanowi studium Wojciecha Kudyby z 2016 roku *Próba bólu. O wierszach Joanny Pollakówny*². Po niej ukazały się *Strony Joanny Pollakówny*, obszerny tom zbiorowy pod redakcją Anny Kozłowskiej i Jana Zielińskiego, będący pokłosiem ogólnopolskiej konferencji naukowej zorganizowanej w kwietniu 2014 na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Za motto do książki posłużył fragment wiersza *Śmiertelność*:

Jak w swych imionach zamieszkam obca,
ich wnętrze zmilkło, kształt się rozprysnął;
czy z dna dobędę siebie z tą barwą,
z tamtym zapachem,
chwilą zdziwioną?

Nie wiem, czy wszystka zdołam zmartwychwstać³.

¹ J. Pollakówna: *Wiersze zebrane*. Zebrał, oprac., przedm. J. Zieliński. Mikołów 2012; *Zapatrzenie. Myśląc o obrazach, myśląc o malarzach*. Gdańsk 2012; *Skąpa jasność / Avare clarté*. Trad. A.-C. Carls. Présenté par J. Zieliński. [Soisy-sur-Seine] 2014. Znaczenie edycji zbiorowej podkreślił P. Łuszczkiewicz (*Forma i sens. Metafizyczna podszewka liryki Joanny Pollakówny* – zob. s. 18 recenzowanej książki): „Dorobek liryczny Pollakówny – a była ona przecież także cenionym historykiem sztuki, lubianą pisarką dla dzieci, wytrawna eseistka i tłumaczka – odsłonił się wreszcie w pełnej, wspaniałej okazałości. Co więcej, wskutek swojej rangi nakazał na nowo przemyśleć nasz poetycki kanon drugiej połowy XX oraz początków XXI stulecia”.

² W. Kudyba, *Próba bólu. O wierszach Joanny Pollakówny*. Warszawa 2016. Na temat książki zob. omówienia: M. Kisiel, *Poetka bólu*. „Śląsk” 2017, nr 8. – K. Alichnowicz, *Mowa cierpienia*. „Topos” 2017, nr 4.

³ J. Pollakówna, *Śmiertelność*. W: *Wiersze zebrane*, s. 48.

Kumulują się tutaj znaczenia, które autorzy artykułów wydobyli z liryków Pollakówny. W podszytym chorobą, bólem i cierpieniem wierszu ujawniają się wątpliwości poetki dotyczące fundamentalnych kwestii wiary, daje o sobie znać niepokój metafizyczny, gaśnie nadzieja na „bycie-w-świecie”, istnienie po śmierci. Widać także troskę o zapisane i utrwalone słowo poetyckie – czy zostanie kiedyś docenione i należycie zrozumiane? *Strony Joanny Pollakówny* wydają się odpowiedzią na pełne lęku pytanie postawione w *Śmiertelności*.

Książka składa się z czterech nierównomiernych części: *W stronę poezji*, *W stronę sztuki*, *W stronę biografii*, *W stronę recepcji*. Najwięcej uwagi badacze poświęcili twórczości lirycznej, czym – jak piszą redaktorzy – potwierdzili „poczucie rangi tej poezji, jakie niektórzy przynajmniej krytycy i czytelnicy mieli od czasu publikacji pierwszych [...] tomików [Pollakówny]” (s. 12). Odczytania błysków, olśnień, iluminacji, epifanii zawartych w liryce życia, doświadczenia, bólu, cierpienia, zmysłów oraz poznania podjęło się 16 autorów. Oto krótki przegląd ich myśli.

Część liryczną otwiera wspomniany już szkic Piotra Łuszczkiewicza (*Forma i sens. Metafizyczna podszełka liryki Joanny Pollakówny*). Zastanawiając się nad podłożem metafizycznym poezji Pollakówny, jako jego źródło autor wskazuje Arystotelesowską koncepcję formy, „pewnej aktualności ukształtowania”, oraz materii, czyli „zdolności do owego ukształtowania” (s. 21). Formę i materię eksponuje wśród innych tematów, które dostrzega w tej liryce: „codziennosci jako punktu wyjścia wewnętrznego doświadczenia”, „zmysłowego konkrety jako dźwigni duchowych uniesień”, „poczucia braku logiki w życiu, a zarazem sugestii obecności w nim kwestii prymarnych, »rzeczy pierwszych« pośród nieskończonego kosmosu ludzkich spraw” (s. 20). Badacz pokazuje, że Pollakówna to poetka dociekliwa, która dąży do odkrycia tego, co zasłonięte, poszukuje klucza do poznania tajemnic świata, „dopytuje aż do zwątpienia, aż do bólu” (s. 21). Jej twórczość liryczna jest intelektualna, nie pomija kwestii Boga. Przeciwnie, poszukuje jego idei. Omawiając metafizyczność wierszy Pollakówny (motywy religijne i filozoficzne), autor artykułu dokonuje ujęcia syntetycznego: „Od samego początku w tej poezji pojawia się niepokój, przerażenie, »lęk mistyczny«, występują tam »motywy bólu, cierpienia, wreszcie – w postaci dolorystycznego ekstermum – bolenia«, a także namysł »nad kształtem rzeczywistości i jej metafizyczną podszełką, po prostu, nad sensem istnienia” (s. 30). Jak czytamy w podsumowaniu: „Nie jest to liryka łatwej konsolacji. Ból pulsuje w niej już niemal nieustannie, nieusuwalne okazuje się też poczucie kruchości, nietrwałości życia i znikomości, marności ludzkiego dorobku” (s. 31).

