

P O L S K A A K A D E M I A N A U K
I N S T Y T U T B A D A Ń L I T E R A C K I C H

P A M I Ę T N I K
L I T E R A C K I

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII
I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

ROCZNIK CIV, ZESZYT 1

IBL INSTYTUT BADAŃ
LITERACKICH PAN
WYDAWNICTWO
WARSZAWA 2013

Fundacja
AII
Akademia Humanistyczna

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), MICHAŁ GŁOWIŃSKI (zastępca redaktora naczelnego), TERESA KOSTKIEWICZOWA (zastępca redaktora naczelnego), ADAM DZIADEK, WOJCIECH GŁOWAŁA, LUIGI MARINELLI, ANDRZEJ SKRENDO, LUDWIKA ŚLĘKOWA, KRZYSZTOF TRYBUŚ

Sekretarz redakcji: ZOFIA SMOLSKA

Projekt okładki: JOANNA MUCHO

Na okładce:

Edward Hartwig, *Teatr Mirona Białoszewskiego*
(*Teatr Osobny*) – program piąty klasyczny:
Dziady (fot. 1961 r.)

Opracowanie redakcyjne i korekta: AGNIESZKA MARGREL, JOANNA NOWAK, ZOFIA SMOLSKA, DOROTA UCHEREK

Tłumaczenie streszczeń: TOMASZ P. GÓRSKI

Opracowanie typograficzne i łamanie: **erte**

Wydanie publikacji dofinansowane przez
Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Zrealizowano w ramach
Programu Operacyjnego „Wydarzenia Artystyczne”
ogłoszonego przez
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

© Copyright by Fundacja Akademia Humanistyczna and
Instytut Badań Literackich PAN, Wrocław–Warszawa 2013

Objętość: ark. wyd. 21,25; ark. druk. 16,25
Nakład: 600 egz.

TREŚĆ ZESZYTU

Str.

I. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

1. Piotr Szwed, Wielkie improwizacje Leśmiana. Scena druga „Dziadów” drezdeńskich a wizja literatury, człowieka i Boga w poezji autora „Napoju cienistego” 5
2. Izabela Tomczyk, Opisać filmikowanie. „Eulalia” jako ekfrazę filmiku „Napad na stacji” 45
3. Dobrawa Lisak-Gębala, Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku 83
4. Marta Koszowy, Obecne nierzeczywiste. Apofatyczna reprezentacja jako agon na przykładzie prozy Magdaleny Tulli 111
5. Grzegorz Olszański, Negatywy pozytywów, czyli rzecz o fotografiach pisarzy 135

II. MATERIAŁY I NOTATKI

1. Dariusz Pachocki, Historia pewnego dramatu. „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych” Bolesława Leśmiana – aspekt filologiczny 165
2. Przemysław Kaniecki, Konwicky czyta Wojtyłę. O niezrealizowanym scenariuszu według „Brata naszego Boga” 189
3. Magdalena Popiel, Maria Renata Mayenowa o „Weselu” Wyspiańskiego 199

III. RECENZJE I PRZEGLĄDY

1. Elżbieta Winiecka, Leśmian – poeta dwoisty. Rec.: Barbara Stelmaszczyk, „Istnieć w dwoistym świecie...” Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana. Łódź 2009 207
2. Paweł Rams, Wiek z Leśmianem. Rec.: Małgorzata Gorczyńska, Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej. Kraków (2011). „Modernizm w Polsce”. [T.] 35 219
3. Krzysztof Gajda, Ile piosenki w poezji... Rec.: Piotr Łuszczkiewicz, Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009. Poznań 2009. „Filologia Polska”. Nr 114 226
4. Michał Głowiński, Od października do grudnia. (O książce Konrada Rokickiego). Rec.: Konrad Rokicki, Literaci. Relacje między literatami a władzami PRL w latach 1956–1970. Warszawa 2011 232
5. Agnieszka Kijewska, Humanizm. Idee, nurty i paradygmaty humanistyczne w kulturze polskiej 237

IV. DYSKUSJE – KORESPONDENCJA

1. Jerzy Starnawski, Uwagi na temat publikacji „Humanizm. Idee, nurty i paradygmaty humanistyczne w kulturze polskiej” 247

CONTENTS OF THE FASCICLE

Page

I. TREATISES AND ARTICLES

- | | |
|--|-----|
| 1. Piotr Szwed, Leśmian's Great Improvisations. Scene II from the Dresden "Forefathers' Eve" and Vision of Literature, Man and God in the Poetry of the Author of "Napój cienisty" ("Shadowy Drink") | 5 |
| 2. Izabela Tomczyk, Describing Amateur Short Film Making. "Eulalia" as an Ekphrasis of the Short Movie "Napad na stacji" ("Assault at the Station") | 45 |
| 3. Dobrawa Lisak-Gębala, Peculiarity of Poetic and Essayistic Photography Ekphrasis in Polish Literature at the Turn of 20 th and 21 st Century | 83 |
| 4. Marta Koszowy, Presently Unreal. Apophatic Representation as Agon as Exemplified by Magdalena Tulli's Prose | 111 |
| 5. Grzegorz Olszański, Negatives of Positives or on the Writers' Photographs .. | 135 |

II. MATERIALS AND NOTES

- | | |
|---|-----|
| 1. Dariusz Pachocki, A History of a Drama. Bolesław Leśmian's "Barbarousness of Posthumous Customs" – a Philological Aspect | 165 |
| 2. Przemysław Kaniecki, Konwicki Reading Wojtyła. On an Unfulfilled Screenplay Based on "Brat naszego Boga" ("Our God's Brother") | 189 |
| 3. Magdalena Popiel, Maria Renata Mayenowa on Stanisław Wyspiański's "Wesele" ("The Wedding") | 199 |

III. REVIEWS AND SURVEYS. – IV. DISCUSSION – CORRESPONDENCE

PIOTR SZWED
(Uniwersytet Łódzki)

WIELKIE IMPROWIZACJE LEŚMIANA

SCENA DRUGA „DZIADÓW” DREZDEŃSKICH A WIZJA LITERATURY,
CZŁOWIEKA I BOGA W POEZJI AUTORA „NAPOJU CIENISTEGO”

Jednym z najciekawszych i najbardziej tajemniczych epizodów z młodości autora *Łąki* jest sprawa kijowskiego aresztowania, którą opisała we wspomnieniach córka poety, Maria Ludwika Mazurowa. Opowiadała ona, jak w rocznicę urodzin Mickiewicza urządził Leśmian „wielką akademię, na którą stawił się chyba cały Kijów”:

Ojciec miał mówić *Wielką Improwizację* Mickiewiczowską. Zaczął ją i tak się podniecił, że zamiast Mickiewiczowskiej improwizacji, nieświadom tego, co czyni, zacytował własny utwór – *Wielką Improwizację* Leśmiana. Nastrój był podniosły, a wieczór niezapomniany. Po ukończeniu recytacji został aresztowany. Miał być zesłany. Dzięki staraniom dziadka zamieniono mu karę na dożywotnie więzienie. Siedział pół roku, objadając się kotleciami przynoszonymi z pobliskiej restauracji przez przekupionego dozorcę. W końcu przekupiono też władze więzienne i ojciec znalazł się na wolności¹.

„Nie ma powodu, mimo nonsensownych szczegółów, aby opowieść córki kwestionować, gdyż jest to w istocie opowieść Leśmiana – Maria Ludwika twierdziła w liście do Trznadla, że jej ojciec »lubił o swym pobycie w więzieniu opowiadać«” – pisał Jarosław Marek Rymkiewicz². Poeta więc rzeczywiście musiał wystąpić i zaimprovizować coś nieprawomyślnego, zaangażowanego politycznie, ponieważ najprawdopodobniej w 1898 roku spędził kilka miesięcy w kijowskim więzieniu. Historia opowiedziana przez Mazurówą doskonale wpisuje się w biografię Leśmiana, jest w niej dramatyzm, „miłość do poezji i do Mickiewicza”³, humor i pewna doza niewiarygodności ocierającej się o absurd. Z pozoru wydarzenie to nie miało wielkiego wpływu na życie i twórczość poety. Autor *Łąki* nie wykorzystał go do budowania pozycji artysty zaangażowanego, patrioty – ofiary zaborcy. Czy przesądził o tym strach przed ponownym aresztowaniem? Raczej wykształcone już wówczas głębokie przekonanie o szczególnej

¹ M. L. Mazurowa, *Podróże i praca twórcza Bolesława Leśmiana*. W zb.: *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*. Red. Z. Jastrzębski. Lublin 1966, s. 48.

² J. M. Rymkiewicz, *Aresztowanie w Kijowie*. Hasło w: *Leśmian. Encyklopedia*. Warszawa 2001, s. 15.

³ *Ibidem*, s. 16.

roli sztuki, która nie powinna dążyć do przedstawienia tego, co „aktualne” i „współczesne”⁴.

Decyzja o zorganizowaniu akademii i wygłoszeniu arcymonologu Konrada z okazji rocznicy urodzin wieszca nie była pomysłem szczególnie oryginalnym, ale porzucenie tekstu autora *Dziadów* i rozpoczęcie prezentacji (bądź improwizacji) własnego utworu wymagało olbrzymiej odwagi i pewności siebie. Student drugiego roku prawa na Cesarskim Kijowskim Uniwersytecie Świętego Włodzimierza zdobył się na gest godny Juliusza Słowackiego, pokusił się o stworzenie alternatywnej wersji fragmentu dzieła Mickiewicza, złożył mu hołd nie jako pokorny recytator, ale jako dumny, niezależny poeta. Epizod z akademii kijowskiej potwierdza to, co o młodym Leśmianie pisał przyjaciel ze studenckich czasów – Henryk Hertz-Barwiński. Przyszły autor *Sadu rozstajnego* był dla niego człowiekiem „nad wiek poważnym, [...] głęboko zapatrzonym w siebie, melancholijnym i sceptycznym”, który dawał wyraz swojej indywidualistycznej postawie w poezji, m.in. w niezachowanym wierszu, „którego każda zwrotka kończyła się »Nie wam sądzić o tym«”⁵.