Dobrze się stało, że przeglądowy szkic Łuszczkiewicza otwiera książkę. Jest to istotny punkt wyjścia bardziej szczegółowych badań. Te rozpoczyna Bernadetta Kuczera-Chachulska artykułem *Joanna Pollakówna „Po części” – wybrane problemy interpretacyjne*, który stanowi uzupełnienie rozważań Jana Zielińskiego z przedmowy do *Wierszy zebranych*. Autorka skupiła się – co zostało zaznaczone w tytule szkicu – na wierszu *Po części*, nawiązującym do trzynastego rozdziału *Pierwszego Listu do Koryntian* św. Pawła, a interpretację podporządkowała dwóm kategoriom semantycznym: „części” i „całości”. Wywołują one „niekończący się szereg odniesień filozoficznych, literackich, kulturowych” (s. 34). W swoim wierszu Pollakówna zdecydowała się tylko na jedno z nich, przez co utwór stał się „lirycznym traktatem na temat biblijny” (s. 34). Ważną kwestię stanowi światło, ponieważ to ono „organizuje

je poetycki wymiar wiersza, krystalizujący się w sferze wyglądo- w” – na początku jest mocne, następnie „jakby przygasa”, wreszcie zaś „przyświeca przez mrok” (s. 36). W artykule zwraca uwagę drobiazgowość analizy oraz trafne porównanie obrazu nieba z liryku Pollakówny i obrazów nieba ukazanych przez Franciszka Karpińskiego, Adama Mickiewicza i Czesława Miłosza.

W kolejnych artykułach badacze odnoszą się do wyeksponowanego w wierszach Pollakówny motywu cierpienia. Najpierw w tej kwestii zabiera głos amerykańska tłumaczka Alice-Catherine Carls w szkicu *Suffering in Joanna Pollakówna's Poetry* (Cierpienie w poezji Joanny Pollakówny). Jej zdaniem „nierozzerwalnie związane ze specyficznymi strategiami lingwistycznymi, konceptualnymi i wizualnymi” cierpienie to główny wątek poruszany przez autorkę *Lata szpitalnego*. Stara się ona wyrazić ból za pomocą kontrastów. Za najważniejszy dualizm uznaje Carls opozycję światła i ciemności, która „dostarcza kryterium miary głębokości cierpienia i przekraczania go” (s. 63).

Cierpienie prowadzi Pollakównę do refleksji metafizycznej oraz do mistycznej kontemplacji, ale także, co podkreśla Wojciech Kudyba w artykule *Pietà w twórczości Joanny Pollakówny*, do hermeneutyki dzieł malarskich. Badacz interpretuje wiersze-ekfrazy: *Pietę Belliniego* i *Pietę Tycjana*, traktując je jako odzwierciedlenie „osobistej, egzystencjalnej próby czytania obu obrazów”, a przy tym zauważając, że hermeneutyka zaproponowana przez poetkę „kieruje w stronę duchowości” (s. 67). Liryki omówione przez Kudybę są o tyle ciekawe, że nie zawierają motywów pasyjnych, których czytelnik spodziewa się, patrząc na tytuły utworów i opisane słowem dzieła malarskie.

W tomie odnajdziemy również artykuły poświęcone wierszom metapoetyckim Pollakówny i jej refleksjom nad sposobami konstruowania poezji. Ta część zbioru stanowi szczególnie ważne uzupełnienie dotychczasowych głosów na temat liryków autorki *Małomówności*. Ów wątek nie dominuje jednak w jej utworach, dlatego też nie został wyeksponowany.

Czym dla Pollakówny jest tworzenie poezji, obszernie wyjaśnia Małgorzata Łukaszuk (*O ważności słów w wierszach Joanny Pollakówny*). To „zapisywanie doświadczeń, czyli zapisywanie dostępnych zmysłami »śladów«, »znaków do odczytania«, zapisywanie informacji »ze świata«, jakimi są i jakimi mogą je odebrać przede wszystkim wzrok, słuch, dotyk” (s. 88). Autorkę artykułu interesuje sposób budowania wierszy:

Pollakówna ponawia [...] rzeczy, znaki, obrazy, kontury, wzbogaca je metaforyką i kontekstami, jakby nie zawierzała prawdzie doświadczeń czy lepiej – prawdzie obrazów (śladów, odcisków) z bolesnego i krótkiego „teraz”. [s. 96]

Z kolei „wiersze o wierszach” analizuje Mateusz Antoniuk („*Dukt pisma się zasupta niepewnym gryzmołem...*”). Bada on relację wytworzoną między osobą a tekstem w utworach *Odprysk*, *** (*Światła odchodzącego...*) oraz *Poezja*. Jak czytamy w podsumowaniu:

Niewątpliwie wszystkie trzy wiersze świadczą o intensywności, z którą autorka *Skąpej jasności* wraca do jednego w gruncie rzeczy tematu: jest to temat zakłóconej komunikacji językowej. To, co może zostać odczytane, jest zawsze jakoś inne od tego, co miało być napisane [...]. [s. 102-103]

Wymienione liryki Antoniuk zestawia z *Pismem*, późniejszym utworem poetki, w którym przedmiotem uwagi „nie jest [...] już pisanie i czytanie tekstu, ale – pisanie i czytanie tekstu świata” (s. 107).

Inaczej na twórczość liryczną Pollakówny patrzy Adam Dziadek (*Efekt brzmienia – o wierszach Joanny Pollakówny*). Badacz używa określenia „poezja somatyczna” i sugeruje, że „cała refleksja metajęzykowa i metapoetycka jest tu skupiona na zmysłach”. Podażając za myślą Ferdinanda de Saussure’a, ustawia się po stronie lektury anagramatycznej, która być może stanowi „jeden z najskuteczniejszych sposobów odsłaniania znaczeń w modelu pisania, jaki uprawia autorka *Dysonansów*” (s. 113). Dziadek nie pomija istotnej dla interpretacji i struktury utworów Pollakówny warstwy dźwiękowej i rytmicznej:

wiersze te czytać trzeba ze szczególnym wyczuleniem na brzmienia słów, ponieważ to właśnie brzmienia rozszerzają pola znaczeniowe poszczególnych tekstów. [...] Pisanie i/lub czytanie łączy się tu ściśle z doświadczeniem somatycznym, brzmienie słów przekłada się na wielopoziomowe znaczenie, odsłania niezwykle bogatą przestrzeń intertekstualną. [s. 123]

Ale głos tej poezji bywa także „ściszony do szeptu” (s. 127), czego stara się dowieść Leszek Szaruga w szkicu *Na granicy milczenia*. Tytułowe milczenie jest komponentem, sposobem tworzenia wiersza – elementem zespalającym słowa: „milczenie – tutaj: »nabrzmiałe« – to specyficzne zagęszczenie języka, które, gdy spełnione zostaną określone, choć wciąż nieznanne warunki, eksploduje wierszem” (s. 125). Artykuł Szarugi pokazuje napięcia w poezji Pollakówny. Badacz przekonuje, że istnieją one między mową a ciszą, między doświadczeniem tymczasowości a poczuciem transcendencji. Stąd – jak zauważa Anna Kozłowska w *Poezji pytań* – „jedną z wyrazistych cech stylu poetki” stanowi obfitość konstrukcji pytajnych (s. 135). Strukturalna analiza ich wielości i różnorodności pozwala dojść do wniosku, że sytuację liryczną, w której najczęściej znajduje się podmiot mówiący, można nazwać „życiem w niedopytaniu», tj. w poczuciu, że samej czynności pytania i poszczególnych aktów interrogatywnych wciąż nie dosyć, że ciągle pozostaje coś, czego mimo dociekań nie udało się uchwycić” (s. 150).

Po tych rozważaniach odnajdujemy w *Stronach Joanny Pollakówny* refleksje na temat sposobów widzenia, patrzenia na obrazy. Wiersze – jak podkreśla Anna Gaścienica-Byrcyn, podejmując komparatystyczną analizę motywu światła i gliny w poezji Pollakówny i w metafizycznych dziełach Jacka Sempolińskiego – są „mówiącym malarstwem”, a malarstwo „milczącą poezją” (s. 173–174). Autorka *Dysonansów* kontempluje obrazy na różne sposoby.

Myśl tę najpierw podejmuje Agata Szulc-Woźniak (*Alchemia szkła*), która zwraca uwagę na przedstawienia rzeczywistości obserwowanej jedynie przez okno. Zawężenie pola widzenia ukonkretnia opis przestrzeni, „czyni spostrzeżenia Pollakówny ściślejszymi” (s. 159), więcej: „sprzyja subiektywizacji – interpretacjom inspirowanym przez szczególne warunki obserwacji” (s. 159). Małgorzata Peroń (*W oknie, ramie, pod powieką – pragnienie obrazu w poezji Joanny Pollakówny*) określa urywek świata, który rejestruje oko autorki *Skapej jasności*, jako kadr:

Wzrok pozwala na obserwację, lecz jest to podróż od krawędzi do krawędzi, nie daje możliwości powiększenia pola widzenia. Okno ma zatem znaczenie podwójne: ukazuje świat, ale też poprzez kadr go zakrywa. Choć poznanie poprzez fragment jest ograniczone, jest również wystarczające. [s. 170]

Konkretność obserwowanego urywka rzeczywistości przeciwstawia się zatem wzystkiemu, co niewyraźne i nieostre. Tęsknota Pollakówny za szerszym spojrzeniem na świat kieruje jej myśli w stronę tego, co niepoznane – metafizyczne, transcendentne.

To, co sensualne, ale również pozazmysłowe, poznawalne jest za pomocą dotyku. Pracy poetyckiej wyobraźni Pollakówny, szczególnie w tomie *Żwir* z 1971 roku, zostaje poddany motyw rąk. Uczestniczą one – jak dowodzi Aleksandra Pawlik-Kopek w szkicu „*Obraz ręką przytrzymuję na ścianie*”. *Motyw rąk w zbiorze „Żwir” Joanny Pollakówny* – w akcie poznania i „stają się narządem dotyku” (s. 186). Ręka odgrywa istotną rolę, bo „może sięgnąć do »wnętrza rzeczy«”, lecz jednocześnie, chociaż w poezji autorki *Lata szpitalnego* jest „źródłem poznania”, często „sprawia zawód, »sięga«, ale nie zawsze zdoła w pełni uchwycić” rzeczywistość i przestrzeń poza nią (s. 196).

W *Stronach Joanny Pollakówny* pojawiają się także szkice osobne, które poruszają inne wątki. Z perspektywy *animal studies* próbuje odczytać wiersze autorki *Powolnego pożaru* Alicja Mazan-Mazurkiewicz („*Zbratani przed wielkim światłem i mrokiem*”. *Świat zwierząt i metafizyczna tajemnica w poezji Joanny Pollakówny*). Badaczka rozpoczyna analizę od utworu *Owady*, zamykającego debiutancki arkusz poetki, a zlekceważonego przez krytykę:

Wiersz Pollakówny wyraża nie tylko poznawcze zagubienie w mnogości bytów. Silniej brzmi w nim ton grozy – ból żywej materii, zmasowany, wszechobecny, natarczywy, któremu towarzyszą akty agresji i „chitynowe złorzeczenia”, budzi lęk, pragnienie ucieczki; okazuje się ona jednak niemożliwa. [s. 201]

Mazan-Mazurkiewicz dowodzi, że los zwierząt zbiega się w tej poezji z ludzkim losem i egzystencją: „Owad i człowiek [...] przeglądają się w sobie. Istnieje ich braterstwo zarówno w nadziei – choćby zawodnej – jak i w cierpieniu” (s. 209). Badaczka stawia ponadto tezę, że nie można się zdystansować ani odseparować od świata natury:

Nawet gdy wydaje się on ludzkiej wrażliwości obcy, gdy może budzić grozę [...] nie jest już światem obcym. [...] Oba światy ogarnia ta sama tajemnica – oba zyskują sens [...] w odniesieniu do Boga. [s. 207]