Próżno szukać wśród wczesnych wierszy poety wspomianej przez Mazurową „Wielkiej Improwizacji Leśmiana”. Jeśli wziąć pod uwagę najwcześniejsze utwory autora *Piły*, echa arcymonologu Konrada da się usłyszeć jedynie w *Sonecie II* i *Idealach*, które w najmniejszym stopniu nie mogły zostać potraktowane jako dzieła politycznie ryzykowne. Ponieważ nie znamy dokładnej daty aresztowania poety, nie sposób określić, czy wiersze te były „następstwem” publicznego wystąpienia, czy je poprzedzały. Jeśli się patrzy na kijowski incydent z perspektywy dojrzałej twórczości autora *Łąki*, można jednak stwierdzić, że najprawdopodobniej około 1897 czy 1898 roku Leśmian zaczął traktować *Wielką Improwizację* Mickiewicza jako punkt wyjścia do własnej poezji, wkraczając na drogę prowadzącą do napisania *Eliasa, W locie czy Trupięgów*. Wymienione przeze mnie teksty łączy związek z *Wielką Improwizacją* przejawiający się wspólnotą tematów, motywów i metafor. Co warto podkreślić, Leśmian nie odnosił się do kulminacyjnego momentu Mickiewiczowskiego arcydramatu szczególnie często. Kiedy jednak na to się decydował, powstawało dzieło wyjątkowe. Gdyby sporządzić katalog wierszy autora *Łąki*, w których zobaczyć można wyraźne echa *Wielkiej Improwi-*

⁴ Dążenie w sztuce do wartości takich, jak „aktualność” i „współczesność” było przez B. Leśmiana wielokrotnie krytykowane, najdobitniej bodaj w eseju *Z rozmyślań o poezji* (w: *Szkice literackie*. Oprac., wstęp J. Trznadel. Warszawa 1959, s. 79): „Poeta tedy stara się nie tyle wyodrębnić, ale upodobnić do otoczenia. Zamiast dążyć do nowości, którą w sztuce jest tylko – niepowtarzalna indywidualność – dąży do współczesności. Współczesność wszakże dla nikogo nie jest tajemnicą, wymagającą odkrycia. Wiedzą o niej ci, którzy przy kawie czarnej – w zgiełku kawiarnianym – z nieodpartą stanowczością wyrokują o tym, czym powinna być sztuka dnia dzisiejszego”. Dalej do *Skiców literackich* odsyłam skrótem LS. Stosuję też skróty do innych utworów B. Leśmiana: LP = *Poezje zebrane*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 2010. *Dzieła wszystkie*; LU = *Utwory rozproszone. – Listy*. Zebrał i oprac. J. Trznadel. Warszawa 1962. *Z pism Bolesława Leśmiana*. Ponadto występują w artykule skróty: M = A. Mickiewicz, *Dziady*, część III. W: *Dramaty*. Oprac. Z. Stefańska. Wyd. 2. Warszawa 1999. *Dzieła poetyckie*. T. 3. – S = B. Stełmaszczyk, „Istnieć w dwoistym świecie...” *Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*. Łódź 2009. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

⁵ H. Hertz-Barwiński, *Nasze szkolne czasy*. W zb.: *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, s. 112.

zacji, nie znalazłby się tam (poza wspomnianymi *Sonetem II* i *Idealami*) utwór przeciętny; *Metafizyka*, *Nieznanemu bogu*, *Dąb*, *Zamyślenie*, *W locie*, *Eliasza*, *Trupięgi* od lat przykuwały uwagę badaczy, są powszechnie uznawane za arcydzieła Leśmianowskiej poezji.

Interpretując wiersze, w których dochodzi do twórczego przekształcenia dziedzictwa *Wielkiej Improwizacji*, należy pamiętać o koncepcji sztuki jako agonu⁶, wpisanej w szkic *Artysta i model*. Niewątpliwie arcymonolog Konrada był jednym z najważniejszych, a może najważniejszym w poezji autora *Łąki* „modelem”, czyli „sternikiem [...], wioślarzem” bądź też „przywołanym [...] wrogiem, który przychodzi po to, aby narazić na porażkę i dopomóc [...] do zwycięstwa nad sobą” (*Artysta i model*. LU 188–189). Pisząc o walce artystycznej toczonej z Mickiewiczem, której celem są utożsamione w zakończeniu *Artysty i modela*: „prawda”, „zwycięstwo” i „dzieło sztuki” (LU 189), o przetwarzaniu fragmentów słynnej sceny *Dziadów* części III, która podlegała rozmaitym, często wykluczającym się interpretacjom, nie można nie zadać pytań o to, jak Leśmian czytał *Wielką Improwizację*. Czym ona była dla autora *Łąki*? Co w niej pociągało i fascynowało improwizującego najprawdopodobniej w 1898 roku studenta, a co doświadczonego poetę, piszącego *Dąb*, *Trupięgi* czy *Eliasza*?

„Pieśni ma, tyś jest gwiazdą za granicą świata!”

Pierwszym świadectwem fascynacji arcymonologiem Konrada w liryce Leśmiana jest *Sonet II* (z tomu *Poezje rozproszone*), młodzińcze rozwinięcie tematu samotności artysty, który wie, że „Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie” (M 156). Wiersz wydrukowany przez 20-letniego poetę na łamach „Bluszczu” w 1897 roku trudno uznać za szczególnie udany, jednak warto przyjrzeć się mu bliżej, gdyż doskonale pokazuje, jaką drogę przebył Leśmian jako interpretator Mickiewicza.

Od pierwszego wersu *Sonet II* zdradza pokrewieństwa z metaforyką i tematyką *Wielkiej Improwizacji*, świadczy o tym najdobitniej fragment: „Bo gdy ma dusza skrzydłem w świat uderzy” (LP 560), który stanowi nawiązanie do słów wypowiedzianych przez Konrada:

I mam je, mam je, mam – tych skrzydeł dwoje;
Wystarczą; – od zachodu na wschód je rozszerzę,
Lewym o przyszłość, prawym o przeszłość uderzę, [M 159]

Samotność, niezrozumienie, niemożność przemówienia do człowieka, który z „pieśni całą myśl wysłucha” (M 156) („Osamotniony potomek Babelu / Uczuć i myśli nie znajdzie słownika”, LP 560) oraz pogarda w stosunku do zbiorowości („Wkoło mnie tłuszcza głuchoniema bieży”, LP 560) – Leśmian w *Sonecie II* epigońsko odtwarza gesty Mickiewiczowskiego bohatera. Jedynym oryginalnym, na tle wzorca romantycznego, rozwiązaniem jest w tym wierszu wątek „przekleństwa babelowego”. Skąd niemożliwość pełnego wyrażenia siebie? Dlaczego język

⁶ Zob. E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*. Białystok 2004, s. 54.

jest narzędziem wielce niedoskonałym? Leśmian udziela na te pytania odpowiedzi, odsyłając czytelnika w stronę biblijnej historii o wieży Babel:

Osamotniony potomek Babelu
 Uczuć i myśli nie znajdzie słownika!
 Chce się spowiadać – nie ma spowiednika!...

Woła – nie słyszą! Sam – idzie do celu
 I przejdzie smutny w braci swoich tłumie,
 I nikt go z braci nigdy nie zrozumie!... [LP 560]

Leśmian w wierszu odwołującym się do *Wielkiej Improwizacji* wraca zatem do mitu o Boskiej interwencji wymierzonej w ludzką wszechmoc⁷. Tak więc „Leśmianowski Konrad” pokutuje za pradawną chęć „dotknięcia nieba”, posługując się językiem, który uniemożliwia lub co najmniej bardzo komplikuje szczerą i bezpośrednią w relacjach międzyludzkich.

Co *Sonet II* mówi o Leśmianie jako interpretatorze *Wielkiej Improwizacji*? Młody poeta ograniczył się w tym wierszu głównie do odtwórczego powtórzenia sformułowań, sytuacji lirycznej i nastroju występujących w pierwszych wersach arcymonologu Konrada. *Sonet II* – wiersz zbieżny, jak pisał Jacek Trznadel, z „wystąpieniami programowymi modernizmu”⁸ i pod względem artystycznym nie przedstawiający sobą wielkiej wartości, może być jednak cennym dokumentem ukazującym źródła dojrzałej twórczości poety. Należy bowiem zwrócić uwagę, że jest to pierwszy w dorobku Leśmiana wiersz, w którym tak wyraźnie podjęte zostały zagadnienia niezwykle istotne dla dojrzałej poezji autora *Sadu rozstajnego*: temat niewyraźności, połączony z krytyką alienującego języka oraz pragnienie jak najszczerszego wyrażenia, wypowiedzienia siebie.

Problemy sygnalizowane przez młodego twórcę w *Sonecie II* znalazły swój oryginalny wyraz w *Zamyśleniu* (z tomu *Łąka*), którego już pierwsze dwa wersy stanowią nawiązanie do ukształtowanych w romantyzmie oczekiwań wobec poety: „Kto wybaczy mi moją do wróżby niezdolność? / Nie wiem, co dziś pokocham – co jutro wyśpiem?” (LP 276). Użytym w tym pytaniu sformułowaniem „do wróżby niezdolność” Leśmian nie tylko manifestacyjnie odżegnuje się od określenia przyszłego kształtu swojego pisarstwa, ale także nawiązuje do romantycznej koncepcji wieszczca, która wymagała od poety bycia nie tylko genialnym twórcą, lecz również przywódcą politycznym bądź rewelatorem prawd objawionych⁹. Leśmian nie może, ale też wyraźnie nie chce być takim poetą. W początkowych dwóch wersach brzmiących jak prośba o wybaczenie mamy więc do czynienia z ironiczną maską artysty, którego trudno, szczególnie w świetle zakończenia, posądzać o skromność. Można powiedzieć, że pierwsze dwa wersy *Zamyślenia*

⁷ Zob. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 4. Poznań 1991, s. 32: „A Pan zstąpił z nieba, by zobaczyć to miasto i wieżę, które budowali ludzie, i rzekł: »Są oni jednym ludem i wszyscy mają jedną mowę, i to jest przyczyną, że zaczęli budować. A zatem w przyszłości nic nie będzie dla nich niemożliwe, cokolwiek zamierzą uczynić«” (Rdz 11, 5–7). Wszystkie cytaty z *Pisma Świętego* w artykule pochodzą z tej edycji.

⁸ J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*. Warszawa 1964, s. 79.