Nowe spojrzenie na poezję autorki *Żwiru* przedstawia Jan Zieliński w artykule *Proust, Pollakówna – piewcy prędkości. Próba paradoksu*. Badacz porównuje twórczość liryczną Pollakówny z fragmentami prozy Marcela Prousta. Redaktor *Wierszy zebranych* pokazuje, że tym, co łączy polską poetkę z francuskim pisarzem, jest „stereotypowe wyobrażenie powolności” (s. 221), na które składają się czynniki biograficzne i literackie; powolności zostaje przeciwstawione wzmoczone zainteresowanie prędkością:

Z fascynacją pędem kontrastują świadectwa unieruchomienia, ograniczeń wynikających z niemożności fizycznego przemierzania przestrzeni w tempie, które dorównywałoby szybkości wędrówek odbywanych w wyobraźni. [s. 223]

W ostatnim studium tej części Ewa Górecka (*Od malowidła do obrazu. Malarstwo w poezji historyka sztuki*) zajmuje się funkcjonowaniem malarstwa w wierszach

Pollakówny. Autorka docenia pasję i wiedzę historyka sztuki, które „nigdy jednak nie przyćmiewają refleksji i emocji kryjących się za oryginalnymi wyobrażeniami”. Chociaż w poezji tej można dostrzec strategię interpretacyjną wyznaczone przez Erwina Panofsky’ego, ustalenia fenomenologiczne Romana Ingardena na temat ontologii dzieła malarskiego czy teorię barw Vassily’ego Kandinsky’ego, to szczęśliwie nie zamieniają one liryków w „zapisy badacza” (s. 248).

Kolejny dział *Stron Joanny Pollakówny* obejmuje artykuły, których przedmiotem jest jej twórczość eseistyczna. Autorka *Żwiru*, oprócz tekstów ogłaszanych na łamach czasopism (m.in. „Twórczości”, „Zeszytów Literackich”, „Kwartalnika Literackiego”, „Znaku”), wydała dwie książki eseistyczne: *Myśląc o obrazach* oraz *Glinę i światło*. Trzecia, *Weneckie tęsknoty. O malarstwie i malarzach renesansu*, ukazała się po jej śmierci⁴. Część traktująca o esejach składa się z trzech artykułów, swoim rozmiarem nie dorównuje więc części pierwszej. Na pewno jednak teksty te przysłużą się przyszłemu monografiście, ten bowiem nie powinien zapomnieć o Pollakównie jako eseistce.

Na temat projektu eseistycznego autorki tomu *Myśląc o obrazach* pisze Dobra-wa Lisak-Gębała. Badaczka zwraca uwagę na styl esejów, który nie jest naukowy – m.in. „ze względu na swobodne wymykanie się ku bardziej subiektywnej czy nawet poetyckiej dykcji bądź ku tonom mądrościowym” (s. 253). Sposób patrzenia Pollakówny na obrazy określa słowami samej eseistki jako „rozmyślające widzenie”. Wywiedzione z prywatnego doświadczenia, składa się ono z trzech etapów: zapatrzenia (bezpośredniego oglądu dzieła, „chwilowego zawieszenia czasu”), „aktywizowania erudycyjnego zaplecza” (wiedzy, odniesień kulturowych), podjęcia określonych decyzji interpretacyjnych (s. 256). Droga eseistycznych rozważań wiodła Pollakównę od „konkretnego obiektu, potraktowanego jako »odskocznia«, ku »ostatecznym kwestiom życia«, ku odpowiedziom na pytanie: »Co to jest życie, człowiek, los?«” (s. 259–260).

W esejach Pollakówny znaczącą rolę odgrywa postać artysty. Nie mamy tu do czynienia z przedstawieniem sylwetek czy biografii malarzy, ale przede wszystkim z opisem ich prywatnych przeżyć, które na swój sposób odzwierciedla dzieło. Monika Myszka-Wieczerek (*Doświadczenie artysty w twórczości eseistycznej Joanny Pollakówny*) pisze, że autorkę *Gliny i światła* pociągają „biografie niepewne, niejednoznaczne, zamglone i zaciemnione przez upływ czasu”, pozwalające na „tropienie przebiegu losu człowieka, który żył, pozostawił po sobie znakomite dzieła, a jednocześnie z dokumentów źródłowych niewiele można się na jego temat dowiedzieć” (s. 280). Ważne jest też dla niej przekonanie, że „istnieją wyłącznie ludzie niezastąpieni”, a „sztuka malarska czy literacka może tę wyjątkowość poszczególnych ludzkich istnień przybliżyć i utrwać” (s. 292).

Równie istotne aspekty eseistyki Pollakówny porusza Daria Mazur (*Eseje Joanny Pollakówny o malarstwie – otwarcie na doświadczenie mistyczne*). Odwołując się do idei realizmu nadrealnego Jacques’a Maritaina, a także do tez sformułowanych przez Henryka Elzenberga, badaczka zauważa, że w swoich esejach Pollakówna

⁴ J. Pollakówna: *Myśląc o obrazach*. Warszawa 1994; *Glina i światło*. Wrocław 1999; *Weneckie tęsknoty. O malarstwie i malarzach renesansu*. Gdańsk 2012.

szuka miejsc wspólnych dla języka malarstwa i języka opisu doświadczenia mistycznego, a następnie scala je i dopełnia – dzięki lirycznej wyobraźni: kunsztownym opisom, poetycko ujętym interpretacjom i rekonfiguracjom” (s. 297). Taki sposób patrzenia na obraz niewątpliwie wyróżnia eseistkę. Podejmuje ona bowiem rzadki „wysiłek transmediacji”. Jego celem jest „ewokowanie przeżycia mistycznego”. Ostatecznie „eseje te służą podprowadzeniu czytelnika ku właściwej autorce recepcji obrazów, uwrażliwieniu go na odbiór dzieł sztuki, w którym malarskie kategorie otwierają na metafizyczny horyzont” (s. 310).