⁹ Zob. W. Weintraub, *Poeta*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Warszawa 1991, s. 712.

wyrażają dumę z poetyckiej niewiedzy, umieszczają ją wśród wartości fundamentalnych. Autor *Łąki* zdaje się mówić w *Zamyśleniu*: nie wiem i dbam o swoją niewiedzę, głosząc „mimowolność” pieśni jak ukochane, ale nigdy ostatecznie nie oswojone „zwierzę wewnętrzne”.

Dialog z tradycją romantyczną nie kończy się w *Zamyśleniu* wraz z początkowym nawiązaniem do koncepcji poety-wieszczka. Najważniejszy element języka romantycznego, który wykorzystuje w tym utworze Leśmian, stanowi bez wątpienia słowo „pieśń”. Podobnie jak u Mickiewicza, nie jest ono w wierszu autora *Łąki* synonimem poezji. Jest czymś, co poezja próbuje, zazwyczaj nieskutecznie, wyrazić. Żeby pieśni stały się wierszami, poeta oswaja je z wolna i uczy swej mowy, „Aż zamęt ich podziemnych szmerów i hałasów / Wyprzejrzyści się nagle w okrzyk lazururowy” (LP 276). Leśmian wyraźnie rozgranicza więc mimowolność sfery wewnętrznej (która jest w stosunku do podmiotu wiersza niemalże niezależnym bytem) od procesu pisania, zawsze łączącego się z „oswajaniem” i „uczeniem”, czyli z zamknięciem w formie czegoś, co z definicji jest we wszelką ostateczną formę wymierzone:

Po warczeniu poznają, że przybyły z lasów,
I oswajam je z wolna i uczę swej mowy,
Aż zamęt ich podziemnych szmerów i hałasów
Wyprzejrzyści się nagle w okrzyk lazururowy.

Gdzie jar ciemny, gdzie rozstaj – tam powiew mej duszy,
Gdzie szepty pocałunków – tam są usta moje,
Gdzie chata mrze od progu – tam mój kij pastuszy,
Gdzie plusk wiosel – tam serca wędrowne napoje. [LP 276]

Niezwykle bogate znaczeniowo *Zamyślenie* (spotykają się tutaj bardzo ważne dla poezji Leśmiana tematy – pisania i tożsamości) niemal w całości stanowi grę z romantycznymi pojęciami, mitami i motywami. Autor rozpoczyna ten wiersz ironicznym pytaniem o relację poeta–zbiorowość, a następnie przechodzi do opisu tego, co stanowi wewnętrzną prawdę artysty. W *Wielkiej Improwizacji* Konrad zwracał się do animizowanych „pieśni, czuć, wichrów”, stał pośród nich „jak ojciec wśród rodziny [...]” (M 158). Leśmian zdaje się nawiązywać do tego obrazu, tworząc postać artysty otoczonego pieśniami-zwierzętami. Poeta – podobnie jak Mickiewicz – odwołuje się w ten sposób do mitu o Orfeuszu, który „pieśnią poskramiał żywioły i dzikie bestie”¹⁰, ale pieśń nie jest w *Zamyśleniu* narzędziem panowania, tylko czymś wymagającym ujarznienia. Oczywiście, Leśmian inaczej niż Mickiewicz rozkłada akcenty – zamiast lokalizować swoje niewyraźne źródło twórczości „za granicą świata”, po raz kolejny w swoich wierszach wciąga czytelnika w świat właśnie, ku temu, co dzikie, ziemskie, zwierzęco-pierwotne, kieruje ku „podziemnym szmerom i hałasom”, „ciemnym jarom” i „rozstajom” (LP 276). Co trzeba podkreślić, nie mamy tu do czynienia jedynie z enumeracją metafor tego,

¹⁰ B. D o p a r t, *Romantyzm polski. Pluralizm poglądów i synkretyzm dzieł*. Kraków 1999, s. 69. Zob. też *ibidem*: „Część pierwsza (do wersu 68) obejmuje refleksję o poezji, która nie okazuje się tworem słownym, lecz twórczym aktem duchowym, odnoszącym się do idealnej czy metafizycznej sfery bytu, oraz natchnioną pieśnią kosmiczną, będącą pochwałą tak rozumianej poezji. Ten, być może, najdoskonalszy poetycko fragment *Dziadów* przywołuje na myśl przywiązanie romantyków do mitu Orfeusza, poety i maga, który swą pieśnią poskramiał żywioły i dzikie bestie”.

co duchowe. Leśmian, po pierwsze, pisze o dynamicznej „dziejbie” podmiotowości, o tym, co znajdzie swój najpełniejszy wyraz w wydrukowanym po jego śmierci wierszu *** (*Tu jestem – w mrokach ziemi i jestem – tam jeszcze...*)¹¹ w tomie *Dziejba leśna*. Po drugie, fragment z *Zamyślenia*: „A nie śpiewam, lecz jeno słowami przez okno / W świat wyglądam, choć nie wiem, kto okno otwiera” (LP 276), nie pozostawia wątpliwości, że autor, znów, jakby odsuwając własną osobę na dalszy plan, wyznacza swojej poezji bardzo nieskromne, romantyczne zadanie „uobecniania rzeczywistości”.

Mitem, który podlega w *Zamyśleniu* daleko idącym przekształceniom, jest boskość artysty. Romantyczny poeta był, a raczej pragnął być jak Bóg – wszechmocnym, potężnym twórcą świata lub też, co wynikało z fałszywego rozumienia boskości¹², jego absolutnym dyktatorem. Autor *Sadu rozstajnego* nie rości sobie praw do żadnej z tych ról, najważniejszą, pożądaną przez poetę cechą Boga jest Jego „niewidzialność”. Wierność romantycznemu i postromantycznemu dyskursowi nakazywała poetom podkreślać własną wszechmoc, Leśmian tymczasem pragnie wymazać swoją obecność, tak by pozostała jedynie literatura, uobecniająca nigdy do końca niewyraźną pieśń. Nie należy wszakże zapominać, że poeta nie pragnie zwyczajnej, ale „boskiej niewidzialności”. Jak rozumieć to kończące utwór, niewątpliwie oryginalne, marzenie i jak miałyby wyglądać jego realizacja w twórczości autora *Łąki*? *Zamyślenie* to wiersz, który w pewnym stopniu odpowiada na pytanie: dlaczego w poezji Leśmiana liryka narracyjna dominuje nad bezpośrednią? Podkreśla się tu również, a może przede wszystkim, jak ważnym i stale obecnym pragnieniem poety było, jak sam pisał:

wejść w świat – w naturę – w kwiaty – w jeziora – w słońce – w gwiazdy, wejść tak nieodparcie, abym miał prawo wymawiać słowa powyższe bez uzasadnień ideowych [...]. Tylko kwiat „wyśpiewany” żyje w nas i przypomina kwiat – poza nami. Tylko człowiek „wyśpiewany” obchodzi nas w sztuce. Reszta – to nie epos i nie dramat, i nie sztuka, lecz realizm, mowa codzienna i potoczna. [LU 314–315]

„Poeta... To po prostu człowiek, który widzi to, czego nie widzą inni...”¹³ – takie lapidarne samookreślenie Leśmiana, zachowane we wspomnieniach Anatola Sterna, zdaje się świetnie podsumowywać rozważania dotyczące *Zamyślenia*. Wzrok poety odkrywa niesamowitość dobrze znanej rzeczywistości, a twórczość stanowi dzielenie się z czytelnikiem jej „odzobaczonym” (S 87) obrazem. Dlatego poeta pragnie „boskiej niewidzialności”, chce bowiem „jeno słowami przez okno / W świat wyglądam [...]” (LP 276), a więc zobaczyć go na nowo czy też, jak pisał Andrzej Skrendo, ponownie go „zaczarować”¹⁴. Pragnienie niewidzialności poety

¹¹ Zob. na ten temat S 265: „Najważniejszą zasadą, wedle której podmiot wiersza określa siebie, jest trwanie w ruchu, który zarazem jest aktem nieustannego dochodzenia do siebie, a więc też aktem budowania auto-definicji, prawdy o sobie. Prawda to jednak wciąż niepełna, wymykająca się ostatecznym ustaleniom i wszelkiemu definicyjnemu (i definitywnemu) zamknięciu, skoro realizuje się w ruchu i wynika z zasady ruchu”.

¹² Zob. J. Brzozowski, *Portret człowieka zniewolonego*. W: *Odczytywanie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza*. Łódź 1997, s. 154–155.

¹³ A. Stern, *Powroty Bolesława Leśmiana*. W zb.: *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, s. 338.

¹⁴ A. Skrendo, *Bolesław Leśmian: „najtrwalszy ze wszystkich przywidzeń i dziwot”*. W: *Poezja modernizmu*. Kraków 2005, s. 98.

zdaje się także łączyć z utopijnym (Leśmian doskonale uświadamia sobie tę utopię) pragnieniem stworzenia języka pozwalającego doświadczać rzeczywistości w sposób jak najbardziej bezpośredni. „Wyglądania w świat słowami” Leśmian nie utożsamia ze śpiewaniem, te dwie czynności zostają przez niego wyraźnie rozgraniczone, przy czym „śpiewanie” jest wartościowane zdecydowanie bardziej pozytywnie. Zakończeniem *Zamyślenia* poeta zdaje się nawiązywać nie tylko do *Wielkiej Improwizacji*, ale także do sonetu Mickiewicza *** (*Poezjo! gdzie cudny pędzel twojej ręki...*). Autor *Dziadów* pyta w nim o niewyraźne źródło poezji, określane mianem „pieśni”, pisze o „myślach i natchnieniach”, które „wyglądają z wyrazów jak zza krat więzienia”:

Poezjo! gdzie twoje melodyjne dźwięki?
Śpiewam – ona mojego nie usłyszy pienia:
Jako słowik, król śpiewu, nie słyszy strumienia,
Który w podziemnej głębi rozwodzi swe jęki.

Nie tylko dźwięk i kolor, aniołowie myśli,
Lecz i pióro, roboczy niewolnik poety,
Na cudzej (ziemi) nie zna praw dawnego pana

I zamiast pieśni znaki niepojęte kryśli:
Muzyczne znaki pieśni... lecz ta pieśń, niestety,
(Nigdy jej miłym głosem nie będzie śpiewana.)¹⁵

W zakończeniu przedostatniej strofy *Zamyślenia*, podobnie jak w sonecie Mickiewicza, śpiew zostaje utożsamiony z bezpośrednim wyrażeniem wewnętrznej pieśni. Poezja zaś jest tylko „wyglądaniem w świat słowami”, które – jak czytamy w innym wierszu – „udają, że znaczą coś więcej, niż znaczą!” (LP 356). Leśmian sugerując istnienie tajemniczej personifikowanej siły, która „okno otwiera” i w ten sposób umożliwia poecie zbliżenie się do tego, co niewyraźne, powtarza gest Mickiewicza, którego sonet wskazywał na tajemnicze, ukryte, niepoznawalne (zobrazowane metaforami „ręki” i „pędzla”) źródła poezji.

Bliski tematycznie *Zamyśleniu* jest wiersz *Poeta* (z tomu *Napój cienisty*), w którym Zbigniew Majchrowski znalazł i precyzyjnie przedstawił reminiscencje *Wielkiej Improwizacji*:

Mickiewicz:
„Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie”.

Leśmian:
„Treść, gdy w rym się stacza,
Póty się w nim kołysze, aż się przeinacza”.

Mickiewicz:
„A słowa myśl pochłoną i tak drżą nad myślą,
Jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką”.

Leśmian:
„A słowa się po niebie włóczą i łajdaczą –
I udają, że znaczą coś więcej, niż znaczą...!”¹⁶

¹⁵ A. Mickiewicz, *** (*Poezjo! gdzie cudny pędzel twojej ręki...*). W: *Wiersze*. Oprac. Cz. Zgorzelski. Wyd. 2. Warszawa 1998, s. 263. *Dziela poetyckie*. T. 1.

¹⁶ Z. Majchrowski, *Nasze małe improwizacje*. W: *Mickiewicz i wiek dwudziesty*. Kraków 2006, s. 133. Zob. też *ibidem*, s. 133–134: „Rzecz jednak nie w reminiscencjach, lecz w meto-

Poeta to wiersz napisany charakterystycznym dla początku *Wielkiej Improwizacji* 13-zgłoskowcem, ale jawnie kontrastujący z nią nastrojem lekkiej, żartobliwej groteski; wiersz, w którym wszystko – a szczególnie zamykający ostatnią strofą obraz Boga – przedstawione jest w sposób manifestacyjnie literacki. Zgodnie z deklaracją („Chętnie łowi treść, w której łyż prawdziwe płoną – / Ale kocha naprawdę tę – przeinaczoną...”), Leśmian zdaje się bawić w tym wierszu formą, wyrażać miłość do „przeinaczonej” treści słów. Nie rezygnuje jednak z odniesień do idei „niewyraźnalnej pieśni”. Kluczowy czterowiersz dla zrozumienia zawartych w *Poecie* refleksji dotyczących procesu pisania, daleki jest od jednoznaczności:

I z zachłanną radością mąci mu się głowa,
Gdy ujmie niepochwytność w dwa przyległe słowa!
A słowa się po niebie włóczą i łajdaczą –
I udają, że znaczą coś więcej, niż znaczą!... [LP 356]

Poezja umożliwia więc „ujmowanie niepochwytności” (Leśmian nazywa ją „treścią, w której łyż prawdziwe płoną”), ale jednocześnie nie jest wyrażaniem, uobecnianiem czy przedstawianiem, ale tylko udawaniem „czegoś więcej”. Pisząc o poecie, który „wierzbę sponad rzeki porywał do tańca”, przywłaszcza prawem snu „Słońce – w cebrze, dal – w szybie, świt w studni [...]” (LP 356), oraz podkreślając szczególną rolę rytmu, Leśmian wydaje się bliski – wyznanej w szkicu *Rytm jako światopogląd* – wierze w szczególną moc literatury:

Oddzielne, pochwycone w godzinie śpiewu przedmioty zatracają narzucone sobie życiem codziennym znaczenia, wypełniając się nagle treścią, która je splata razem w jedną nierozdzielalną harmonię. [...]

[...]

Teraz, gdy im przywróciła dusza poetki ich pierwotną treść dźwiękową, rozumiały, iż są jeno oddzielnymi akordami jednej wielkiej symfonii. Teraz, nabrawszy lotu, zwabione wspólną melodią, bratają się ze sobą na nowo – łąka ze strumieniem. Gorzkie piołuny siwe z rzęsną rutą na grabie, żółty piasek mogiły z blaskiem miesięcznym.

Odzyskują harmonię naruszoną, raj utracony, w którym każde porównanie, każda przenośnia przypomina im o tajemnej łącznicy, o odwiecznym pokrewieństwie, o dziwnej – mimo różnic – tożsamości. [LS 68]

Poetę trudno jednak uznać za realizację czy egzemplifikację założeń teoretycznych wyrażonych w 1910 roku na łamach „Prawdy”. *Rytm jako światopogląd* przynosił wizję artysty, który poprzez poezję przywraca światu utraconą harmonię. Bohater *Poety* natomiast „z światem jest – wspan i na noże!” (LP 356), pierwsze sześć wersów tego wiersza to przedstawienie zagrożenia, jakie dla rzeczywistości stanowi „zbój obłoczny”. Jak rozumieć należy prezentowane przez Leśmiana „przywłaszczanie” rzeczywistości „prawem snu”? Początek wiersza przynosi koncepcję poezji bliską poglądom wyrażonym przez Martina Heideggera interpretującego twórczość Friedricha Hölderlina. Autor *Bycia i czasu* komentując maksymę „lecz co przetrwa, ustanawiają poeci”, podkreślał kreacyjną moc słowa od-

dzie. Z *Improwizacji* właśnie bierze Leśmian metodę swobodnego łączenia pojęć abstrakcyjnych, mentalnych, i bytów realnych, cielesnych [...]. Jeśli [...] u Mickiewicza możliwe są takie obrazy, jak »Płynięcie w duszy mej wnętrzościach« czy »Dziś najsilniej wyteżę duszy mej ramiona«, to tym mocniej u Leśmiana, gdzie »Piach się z duszy wysypał!«⁷.

noszącą się również do „nazywania bogów”¹⁷. Fundamentalną cechą mowy – „najniebezpieczniejszego z dóbr” – jest, zdaniem Heideggera, moc tworzenia i kształtowania świata, językowe organizowanie przestrzeni, w której człowiek może istnieć jako istota dziejowa¹⁸. Leśmianowski Poeta, „Rad Boga między zuki wmodlić – do zielnika” (LP 356), nie ogranicza się więc do „przywłaszczania” natury, ale także i Bogu wyznacza miejsce w tworzonej przez siebie rzeczywistości. Warto wszakże zwrócić uwagę, że jednym z symboli poetyckiego heterokosmosu jest zielnik¹⁹; czyniąc metaforą „przywłaszczanego” świata poezji schematyczny opis roślin, który pozwala dzieciom rozpoznawać i nazywać świat, Leśmian znów wyraźnie wyznacza granice między przestrzenią organizowaną przez słowo i „pozazasłownym trwaniem” (*Pejzaż współczesny*. LP 359).

Zamyślenie i *Poeta* to wiersze, w których nawiązania do *Wielkiej Improwizacji* łączą się z jedną z najważniejszych koncepcji estetycznych poety – ideą „pieśni bez słów”, której założenia teoretyczne zostały przez Leśmiana przedstawione w szkicu *Przemiany rzeczywistości*:

Lecz i poza jaźnią istnieje w duszy jakiś ton; jakaś pierwotna p i e ś Ń b e z s ł ó w, która czeka na przyjsie w godzinie twórczej słów niezbędnych, ale dla której te słowa są zawsze czymś innym od niej samej. [...]

[...]

Owa pieśń bez słów pochodzi nie z dziedziny logiki, skąd każde słowo pochodzi, lecz z innych, nielogicznych dziedzin, gdzie można istnieć bez słów i gdzie pojęcie istnienia, wyzwolone z więzów gramatyki i składni, przestaje być logicznym zdaniem, które musi posiadać swój podmiot i orzeczenie, swój początek i koniec, swe narodziny i śmierć. Czym jest ów ton?

Czym jest owa pieśń bez słów? Napomknęliśmy o niej, lecz powściągnijmy się od określeń. Określenie to – krepka żałobna, którą przywdziewamy po rzeczach umarłych i minionych raz na zawsze. Określenie to – przejrzysta, szklana trumna, w której spoczęły święte, namaszczone olejem zwłoki. [LU 183–184]

„Dzieło, które urzeczywistnia tę pieśń bez słów, wikła się w tragiczną sprzeczność, próbując odsłonić prawdę, uniemożliwia ją, bo chce ją odsłonić właśnie w słowach” – pisał Jan Zięba²⁰. Oksymoroniczność, paradoksalność koncepcji Leśmiana są potęgowane przez fakt, że pieśń – jako najstarsza forma poezji – jak słusznie zauważyła Marzena Woźniak-Łabieniec – „może istnieć bez muzyki, lecz nie istnieje – pozbawiona słów”²¹. Koncepcja przedstawiona w *Przemianach rzeczywistości* oraz w metapoetyckich wierszach, takich jak *Zamyślenie*, *Poeta* czy *Słowa do pieśni bez słów* – nie tylko ma fundamentalne znaczenie dla rozumienia kwestii *mimesis* w twórczości Leśmiana, ale także jest formułą określającą najważniejsze zagadnienia egzystencjalne wpisane w jego dzieło. Już w *Przemianach rzeczywistości* Leśmian „pieśnią bez słów” nazywał człowieka:

¹⁷ M. Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*. Przeł. B. Baran. Warszawa 2005, s. 40.

¹⁸ *Ibidem*, s. 41.

¹⁹ Zob. M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*. Przeł. M. B. Fedewicz. Gdańsk 2003, s. 298–312.

²⁰ J. Zięba, *Leśmian – estetyk nowoczesny*. W: *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny*. Kraków 2000, s. 180.

²¹ M. Woźniak-Łabieniec, *Bycie poza istnieniem. O paradoksach konstrukcji świata przedstawionego w poezji Leśmiana*. W: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*. Kraków 2000, s. 75.