Trzecia część tomu ma charakter bardziej osobisty. Dotyczy biografii Pollaków-ny, przynosi cenne materiały, które kiedyś pomogą szczegółowo opisać życiorys poetki. Swoje luźne wspomnienia o autorce *Lata szpitalnego*, zatytułowane *O Joannie – prywatnie*, prezentuje Wiesława Wierzchowska, koleżanka poetki z czasów studenckich:

Pollakówna mieszkała – tak samo jak ja – w Warszawie, nie trzeba więc było pisać listów, czego dziś żałuję, bo nie mam żadnych podpórek dla coraz bardziej ułomnej pamięci. Pozostały mi ulotne obrazy, niedające się potwierdzić datą, i świadomość ważności kontaktów z Joanną, częstych zwłaszcza w latach 60. [s. 316]

W podobnym duchu autorkę *Dysonansów* wspomina ks. Jan Sochoń (*Droga, góra, zastawa*). W tym przypadku zachwyty osobowością poetki wiązał się najpierw z jej twórczością:

Początki mojej znajomości z Joanną Pollakówną wyznaczała lektura. Starałem się czytać niemal wszystko, co pisała, a co odnajdywałem w prasie literackiej, zwłaszcza wiersze, poprzez które jaśniała nieco Norwidowska poświata. Radowały i duchowo umacniały mnie jej nieustanne próby godzenia tego, co piękne, z tym, co przygodne, kručze, otulone słabością. [s. 385]

Pollakównie głos zostaje oddany w 99 listach do Joanny Szczepińskiej-Tramer, datowanych od 19 I 1969 do 20 V 2002. Każdy z nich „liczy od jednej do czterech stron pisanych ciasno bardzo drobnym pismem” (s. 322).

Ostatnia część tomu dotyczy recepcji i jest omówieniem trzech książek. Edycję *Wierszy zebranych* w opracowaniu Zielińskiego szczegółowo analizuje Mateusz Antoniuk (*Wydeptywanie ścieżek. O czytaniu „Wierszy zebranych” Joanny Pollakówny*). Badacz proponuje różne odczytania zbioru oraz dokonuje wielokrotnych prób podsumowań:

czterdzieści lat twórczej aktywności Pollakówny to ciągle, intensywne przyglądanie się nierozstrzygniętemu światu, zawieszonemu między absencją i obecnością, zanikiem i trwaniem. W tym uporczywym skupieniu poetyckiej uwagi, w tej wytrwałej pracy języka tkwi istotna wartość poezji Pollakówny, poważna siła jej *Wierszy zebranych*. [s. 400]

Wybór esejsów *Zapatrzenie*, wydany dekadę po śmierci poetki, komentuje Dobrowa Lisak-Gębała („Logika, która chce śpiewać”. Pod pretekstem „Zapatrzenia” Joanny Pollakówny):

W wyborze tym, który świetnie wprowadza w pisarstwo Pollakówny [...], wypowiedzi ułożono według klucza chronologicznego, zastosowanego względem omawianych przez autorkę bohaterów [...]. Uwzględniono też kilka prac, które mają – mimo atrakcyjnego, swobodnego stylu – charakter bardziej naukowy, pochodzących między innymi z katalogów dotyczących Czyżewskiego, Adlera, Czapskiego. [s. 407]

Badaczka pochwała pomysł struktury książki:

Dostosowanie optyki do układu tomu prowadzić może [...] do wielu ciekawych odkryć. Widać teraz tym wyraźniej, że gust malarski Pollakówny był faktycznie niezmiernie elastyczny i, rzecz można, pokorny [...]. [s. 407]

O poezji w języku francuskim pisze Joanna Pietrzak-Thébault, omawiając przedkłady Alice-Catherine Carls. Autorka twierdzi za Zielińskim, że poezja Pollakówny płynnie i bez żadnych zakłóceń poddaje się tzw. misterium transformacji. Wiersze dotyczące spraw egzystencjalnych są łatwiej rozumiane przez obcokrajowców – nie wymagają dodatkowych przypisów i odniesień historycznych, dzięki czemu poezję Pollakówny można włączyć do „obiegu współczesnej poezji światowej” (s. 417).

Część poświęconą recepcji zamyka obszerna bibliografia, która w dużej mierze powstała dzięki zestawieniu sporządzonemu przez Monikę Myszkę-Wieczerek na potrzeby jej pracy doktorskiej.

Strony Joanny Pollakówny to książka ważna i potrzebna. Stanowi istotne uzupełnienie *Próby bólu* Kudyby, z pewnością będzie też podstawą i inspiracją dla przyszłych monografistów twórczości autorki *Żwiru*. O osiągnięciach i dorobku Pollakówny jeszcze nie wszystko zostało powiedziane. W tomie zbiorowym zabrakło omówienia tekstów dla dzieci – tylko zasygnalizowanych w przedmowie oraz w bibliografii. Niedosyt pozostawiają części poświęcone eseistyce i biografii poetki. Każdy czytelnik jednak wie, że w książce nie sposób pomieścić wszystkiego. Cieszą więc dobrze zredagowane i ułożone studia, które przypomniały i w dużej mierze odsłoniły nie tylko potencjał tkwiący w utworach Pollakówny, ale także niezwykłość jej – naznaczonej bólem i cierpieniem – osobowości⁵.

Abstract

KATARZYNA NIESPOREK-KLANOWSKA University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0001-7103-9285

POLLAKÓWNA MANY TIMES

The review discusses a collective volume of papers *Strony Joanny Pollakówny (Aspects of Joanna Pollakówna)* edited by Anna Kozłowska and Jan Zieliński (2017). It includes interpretations of Pollakówna's poetic, essayistic, and biographical output, an analysis of reception of her works, and a bibliography. Beyond doubts it is a fundamental book for Pollakówna's monographers, not only of her as a poetess and essayist, but also art historian, translator, and authoress of books for children.