Człowiek, pojęty jako pieśń bez słów, unika naszych określeń. Wie on jednakże, iż aby stać się realnym, musi wydobyć swój ton, musi natężyć swoją pieśń bez słów. Jest ona jego jedyną i najwierniejszą rzeczywistością. Rzeczywistością zaledwo w przecięciu lub w skróceniu podobną do tych słów, którymi kiedyś ma się wypełnić, ażeby swą istotę przetłumaczyć na język ogólny, międzyludzki. [LU 184]

Czy nawiązania do *Wielkiej Improwizacji w Zamyśleniu* i *Poecie* mogą oznaczać, że była ona inspiracją dla idei „pieśni bez słów”? Pytania o genezę Leśmianowskiej koncepcji padają po raz pierwszy w *Zaświecie przedstawionym*. „Niepokojący poetę problem: słowo–pieśń [...]” sprowokował Michała Głowińskiego do poszukiwania źródeł inspiracji idei fundamentalnej dla poezji Leśmiana. Autor *Zaświata przedstawionego* wskazywał filozofię Henriego Bergsona, formę *Lied ohne Worte* wprowadzoną przez Felixa Mendelssohna do romantycznej muzyki fortepianowej oraz tom *Romances sans paroles* Paula Verlaine’a²². W całej twórczości Leśmiana, jak i we wspomnieniach o nim, próżno szukać jakiegokolwiek informacji łączącej poetę z Mendelssohmem. Przyjrzenie się zaś kwestii wpływu Verlaine’a potwierdza opinię Głowińskiego, który słusznie zaznacza, że Leśmiana w tomie francuskiego poety „fascynować mógł [...] sam tytuł [...]”²³, gdyż w wierszach wchodzących w skład *Romances sans paroles* dominują elementy całkowicie obce autorowi *Ląki*.

Próbie wyjaśnienia genezy Leśmianowskiej koncepcji „pieśni bez słów” podjęła także Anna Sobieska, która wskazywała, że wpływ na fundamentalne dla poezji autora *Dusiolka* kategorie „śpiewu” i „pieśni” miały idee rosyjskich symbolistów²⁴. Anna Czabanowska-Wróbel łączyła natomiast Leśmianowską „pieśń bez słów” z tradycją biblijnych psalmów²⁵ i pieśni chasydzkich:

„*Nigun*”, chasydzka „pieśń bez słów”, śpiewana z powtarzaniem kilku sylab, wykonywana była na dworach cadyków przy stole lub towarzyszyła ekstacyzmem tańcowi. [...]

[...]

Niejednokrotnie zdarzało się, że do pierwotnej melodii, pozbawionej dawnych słów, układano nowe słowa czy też dostosowywano teksty pochodzące skądinąd. Tak np. „pieśnią bez słów” w tradycji żydowskiej nazywano melodię, która śpiewana była w święto Jom Kipur ze słowami *Kol nidre* i chociaż jest znana pod tym tytułem, nie łączy się wcale ze słowami, które do niej dodano²⁶.

Nie ulega wątpliwości, że idea sformułowana teoretycznie w *Przemianach*

²² M. G ł o w i ń s k i, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Kraków 1998, s. 56. *Prace wybrane Michała Głowińskiego*. Red. R. Nycz. T. 4.

²³ *Ibidem*.

²⁴ A. S o b i e s k a, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*. Kraków 2005, s. 162–164.

²⁵ Zob. na ten temat A. C z a b a n o w s k a - W r ó b e l, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*. Kraków 2009, s. 27–28: „To Bóg, o którym w poezji nowoczesnej mówi się najczęściej ze znakiem zapytania, jest w tradycji biblijnej [...] samą pieśnią, jest śpiewem. Tworzy nie tyle »poprzez śpiew«, ile to on sam jest pieśnią, jest śpiewem – jak o tym mówi psalm 118 (117), 14: »Pan, moja moc i pieśń, stał się moim zbawcą«. Psalmista może powiedzieć, że Bóg jest jego mocą i pieśnią, co oznacza, że znajduje się bliżej formuły »Jestem, który jestem« niż jakiegokolwiek wyobrażenia – staje się orzeczeniem, działaniem, przepływem, strumieniem czasu, ruchem i zmianą – jak pieśń i jak poezja, i właśnie jak Leśmianowska pieśń bez słów”.

²⁶ *Ibidem*, s. 317–318.

rzeczywistości mogła zostać ukształtowana pod wpływem kilku odmiennych inspiracji. Próbując określić, która z nich mogła mieć decydujące znaczenie, warto skoncentrować uwagę na *Idealach* oraz *Głuchoniemej* – wierszach, w których koncepcja „pieśni bez słów” uobecniła się po raz pierwszy.

Opublikowane na łamach „Głosu” w 1897 roku *Idealy* to utwór zbliżony, pod względem tematycznym i stylistycznym, do *Sonetu II*, jest jednak od niego wierszem odważniejszym i bliższym dojrzałej twórczości Leśmiana. Jak słusznie pisała Czabanowska-Wróbel, autor *Napoju cienistego* sformułował w *Idealach* „myśl, której nigdy potem nie wyraził tak bezpośrednio, a która wydaje się ważna w jego światopoglądzie poetyckim, gdyż stanowi odrzucenie poezji jako zamkniętego kształtu”²⁷:

Kształt jest najwyższym naszym ideałem,
W nim chcemy zmieścić wszechświat symetrycznie;
Duch w naszych myślach także stał się ciałem,
W cudowną formę zmieniony magicznie... [LP 555]

Autorka *Złotnika i śpiewaka* zwracała uwagę, iż „My« nie oznacza tu wcale »ja« [...]”²⁸. Możliwe więc, że *Idealy* należałoby uznać za pierwszy ironiczny utwór Leśmiana, w którym przywołał on współczesne mu poglądy estetyczne w formie ironicznego kryptocytatu, by na ich tle zaprezentować własną koncepcję. „Niedojrzałość” *Idealów* polega jednak na tym, że autor przedstawia swoje poetyckie *credo* w sposób konwencjonalny, nie wykraczając poza charakterystyczne dla poezji Młodej Polski sposoby pisania o „wyrażaniu niewyraźnego”:

Są takie prawdy najwyższe i święte,
W krąg otoczone tajemnic krainą,
Które jakoby we dźwięki zakłète,
Tylko melodią gdzieś – w bezmiary płyną!... [LP 555]

Idealy są więc utworem paradoksalnym – zawierają trafną „diagnozę”, ale pokazują również, że młody Leśmian nie potrafił w 1897 roku odrzucić języka, który ukształtowali Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Jan Kasprówicz czy Antoni Lange. W młodzieńczym wierszu przyszłego autora *Oddaleńców* zwraca uwagę nagromadzenie poetyckich liczmanów, charakterystycznych dla polskiej moderny: „prawdy najwyższe i święte”, „tajemnic kraina”, „dźwięki zakłète”, „bezmiary”. Najciekawsze i najistotniejsze – z perspektywy późniejszej twórczości Leśmiana – jest w *Idealach* utożsamienie wewnętrznej prawdy z muzycznością. Ten – zaczerpnięty z pierwszych strof *Wielkiej Improwizacji* motyw („Wam, pieśni, ludzkie oczy, uszy niepotrzebne; / Płyńcie w duszy mej wnętrzościach”, M 157) – będzie wielokrotnie powracał w następnych dziełach poety. Trudno widzieć w *Idealach* dojrzałą realizację idei „pieśni bez słów” (na rażący epigonizm stylu tego wiersza słusznie zwracał uwagę Rymkiewicz²⁹), nie zmienia to jednak faktu, że to właśnie w utworze o „prawdach najwyższych i świętych” Leśmian po raz pierwszy wykorzystał metaforę, która będzie niezwykle istotna w jego późniejszych wierszach, łączył to, co niewyraźne, z przeczuwaną sferą „pieśni”, „dźwięków” i „melodii”.

²⁷ *Ibidem*, s. 21–22.

²⁸ *Ibidem*, s. 21.

²⁹ Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 61.

Związki *Idealów* z *Wielką Improwizacją* nie ograniczają się do charakterystycznej dla Mickiewicza muzycznej metaforyki. Leśmian nie tylko bardzo wyraźnie odnosi się w tym wierszu do języka autora *Pana Tadeusza*, ale także przywołuje postać Konrada:

Był człowiek jeden, co ludzi zrozumiał,
I duszę za nich oddał za męczeństwo;
Pojął moc serca i oto się zdumiał,
Gdy zoczył w sercu boga podobieństwo!
O, tak! my bogi lub raczej pół-bogi,
Pół-bogi w życiu, bogi – w ideale,
Dwie nam są losów wyznaczone drogi:
Sługi i pana, co włada wspaniałe! [LP 555]

Leśmian nie wyjaśnia, kim był „człowiek jeden, co ludzi zrozumiał”, ale aluzje, którymi się posługuje, są bardzo czytelne: dusza oddana za męczeństwo, „moc serca” i zdumienie z powodu zobaczonego w nim „podobieństwa” Boga. W jakim celu autor *Ląki* odwołuje się do głównego bohatera *Dziadów* drezdeńskich? Jak go ocenia? Konrad ukazany zostaje w *Idealach* jako ktoś niejednoznaczny – Leśmian rozpoczyna od stwierdzenia pełnego uznania i aprobaty („Był człowiek jeden, co ludzi zrozumiał”), ale następnie przechodzi do charakterystyki Mickiewiczowskiego bohatera jako rozdartego między sferą realną a idealną, jako pana, który jest równocześnie sługą. Postać Konrada łącząca w sobie sprzeczności (siłę i słabość, potęgę i niemoc) stanowi dla młodego Leśmiana przykład uniwersalnej postawy artysty, który jest bogiem „w ideale”, ale jedynie półbogiem w życiu. Czy określając w taki sposób Mickiewiczowskiego bohatera Leśmian zwracał uwagę na jego ograniczoność, wynikającą z posługiwania się niedoskonałym narzędziem opisu rzeczywistości, jaki stanowi język? Ocena Konrada, która wydaje się w tym wierszu oceną literatury w ogóle, nie jest więc jednoznacznie pozytywna. *Idealy* nieprzypadkowo zamyka pytanie o sens pisania, które nigdy do końca nie wyrazi tego, co stanowi wewnętrzną „pieśń” artysty.

Wierszem niezwykle istotnym z perspektywy dojrzałej twórczości poety jest także *Głuchoniema* (z tomu *Sad rozstajny*), w której – zdaniem Głowińskiego – uwidoczni się po raz pierwszy „w formie jeszcze nie wykrystalizowanej [...]” idea pieśni bez słów³⁰. Przy pomocy postaci stylizowanego, ludowego narratora Leśmian w tym wierszu snuje równoległe opowieść o anonimowej, kalekiej dziewczynie i o rzece, której „imienia” także nie znany:

We wsi naszej jest jedna głuchoniema dziewczka.
Pragniesz głos jej posłyszeć, gdy patrzy w lazury,
Bo w jej oku się tai gadatliwa śpiewka.
Przyszła do nas z wsi obcej, nie wiadomo której.

[.]

We wsi naszej jest jedna rzeka bardzo błada,
Dziad jakiś nurzał sieci w falistej głębinie –
Pytam go, co za rzeka? – a on odpowiada:
„Trudno dać imię temu, co w dalekość płynie...”

³⁰ Głowiński, *op. cit.*, s. 57.

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!...” [LP 46]

Głowiński słusznie uznaje zdanie „Trudno dać imię temu, co w dalekość płynie...” za formułę metapoetycką stanowiącą sposób artystycznego samookreślenia, za wyznaczenie wiary czy raczej – należałoby powiedzieć – niewiary poetyckiej. Zakończenie wiersza, przynoszące obraz stojącej nad bezimienną rzeką bezimiennej dziewczyny, to symboliczne przedstawienie klęski języka, zobrazowanie jego nieprzystawalności do wciąż zmieniającego się świata. *Gluchoniema* to jednak przede wszystkim utwór o „płynnej” tożsamości człowieka. Kaleka bohaterka Leśmianowskiego wiersza jest niewątpliwie pierwszą postacią, którą można by – posługując się określeniem poety ze szkicu *Przemiany rzeczywistości* – nazwać „Człowiekiem pojętym jako pieśń bez słów [...]” (LU 184). Charakteryzując bohaterkę wiersza jako „śpiewaczkę bezgłośną, lirę bez lirnika” (LP 46) i zestawiając jej los z rzeką, „co w snach dno zgubiła”, Leśmian wyraźnie sugeruje istnienie niedostępnej, wewnętrznej pieśni – tajemnicy, którą ukrywa bohaterka przypowieści o wariabilistycznym charakterze człowieka i świata.

Gluchoniemą – jedną z pierwszych ballad Leśmiana – łączy wiele z poezją Mickiewicza. Postać tajemniczej, przybyłej nie wiadomo skąd dziewczyny, ukazanej z perspektywy obecnego w świecie przedstawionym narratora, to modelowy wręcz przykład romantycznego odmienca z *Ballad i romansów*. Źródło w twórczości Mickiewicza może mieć także konsekwentne porównanie dziewczyny do rzeki, którym autor *Dziadów* posłużył się w *Konradzie Wallenrodzie*, zestawiając ze sobą w sześciu strofach los „Wiliji naszych strumieni rodzicy” i „Pięknej Litwinki”:

Wilija naszych strumieni rodzica,
 Dno ma złociste i niebieskie lica;
 Piękna Litwinka, co jej czerpa wody,
 Czystsze ma serce, śliczniejsze jagody.

Wilija w milej kowieńskiej dolinie
 Śród tulipanów i narcyzów płynie;
 U nóg Litwinki kwiat naszych młodzianów,
 Od róż kraśniejszy i od tulipanów.

[.]

Serce i potok ostrzegać daremnie,
 Dziewica kocha i Wilija bieży;
 Wilija znikła w ukochanym Niemnie,
 Dziewica płacze w pustelniczej wieży³¹.

Przywołanie nazw Tykicza i Mohiły, autentycznych rzek „z kraju lat dzieciny” Leśmiana – Ukrainy, to kolejne przekształcenie motywu znanego m.in. z twórczości autora *Pana Tadeusza*. Mickiewicz bardzo często wykorzystywał wodną metaforę do opowiedzenia, z jednej strony, o nieuchronności przemijania,

³¹ A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*. W: *Powieści poetyckie. – Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Tekst oprac. L. Płosewski. Przypisy oprac. K. Górski. Wyd. 2. Warszawa 1998, s. 82–83. *Dziela poetyckie*. T. 2.

z drugiej – o tym, co stanowiło wewnętrzną tajemnicę romantycznego „ja”. W *Głuchoniemej* Leśmian zdaje się łączyć oba te tematy, pisząc wiersz mocno spokrewniony pod względem metaforyki i atmosfery z utworami takimi, jak *Do Niemna*, *Żeglarz*, *Nad wodą wielką i czystą...*

Idea nieprzetłumaczalnej, wewnętrznej pieśni była niezwykle popularna już we wczesnym romantyzmie niemieckim³², stamtąd najprawdopodobniej zaczerpnął ją Mickiewicz, by w sonecie *** (*Poezyjo! gdzie cudny pędzel twojej ręki...*) pisać o „muzycznych znakach pieśni”, niezdolnych do jej pełnego wyrażenia. Temat ten został przez wieszczą rozwinięty w początkowej części *Wielkiej Improwizacji*, w której to, co duchowe, niepowtarzalne, niemożliwe do ostatecznego, językowego wyrażenia, jest nazwane m.in. pieśnią, pieśniami, niewidzialną rzeką i strumieniami podziemnymi:

Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie;
Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie,
A słowa myśl pochłonią i tak drżą nad myślą,
Jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką:
Z drżenia ziemi czyż ludzie głąb nurtów docieką,
Gdzie pędzi, czy się domyślą? –

[.]

Pieśni ma, tyś jest gwiazdą za granicą świata!
[.]
Wam, pieśni, ludzkie oczy, uszy niepotrzebne;
Płyńcie w duszy mej wnętrzościach,
Świećcie na jej wysokościach,

Jak strumienie podziemne, jak gwiazdy nadniebne. [M 156–157]

Czy tworząc wiersz, w którym po raz pierwszy uwidoczniła się idea pieśni bez słów, Leśmian znał filozofię Bergsona? Czy sformułowanie „pieśń bez słów” było podczas pisania *Przemian rzeczywistości* synonimem *élan vital* inspirowanym lekturą dzieł francuskiego filozofa? *Idealy* oraz *Głuchoniema*, czyli wiersze, w których Leśmian po raz pierwszy przedstawił człowieka „pojętego jako pieśń bez słów”, zostały wydrukowane odpowiednio w 1897 i 1902 roku, a z poglądami autora *Ewolucji twórczej* Leśmian zetknął się – zdaniem badającego historię recepcji bergsonizmu w Polsce Stanisława Borzyma – „w czasie swego pobytu w Paryżu, gdzie przebywał w latach 1903–1906 oraz 1911–1914”³³. Przed rokiem 1902 w polskiej prasie nazwisko francuskiego filozofa można było znaleźć zaledwie w trzech artykułach, które najpewniej nie zainteresowałyby Leśmiana, gdyż przed wydaniem *Wstępu do metafizyki* (1903) i *Ewolucji twórczej* (1907) „Bergson traktowany był raczej jako przedstawiciel intelektualizmu”³⁴. Wolno, oczywiście, zakładać, iż poeta dobrze znający język francuski przeczytał w oryginale *Śmiech* bądź *Materię i pamięć*, lecz jest znacznie bardziej prawdopodobne, że ideę wewnętrznej pieśni, stanowiącej nieprzetłumaczalną rzeczywistość, przedstawianą

³² Dogłębnie analizuje to zagadnienie M. Trzęsiok w książce *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego* (Kraków 2010).

³³ S. B o r z y m, *Leśmian. Światopogląd poety*. W: *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*. Wrocław 1984, s. 185.

³⁴ *Ibidem*, s. 42.

jako duchowa rzeka i duchowy kosmos, utożsamianą z tworzeniem i nieśmiertelnością, Leśmian odnalazł nie w filozofii, lecz w literaturze. „Pieśń bez słów” była częścią niezwykle bliskiej autorowi *Łąki* tradycji biblijnej. Według wszelkiego prawdopodobieństwa – choć zdaje się temu przeczyć napisana przez poetę recenzja *Miasteczka* Szaloma Asza³⁵ – inspirować Leśmiana mogła również tradycja pieśni chasydzkich. Analiza *Idealów* i *Głuchoniemej* prowokuje wszakże do uznania twórczości Mickiewicza, a szczególnie *Wielkiej Improwizacji* za najważniejszą inspirację koncepcji przedstawionej w *Przemianach rzeczywistości*. Jednym z najmocniejszych argumentów, który przemawia za tą hipotezą, jest ukazana w *Idealach* fascynacja głównym bohaterem *Dziadów* części III, o którym można powiedzieć słowami Leśmiana, że w pierwszych 68 wersach *Wielkiej Improwizacji* „wydobywa swój ton, [...] natęża swoją pieśń bez słów”, która jest jego „jedyną i najwerniejszą rzeczywistością” (*Przemiany rzeczywistości*. LU 184). Fundamentalna dla poezji autora *Łąki* idea istniała więc w dziele jego poetyckiego mistrza, w utworach, które – nie można mieć co do tego wątpliwości – Leśmiana fascynowały i inspirowały. Idea ta, stanowiąca tylko punkt wyjścia arcymonologu Konrada, zreinterpretowana przez autora *Sadu rozstajnego* stała się jedną z podstaw jego światopoglądu.

„Lecz jestem człowiek, i tam, na ziemi me ciało”

Jednym z najbardziej znanych, często komentowanych wierszy Leśmiana, w którym dochodzi do odważnego, twórczego przekształcenia romantycznych obrazów, metafor i mitów, są *Trupięgi* (z tomu *Napój cienisty*). Mimo że komentarz ich dotyczący znaleźć można niemalże w każdej większej książce poświęconej dziełom poety, badacze nie zwrócili dotychczas uwagi na znaczenie nawiązań do twórczości Mickiewicza obecnych w *Trupięgach*.