⁵ Po *Stronach Joanny Pollakówny* ukazała się kolejna monografia poetki – zob. E. Górecka, *Mie-dzy zachwytem a cierpieniem. Twórczość Joanny Pollakówny wobec kultury i wiary*. Bydgoszcz 2019.

ŻANETA NALEWAJK Uniwersytet Warszawski

O „POEZJI POLSKIEJ OSTATNICH DWUSTU DWUSTU LAT” PANORAMICZNIE I W ZBLIŻENIU

POEZJA POLSKA OSTATNICH DWUSTU LAT. ODCZYTANIA I PRZEKROJE. DLA PROFESORA MARIANA STALI NA JUBILEUSZ. Pod redakcją Anny Czabanowskiej-Wróbel i Urszuli M. Pilch. (Recenzent: Tomasz Wójcik). Kraków 2022. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, ss. 566.

Istnieją różne formuły pozwalające uhonorować badacza literaturoznawcę. Jedną z nich jest jubileuszowe wydanie jego wybranych dzieł¹, inna to przygotowanie książki naukowej dedykowanej lub ofiarowanej mu z okazji urodzin i okrągłej rocznicy², publikacja tematycznego numeru czasopisma³, artykułu jubileuszowego opatrzonego bibliografią prac uczonego⁴ albo zapisu spotkania z tej okazji drukowanego w periodyku naukowym, osobnym tomie zawierającym teksty tego typu, w mediach elektronicznych lub na nośnikach takich jak płyta CD⁵.

Wspomniane gesty zazwyczaj nie tylko służą przypomnieniu o osiągnięciach badawczych jubilata, lecz także sprzyjają podejmowaniu merytorycznych inicjatyw związanych z wydarzeniem rocznicowym, zachęcają do tworzenia bilansu dokonań, wreszcie integrują środowisko, stają się znakiem intencjonalnego ustanawiania

- ¹ Zob. np. J. Sławiński: *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*. Kraków 1998. *Prace wybrane Janusza Sławińskiego*. Red. W. Bolecki. T. 1; *Dzielo, język, tradycja*. Jw., t. 2; *Teksty i teksty*. Jw., t. 3 (2000); *Próby teoretycznoliterackie*. Jw., t. 4; *Przypadki poezji*. Jw., t. 5 (2001).
- ² Zob. m.in. *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*. Red. M. Stala, F. Ziejka. Kraków 2001. Zob. też książki jubileuszowe: *Dzieła, języki, tradycje* (Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa 2006) dedykowana prof. J. Sławińskiemu, *Poetyka – polityka – retoryka* (Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa 2006) dedykowana prof. M. Głowińskiemu, *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem. Księga jubileuszowa z okazji 70 rocznicy urodzin profesora Edwarda Balcerzana* (Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań 2007), *Literatura – punkty widzenia – światopoglądy. Prace ofiarowane Marcie Wyce* (Red. D. Kozicka, M. Urbanowski. Kraków 2008), *Słowa i metody. Księga dedykowana profesorowi Jerzemu Świąchowi z okazji siedemdziesięciolecia urodzin i pięćdziesięciolecia pracy naukowej* (Red. A. Kochańczyk, A. Niewiadomski, B. Wróblewski. Lublin 2009), *Poezja i egzystencja. Księga jubileuszowa ku czci profesora Józefa F. Ferta* (Red. W. Kruszewski, D. Pachocki. Lublin 2015), *(W) sieci modernizmu. Historia literatury – poetyka – krytyka. Prace ofiarowane Włodzimierzowi Boleckiemu* (Red. A. Kluba, M. Rembowska-Płuciennik. Warszawa 2017).
- ³ Zob. np. wydania czasopism takich jak „Teksty Drugie”, dedykowane: prof. J. Sławińskiemu (1994, nr 4), prof. M. Głowińskiemu (1994, nr 5/6) i prof. Z. Łapińskiemu (2000, nr 5), czy „Tekstualia” dedykowane prof. P. Mitznerowi (2015, nr 1).
- ⁴ Zob. E. Kasperski: *Bibliografia prac naukowych z lat 1965–2015*. „Tekstualia” 2015, nr 4; *Uzupełnienia bibliograficzne*. Jw., 2018, nr 1. – Ż. Nalewajk, *Pół wieku sporu o pryncypia. Z okazji pięćdziesięciolecia debiutu naukowego prof. dra hab. Edwarda Kasperskiego*. Jw., 2015, nr 4.
- ⁵ Zob. *Osobista przygoda duchowa. Jubileusz literacki Harry'ego Kirchnera*. W zb.: *Rytm twórczego życia. Jubileuszowe rozmowy o literaturze*. Red. I. Smolka, Ż. Nalewajk, redakcja kwartalnika „Tekstualia”. Gdańsk 2014.

przez nie i podkreślania generacyjnej ciągłości, są niepisana deklaracją dbałości o długie trwanie, a jednocześnie zapewnieniem, że dorobek naukowca nie zostanie roztrwoniony, ale będzie rozwijany i pomnażany. Czasem w ogóle nie dochodzi do takiego uhonorowania, innym razem trzeba na nie długo czekać, niekiedy następuje dopiero pośmiertnie i/lub wiąże się to z wydaniem książek literaturoznawcy nieopublikowanych za życia⁶ albo wspomnień łączących informacje biograficzne z przywołaniem zasług uczonego dla rozwoju wiedzy o zajmujących go zagadnieniach czy, szerzej, rozwoju dyscypliny. Każdy z owych sposobów wyrażenia uznania środowiskowego może odegrać istotną rolę poznawczą, o ile jednak te ostatnie formy okazywania szacunku pełnią też zazwyczaj funkcję konsolacyjną, o tyle w naukowych oznakach estymy badawczej kierowanych do jubilata wprost lub za pośrednictwem dedykacji ciekawość i następujące w jej wyniku poznanie jawią się jako dar na czas przejścia, dzięki nim wiedza staje się i pozostaje radosna.