W obręb gry z romantycznymi mitami Leśmian wprowadza czytelnika w drugiej strofie, rozpoczynającej się ironicznym nawiązaniem do słynnego „Ja mistrz!” (M 157). Żeby jednak zrozumieć sens tego i następujących po nim nawiązań, trzeba przyrzeć się dokładnie pierwszym wersom *Trupięgów*:

Kiedy nędzarz umiera, a śmierć swoje proso
Sypie mu na przynętę, by w trumnę szedł bosy,
Rodzina z swej ofiarnej rozpaczy korzysta,
By go obuć na wieczność, bo zbyt jest ciemista –
I grosz trwoniąc ostatni dla nóg niedołęgi,
Zdobywa buty z łyka, tak zwane trupięgi.
A gdy go już wystroi w te zbytki żebracze,
Wówczas dopiero widzi, że nędzarz – i płacze! [LP 424]

³⁵ B. Leśmian w recenzji pt. *Szalom Asz: „Miasteczko”* (LS 371) opisywał przedstawiony tam świat obyczajów i tradycji żydowskich jako coś dla siebie całkowicie nowego i egzotycznego: „Ze zdziwieniem czytamy tę książkę, pełną niespodzianych obrazów, które się tuż, obok nas, taily po rozmaitych zakamarkach i głuszcach, a które p. Asz po raz pierwszy wydobył na światło. Mamy wrażenie, iż rzecz się dzieje nie w Europie lub że jakiś barwny miraż azjatycki, przywędrowawszy do Europy, utrwalił się tu w swych barwach [...]”. To m.in. recenzja *Miasteczka* spowodowała, że P. Łopuszański (*Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią*. Warszawa 2006, s. 33) zaliczył Leśmiana do grona „artystów, pisarzy i uczonych polskich XX wieku, którzy [...] praktycznie zerwali z tradycją żydowską [...]. Religia możeszowa i obyczajowość Żydów były dla nich egzotyczne, niczym baśnie z tysiąca i jednej nocy”.

W pierwszej strofie przyglądamy się przedmiotowi, któremu poeta, tytułem i całą konstrukcją utworu, wyznacza symboliczną funkcję. Leśmian, nazywając „buty z łyka” „zbytami żebraczymi”, zwraca uwagę na ludzką potrzebę (która z racjonalistycznego punktu widzenia może wydawać się „zbytkiem”) rytuału przejścia, przypisania kulturowej formy czemuś tak skandalicznemu jak śmierć. Chyba najbardziej zaskakującym fragmentem pierwszej strofy jest kończący ją dwuwiers: „A gdy go już wystroi w te zbytki żebracze, / Wówczas dopiero widzi, że nędzarz – i płacze!” Czy ukazywany przez Leśmiana płacz żałobników, który, co ważne, następuje dopiero po włożeniu zmarłemu trupięgów, wynika z dostrzeżenia nędzy ludzkiego bytowania? A może bierze się on z kontrastu między trupem a trupięgami, czyli między materią a kulturowym sposobem nadawania sensu jej rozkładowi? Na jakąkolwiek interpretację się zdecydujemy, pierwsza strofa Leśmianowskiego wiersza będzie podkreślać absurdalność ludzkich wysiłków oswojania śmierci, podobnie jak odsłaniające absurd wykrzyknienie z wiersza *Do siostry*: „Suknię Tobie sprawiłem za dużą i tanią, / Suknię – na tamten świat!” (LP 433).

Wprowadzenie pierwszoosobowego podmiotu, z jakim mamy do czynienia na początku drugiej strofy *Trupięgów*, odbywa się w sposób niesłychanie spektakularny i jaskrawo kontrastujący z historią śmierci anonimowego nędzarza. „Ja – poeta [...]” (LP 424) pisze Leśmian, sugerując, poprzez nawiązanie do słynnego Mickiewiczowskiego „Ja mistrz!”, pojawienie się artysty dumnego, niezależnego, przekonanego o własnej wyjątkowości. Monumentalnym językiem *Wielkiej Improwizacji* autor *Ląki* posługuje się jednak tylko przez chwilę, fenomenalnie łącząc go z kolokwializmem „wymigać się”. Niewątpliwie groteskowe pierwsze zdanie drugiej strofy *Trupięgów* pokazuje, że podmiot Leśmianowskiego wiersza nie tyle jest „wybitną indywidualnością” czy, mówiąc językiem Mickiewicza, „najwyższym z czujących [...]” (M 161), równym Bogu, bo zdolnym tak jak On – do kreowania nieśmiertelności – twórcą-demiurgiem, ale chce nim być. Źródłem tych pragnień jest natomiast chęć ucieczki przed losem nędzarza („z nędzy chciałem się wymigać”, LP 424), przed anonimowym życiem i anonimową śmiercią.

Wiemy już więc, że Leśmian traktuje z ironią poetę pragnącego „śpiewać bez troski i wieczność rozstrzygać” (LP 424), nie tyle pozbawia go jednak wyjątkowości, ile mówi o niej groteskowym językiem. Bohater *Trupięgów*, podobnie jak Mickiewiczowski Konrad, jest bowiem (i w tym akurat nie sposób dopatrzeć się ironii) poetą buntującym się przeciw Bogu z powodu ludzkiego cierpienia, z tą różnicą, że u Mickiewicza najważniejsze było cierpienie narodu, u Leśmiana natomiast cierpienie anonimowego nędzarza, nabierające w wierszu uniwersalnego znaczenia.

Bunt ten ma źródło w ludzkiej bezradności wobec śmierci, bezradności, która czyni „nędzarzem” każdego, niezależnie od wieku, zamożności i pozycji społecznej. Motyw tańca śmierci, bardzo subtelnie zasugerowany w *Trupięgach*³⁶, a wyraźny w *Jadwidze* (z tomu *Napój cienisty*), jest przez Leśmiana pozbawiony pierwotnego, chrześcijańskiego znaczenia, gdyż *danse macabre* nie otwiera przed jego bohaterami bram piekła bądź raj, lecz perspektywę „nicości, rozścierwionej od padołów aż do wyżyn!” (*Jadwiga*. LP 359). W *Trupięgach*, mimo obecności

³⁶ Zob. W. P u s z, *Trupięgi*. W zb.: *Poezja Bolesława Leśmiana. Interpretacje*. Red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk. Kraków 2000, s. 82.

Boga, także znaleźć można sugestię pośmiertnej, absurdalnej nicości: „Ja – gniewny, nim się duch mój z prochem utożsam, / Będę tupał na niego tymi trupięgami” – pisze Leśmian (LP 424; podkreśl. P. Sz.), przewrotnie, by nie powiedzieć bluźnierczo parafrazując słowa towarzyszące posypywaniu głów popiołem na znak pokornej wiary w zbawienie: „z prochu powstałeś, w proch się obrócisz, a Pan Cię wkrzesei w dniu ostatecznym”. Skoro duch poety ma utożsamić się z prochem, to jak rozumieć, zamykającą wiersz, scenę walki z Bogiem w niebie „stylizowanym zgodnie z wyobraźnią ludową”³⁷? Czy śmierć duszy byłaby karą Stwórcy za bunt, którego dokonuje poeta w *Trupięgach*, „chętliwie przechadzając się [...] / [...] po obłoków grzbiecie”? A może, skoro bohater utworu istnieje w świecie, w którym „duch [...] z prochem” ma się utożsamić, Bóg przedstawiony w wierszu Leśmiana jest jedynie „postacią” stworzoną przez poetę po to, by ludzki sprzeciw nie trafił w nicość?

Śledząc w *Trupięgach* nawiązania do *Wielkiej Improwizacji* warto zwrócić uwagę na sposób, w jaki Leśmian przedstawia finał „wadzenia się z Bogiem”. Poprzez wybór formy, jaką wyrażany jest bunt (tupanie), autor podkreśla dziecinność zachowania bohatera. Można powiedzieć, że gniew Leśmianowskiego poety w pewnym stopniu kojarzy się z postawą małego, krnąbrnego kilkuletniego „dyktatora”:

I będę się chęliwie przechadzał w zaświecie,
Właśnie tam i z powrotem po obłoków grzbiecie,
I raz jeszcze – i nieraz – do trzeciego razu,
Nie szczędząc oczom Boga moich stóp pokazu!
A jeśli Bóg, cudaczną urażony pychą,
Wzgardzi mną, jak nicością, obutą zbyt lichą,
Ja – gniewny, nim się duch mój z prochem utożsam,
Będę tupał na Niego tymi trupięgami! [LP 424]

Wolno widzieć w tym obrazie chęć zdystansowania się od skostniałego, ukształtowanego przez romantyzm i modernizm poetyckiego mówienia o relacji człowiek–Bóg oraz pochwałę tego, co wspólne u wielkich poetów i dzieci: niezgody na świat i domagania się niemożliwego. Jeśli jednak potraktować zakończenie *Trupięgów* jako intertekstualny komentarz do *Wielkiej Improwizacji*, wtedy ujawni on śmiałość i oryginalność Leśmianowskiej lektury *Dziadów* części III. Jest wielce prawdopodobne, że nawiązując do Mickiewicza oraz akcentując „dziecinność” buntu przeciw Bogu, autor *Łąki* sugerował nie dostrzeżoną w ówczesnych badaniach nad *Wielką Improwizacją* możliwość widzenia Konrada jako bohatera, którego poglądy na temat Boga i świata wypadałoby określić jako niedojrzałe. Czy taka perspektywa interpretacyjna, sformułowana dopiero przez Ryszarda Przybylskiego w książce *Słowo i milczenie bohatera Polaków*³⁸, po raz pierwszy nie została zasugerowana właśnie w *Trupięgach*? Przybylski pisał o Konradzie, nazywa-

³⁷ *Ibidem*, s. 86.

³⁸ R. Przybylski, *Fantazmaty religijne romantycznego maga*. W: *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*. Warszawa 1993. Konrad nie był uznawany w Dwudziestolecu międzywojennym i Młodej Polsce za postać jednoznacznie pozytywną, często określano go mianem „grzesznika”, „opętanego”, jednak niedojrzałość Mickiewiczowskiego bohatera opisał dopiero Przybylski. Zob. też K. Cysowski, *Interpretacje „Wielkiej Improwizacji”*. W zb.: „*Dziady*” Adama Mickiewicza. *Poemat. Adaptacje. Tradycje*. Red. B. Dopart. Kraków 1999.

jąc go m.in. „histrionem języka” oraz „kabotyńcem mowy”³⁹, zwracał uwagę na fantazmatyczność jego monologu:

W rzeczywistości Konrad nadal stoi w celi więziennej i mówi. Gdyby to był tylko odewany od teatru wiersz, jakaś oda zawarta w dziale liryki Mickiewicza, można by było snuć rozmaite spekulacje. Ale czy można nabierać przekonania, które żywili koledzy tego wizjonera, że podczas lingwistycznej ekstazy jego duch wędruje po Mlecznej Drodze? Widzimy bowiem, że Konrad nie jest człowiekiem kosmicznym, nie uczestniczy w rytuale wielkiej magii. Stoi na posadzce więziennej celi i mówi. Słuchamy więc człowieka, który w neurotycznym słowotoku roi archaiczne sny – o sobie, słowie i o poezji⁴⁰.