Taką właśnie pracą jest tom *Poezja polska ostatnich dwustu lat. Odczytania i przekroje* pod redakcją Anny Czabanowskiej-Wróbel i Urszuli M. Pilch, dedykowany prof. Marianowi Stali z okazji jego 70 urodzin i na zakończenie kariery dydaktycznej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Profesor Stala przez wiele lat kierował tam na Wydziale Polonistyki Katedrą Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski. Badaczom poezji dał się poznać m.in. jako ekspert od dzieł kilku epok, krytyk towarzyszący generacji „bruLionu” na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, aktywny uczestnik dyskusji o literaturze lat dziewięćdziesiątych, autor wielu książek⁷. Profesor Stala to także edytor *Utworów zebranych* Wincentego Koraba Brzozowskiego, *Poezji prozą* Jana Wroczyńskiego, *Liryków lozańskich Adama Mickiewicza. Strony Lemanu. Antologii* oraz *Poezji* Czesława Miłosza i Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, wreszcie laureat nagrody Fundacji Kościelskich (1991) i Nagrody im. Kazimierza Wyki (1998), który mianem swojego mistrza określił prof. Jerzego Kwiatkowskiego, badacza XX-wiecznej poezji, autora znanej każdemu poloniście monografii *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warto na marginesie dodać, że prof. dr hab. Marian Stala niejednokrotnie sam inicjował przedsięwzięcia jubileuszowe, choćby jako współredaktor (razem z Franciszkiem Ziejką) tomu *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej* albo jako współautor książki *Literatura – punkty widzenia – światopoglądy. Prace ofiarowane Marcie Wyce*.

⁶ Zob. np. wydane pośmiertnie tomy E. Kasperskiego *Metody i metodologia. (Metodologia ogólna, nauki humanistyczne, wiedza o literaturze)*. Podręcznik akademicki (Red. nauk. Ż. Nałe-wajk. Warszawa 2017) oraz *Tropami Norwida. Studia – interpretacje – paralele* (Red. nauk. Ż. Nałe-wajk. Warszawa 2017) czy K. Uniłowskiego *Krytyka po literaturze* (Katowice 2020).

⁷ M. Stala: *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*. Warszawa 1988; *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*. Kraków 1994; *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997; *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*. Kraków 2001; *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004; *Niepojęte. Jest. Urywki nie napisanej książki o poezji i krytyce*. Wrocław 2011; *Blisko wiersza. 30 interpretacji*. Kraków 2013; *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*. Lublin 2016; *Fragmenty lunarne. Szkice o obecności księżycy w poezji polskiej od schyłku XIX do początku XXI wieku wraz z małą antologią księżycowych wierszy poetów Zachodu*. Kraków 2022; *Patrzący jasno. 25 szkiców o niezbędności czytania poezji*. Wybór, wstęp A. Franaszek. Kraków 2022.

Tom *Poezja polska ostatnich dwustu lat. Odczytania i przekroje* można studiować na kilka sposobów. Jego ramy czasowe, dobór większości poetów, których teksty podlegają analizie, style ich lektury: od interpretacji pojedynczych wierszy po ujęcia przekrojowe istotnych zjawisk w dziedzinie poezji, doskonale charakteryzują uczonego, któremu książka została dedykowana, pozostają zgodne z jego preferencjami badawczymi. Istotne okazuje się więc właściwe prof. Stali zainteresowanie liryką od romantyzmu po czasy najnowsze, ze szczególnym miejscem dla trzech twórców: Mickiewicza, Leśmiana i Miłosza, których światy poetyckie jawią się nie tylko jako spotkanie z nieskończonością, lecz także jako filary, bez których trudno wyobrazić sobie polską poezję nowoczesną. Dzieje się tak ze względu na rozmach wizji wspomnianych autorów, szturmujących granice ontologiczne i epistemologiczne, zmagających się z językiem, poszerzających możliwości wyrażania i horyzonty wyobraźni, wreszcie stawiających ważne pytania egzystencjalno-metafizyczne. Warto dodać, że nawiązanie do osiągnięć literaturoznawczych prof. Stali przez badaczy przygotowujących tom *Poezja polska ostatnich dwustu lat* nie ograniczyło się do analiz tekstów, które wyszły spod pióra wymienionych trzech patronów nowoczesnej poezji polskiej. Przejawiło się ono skupieniem badawczym na wybranych utworach poetyckich Cypriana Norwida, Teofila Lenartowicza, Adama Asnyka, Felicjana Faleńskiego, Stanisława Przybyszewskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Leopolda Staffa, Maryli Wolskiej, Jerzego Jankowskiego, Jarosława Iwaszkiewicza, Zbigniewa Herberta, Tamary Karren, Beaty Obertyńskiej, Wisławy Szymborskiej, Urszuli Kozioł, Stanisława Barańczaka, Juliana Kornhausera, Ewy Lipskiej, Lucyny Skompskiej, Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, Olgi Tokarczuk, Michała Sobola, Krzysztofa Siwczyka, Romana Honeta, Małgorzaty Lebdy, Elżbiety Tabakowskiej, Janusza Solarza, Marcina Mokrego i innych. Dobór do analizy wierszy tych właśnie autorów daje się wyjaśnić dążeniem do powiązania zawartości monografii z zainteresowaniami jubilata, a uwaga, że w tym dziele tak istotni dla historii literatury polskiej poeci jak np. Jan Brzękowski, Aleksander Wat, Bruno Jasiński, Jalu Kurek, Tadeusz Peiper, Julian Przyboś, Tadeusz Różewicz, Tymoteusz Karpowicz, Witold Wirpsza, Tadeusz Nowak, Piotr Mitzner, Leszek Szaruga czy Marcin Świetlicki są jedynie wzmiankowani, oryginalne zaś poetki, wśród których znaczące miejsce zajmują Krystyna Miłobędzka, Marzanna Bogumiła Kielar, Joanna Mueller czy Urszula Zajączkowska – są nieobecne, to nie tyle zarzut, ponieważ przygotowanie tej obszernej książki w obecnym kształcie, zawierającej aż 38 artykułów, wiązać się musiało z ogromnym nakładem pracy, ile raczej zachęta do napisania drugiego tomu książki. Projekt „poezja polska” angażował prof. Stałę przez całą jego karierę badawczą (i – jak sądzę – angażuje do dziś), skłaniał go do formułowania i ponawiania wielu pytań o charakterze podstawowym, stąd pomysł, by *Poezję polską ostatnich dwustu lat* także potraktować jako projekt otwarty.

Trzeba nadmienić, że omawiana praca może być również czytana jako świadectwo czasu, księga zdająca sprawę z preferencji badawczych i lekturowych szeroko rozumianego środowiska naukowego (różnogeracyjnego i rekrutującego się z wielu ośrodków akademickich) skupionego wokół profesora, środowiska – co warto podkreślić – w którym nie brakuje indywidualności o bardzo doniosłych osiągnięciach literaturoznawczych. Książka zaleca się wielogłosowością i wielowątkowością, poszczególne szkice tworzą swoistą literaturoznawczą panoramę złożoną z dużej

części istotnych zjawisk poezji polskiej widzianej w takiej właśnie optyce. Odwołanie do formuły badawczej przyjętej przez prof. Stałę uchwytne jest także w tym, że większość z prezentowanych w tomie tekstów realizuje formułę „blisko wiersza”, co podkreśla również Czabanowska-Wróbel we wstępie do publikacji (s. 11). Uwidacznia się też w sposobie doboru problematyki, czego przykładami (obok wielu innych) są artykuły Jarosława Ławskiego „*Liryki lozańskie*” jako *metafora* i Mateusza Skuchy *Poetek Młodej Polski fragmenty lunarne (wraz z małą antologią księżycowych wierszy)*. Omawiany tom i zamieszczone w nim teksty jawią się tyleż jako wymowne świadectwo recepcji książek badacza, ile jako dzieło naukowe zorientowane na stymulowanie kolejnych nawiązań do pism prof. Stali, do czego najlepszą bodaj zachętą jest zamieszczenie (na końcu książki) bibliografii składającej się z jego prac z lat 1976–2021 uporządkowanych chronologicznie. Znajduje się w niej 779 pozycji, wśród których wskazać można nie tylko książki autorskie, artykuły naukowe i recenzje, lecz także juvenilia, szkice pisane zarówno dla periodyków literackich, jak i dla kulturalno-społecznych, zapisy rozmów o literaturze, teksty programów przedstawień inscenizowanych na deskach Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, Teatru Ludowego w Nowej Hucie czy Teatrów Polskich we Wrocławiu i w Warszawie, odpowiedzi na pytania zawarte w ankietach na temat literatury najnowszej, bilanse osiągnięć wielkich poprzedników, recenzje, notatki, fragmenty, analizy i interpretacje jednego wiersza, komentarze do wystąpień innych krytyków.

Miał rację Jerzy Jarzębski, kiedy w tekście zamieszczonym na okładce tomu *Trzy nieskończoności* pisał, że Stala „ma bezcenną dla krytyka umiejętność dostrzegania w każdym pojedynczym wierszu uniwersalnych sensów i rozpoznawania wartości”. Z tą kompetencją idzie w parze zdolność wyławiania z tekstu poetyckiego detali o pierwszorzędnym znaczeniu dla rozumienia całości omawianego przez Stałę tomu, jak w tekście *Nawias, znak zapytania, dwukropek. O jednym z wątków z tomu Wisławy Szymborskiej*⁸. Jego teksty, nawet te krytycznoliterackie, za każdym razem więcej dają, niż obiecują skromnymi tytułami, skomponowanymi przy użyciu słów takich jak: „notatka”, „fragment”, „urywek”, „uwaga”, „na marginesie”, „szkic”, „glossa”, „pierwsza myśl”. Wgłębianie się w szczegółół nader często prowadzi badacza do szeroko zakrojonych diagnoz.

Marian Stala czytając poezję, uprawia nie tylko historię i krytykę literatury, lecz także antropologię literacką. Filologiczna lektura wiersza staje się tu zawsze punktem wyjścia do pytania o człowieka w czasie, o to, co dla niego swoiste, i co go determinuje, albo o to, co go przerasta. Tekst poetycki interesuje badacza najbardziej wtedy, gdy waga jego słów przeciwstawia się niedogodnościom istnienia, diagnozuje je lub na nowo nazywa. Wnikając poprzez wiersz w niewyczerpany świat wyobraźni, profesor Stala nigdy nie zatracza własnego stylu – jak jego największa pasja: poezja ostatnich 200 lat.

⁸ M. Stala, *Nawias, znak zapytania, dwukropek. O jednym z wątków z tomu Wisławy Szymborskiej*. W: *Niepojęte: Jest*.

Abstract

ŻANETA NALEWAJK University of Warsaw
ORCID: 0000-0002-7156-3519

ON "POEZJA POLSKA OSTATNICH DWUSTU LAT" ("TWO CENTURIES OF POLISH POETRY") A PANORAMIC VIEW AND A CLOSE-UP

The review discusses the book *Poezja polska ostatnich dwustu lat. Odczytania i przekroje* (*Two Centuries of Polish Poetry: Readings and Overviews*, 2022) dedicated to professor Marian Stala, a literary historian and literary critic, on the occasion of his 70th birthday and to commemorate the end of his didactic career at the Jagiellonian University of Cracow. The reviewer characterises the specificity of the volume against the background of other content-matter anniversary projects and juxtaposes it with the scholar's academic research specificity.