Przybylski za największy grzech Konrada uznał – powiedzmy językiem Leśmianowskim – chęć „wymigania się” z nędzy materialnego, cielesnego istnienia, widząc w niej szaleństwo imaginacji romantycznej⁴¹. Bohater *Trupięgów* przypomina więc Konrada, „który zatracił poczucie rzeczywistości i ekscytuje się własną wyobraźnią”⁴². Pomysł, by wyróżnić poetę znajdującymi się w zaświatach „butami z łyka”, by uczynić z nich oręż w walce z „Najwyższym na niebiosach”, jest w swej poetyckiej śmiałości absurdalny. W Leśmianowskim wierszu dziecinność miesza się z prometeizmem, bunt w imię cierpiącej zbiorowości z egoistycznym pragnieniem „wymigania się” z nędzy ziemskiego, śmiertelnego bytowania, podmiot *Trupięgów* od pełnego dumy samookreślenia „Ja – poeta” przechodzi do zapowiedzi buntu, wyrażanego gestem będącym manifestacją niedojrzałości i dziecięcej bezradności.

Jerzy Kwiatkowski, pisząc o Leśmianowskich kreacjach Boga, stwierdzał, że stanowią one znak „pokonania nadludzkiego dystansu” oraz wyraz „siły poetyckiej śmiałości”⁴³. W *Trupięgach* dobrze widać, że ta poetycka śmiałość jest karykaturalna, bohater zapowiada, co prawda, że będzie się przechadzał „gniewny” „po obłoków grzbiecie”, przed obliczem Stwórcy, ale to w istocie pusta deklaracja, buńczuczna zapowiedź niedojrzałego megalomana. Dziecinność buntu przeciw Bogu przedstawiona na tle – charakterystycznego dla twórczości autora *Piły* – nieba konwencjonalnego nie służy wszakże tylko ośmieszeniu postawy podmiotu *Trupięgów*. W świetle Leśmianowskiej koncepcji człowieka niedojrzałość – fenomenalnie w wierszu o „butach z łyka” ukazana – z pewnością nie stanowi wartości jednoznacznie negatywnej, nie sposób też sobie wyobrazić, jak człowiek, będący tematem poezji i szkiców literackich tego autora, mógłby stać się w pełni i ostatecznie dojrzały. Jest on przecież – jak twierdził Zięba – „czymś, co rodzi się podczas nieustannej pracy twórczej życia, nieustannym zadaniem do realizacji”⁴⁴.

Trupięgi to z pewnością jeden z wierszy, w których Leśmianowi udało się osiągnąć to, o czym pisał w liście do Zenona Przesmyckiego z 1901 roku: „Pełnia stosunku duszy do wszechświata winna zawierać w sobie wszystko, co ludzkie – nie tylko smutek, tęsknotę, wiarę, zwątpienie, ale i uśmiech, humor, nawet dowcip” (LU 248). Leśmianowskie „tupanie na Boga” jest jednocześnie gestem wspaniałym

³⁹ Przybylski, *op. cit.*, s. 139.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 180.

⁴¹ Zob. *ibidem*, s. 148: „Za największy grzech Konrada skłonny jestem uznać zanegowanie losu człowieka, kondycji stworzonej i uzależnionej od materii”.

⁴² *Ibidem*, s. 156.

⁴³ J. Kwiatkowski, *Leśmian – artysta*. W: *Szkice do portretów*. Warszawa 1960, s. 62, 63.

⁴⁴ Zięba, *op. cit.*, s. 32.

i śmiesznym, dziecinnym i traktowanym z pełną powagą. Można powiedzieć, że Leśmian uznaje bunt przeciwko Stwórcy za konieczny, piękny, a zarazem niedojrzały i absurdalny z powodu ludzkiej ograniczoności. Wizja człowieka, która wyłania się z *Trupięgów*, bliska jest koncepcji zawartej w szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie*:

Więzień, który by młotem chciał w kamiennej ścianie więzienia wyłobić otwór na świat, na wolność, natrafiłby przede wszystkim na opór twardego muru. Za pierwszymi uderzeniami młota otrzymałby zaledwo mniejszą lub większą wklęsłość w murze. Ta wklęsłość byłaby nie tylko znakiem zdobywczości młota, lecz i miarą oporu stawianego przez mur, miejscem zatrzymania się pracy twórczej, rozszerzeniem samego więzienia... Takim samym śladem od uderzeń twórczego ducha w materię jest człowiek. Jest on jednocześnie i zdobywcą, i zdobyczą, rozpędem w przyszłość i znieruchomieniem. Jest owym wklęsłym znakiem oporu stawianego duchowi, materią, miejscem zatrzymania się pracy twórczej życia. Tyleż w nim potwierdzenia, ile negacji, tyleż tryumfu, ile upadku, tyleż istnienia, ile nieistnienia. [LS 41]

Trupięgi oraz fragment *Z rozmyślań o Bergsonie* prowokują do namysłu nad stosunkiem autora do Mickiewiczowskiego Konrada. Czy występujące w szkicu Leśmiana zestawienie sprzecznych jakości („zdobycza” i „zdobyc”, „rozpęd” i „znieruchomienie”, „tryumf” i „upadek”) oraz wykorzystanie metafory więźnia, która służy mu do zaprezentowania Bergsonowskiej koncepcji istoty ludzkiej, nie tłumaczą jego fascynacji *Wielką Improwizacją*? Czy pełna sprzeczności postać Konrada, w skrajnie różny sposób w historii literatury polskiej oceniana⁴⁵, postać manifestacyjnie przez Mickiewicza niedokończona, będąca w istocie potencjałem, projektem przyszłego bohatera, była dla Leśmiana przykładem człowieka twórczego, który nie tyle jest, co nieustannie staje się sobą? Aby zbliżyć się do odpowiedzi na te pytania, trzeba przyrzeć się dokładniej tym wierszom autora *Piły*, w których przedstawieniu relacji między człowiekiem a Bogiem towarzyszą nawiązania do *Wielkiej Improwizacji*.

„Śmiało, śmiało! tę iskrę roznieśmy, rozpalmy”

Dlaczego Leśmianowska „poezja przeczenia” bardzo często uzwyczajnia, antropomorfizuje Boga? Czemu ukazuje Go jako postać, która w kreowanym przez poetę uniwersum funkcjonuje na tych samych zasadach, co Alcabon, Zmierzchun czy Dusiołek? Namysł nad obrazami „Najwyższego na niebiosach” pojawiającymi się w wierszach autora *Sadu rozstajnego* doprowadził leśmianologów do skrajnie odmiennych wniosków: z jednej strony, bywa on nazywany poetą religijnym⁴⁶, z drugiej – ateistą⁴⁷. Zdaniem Kwiatkowskiego, z dzieł Leśmiana wyłania się wizja Stwórcy pozbawionego wszechmocy i wszechwiedzy⁴⁸, według Krzysztofa Dybciaka zawiera ona „perspektywę istnienia prawdziwego (wszechmocnego, transcendentnego) Boga”⁴⁹. Paradoksalność, tajemniczość metafizyki Leśmianowskiej

⁴⁵ Zob. C y s e w s k i, *op. cit.*, s. 279–304.

⁴⁶ Zob. M. P. M a r k o w s k i, *Puste niebo*. W: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007, s. 127.

⁴⁷ Zob. R. S t o n e, *Poezja Leśmiana a romantyzm polski*. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 2, s. 146.

⁴⁸ K w i a t k o w s k i, *op. cit.*, s. 62–63.

⁴⁹ K. D y b c i a k, *Gry i katastrofy*. Warszawa 1980, s. 25.

tłumaczono najczęściej wskazując na jej zbieżność z koncepcjami filozoficznymi, m.in. z teizmem, deizmem, panteizmem, bergsonizmem czy nietzscheanizmem. Kontekstem, który nie był dotąd wykorzystywany podczas rozważań nad Leśmianowskimi przedstawieniami Stwórcy, a który pozwala zbliżyć się do ich zrozumienia, jest Mickiewiczowska *Wielka Improwizacja*. Nawiązania do niej (w postaci parafraz, zbieżności motywów i metafor) współtworzą wizję Boga zawartą w wierszach *Eliasz* (z tomu *Napój cienisty*) i *W locie* (z tomu *Łąka*) – tekstach niezwykle istotnych dla rozpoznania problemu *sacrum* w dziełach autora *Sadu rozstajnego*.

Badacze interpretujący utwór *W locie* zwracali wielokrotnie uwagę na analogie romantyczne, w tym Mickiewiczowskie. Jacek Trznadel i Tymoteusz Karpowicz podkreślali związki tego utworu z *Farysem* (Karpowicz nazwał wiersz *W locie* einsteinowskim modelem Farysa XX wieku⁵⁰), pozostanie wszakże przy wskazaniu tylko jednego Mickiewiczowskiego kontekstu jest w tym przypadku niewystarczające. Leśmian bowiem, pisząc o podróży na „potworze, z majaczeń wylęgłym rozbłysku” (LP 268), wykorzystuje kilka motywów charakterystycznych dla twórczości autora *Pana Tadeusza*: upojenie wolnością i szaloną jazdą (*Farys, Bajdary*), ale również motyw „lotu do Boga”, lotu, który jest formą pojedynku ze Stwórcą. Temat „wadzenia się z Bogiem” Leśmian realizuje w sposób jak najdalszy od jakże częstych, epigońskich nawiązań do *Wielkiej Improwizacji*. Można powiedzieć, że postulat wykraczania poza dokonania poprzedników autor *Łąki* potraktował tu z wyjątkową dosłownością, albowiem cel Konrada – spotkanie i rozmowę z Bogiem – uczynił tylko jednym z etapów szalonego pędu „w wieczystą swobodę”:

Nie znam kresu! Meį żądzę zuchwałym przymusem
Znagliłem zwierza w bezmiar, a on jednym susem
Przesadził otchłań z Bogiem, jak nikłą zaporę –
I znów jestem swobodny! Niebo wokół gore! [LP 268]

Próżno szukać w literaturze polskiej utworu, który podobnie do Leśmianowskiego ujmowałby relację między człowiekiem a Bogiem. Potwór, zwierz, przeszkoda i kres czekający na poetę – „swego przybłędę” – tak Leśmian nazywa Stwórcę i wyznacza mu rolę siły, która napędza lot w nieskończoność, a zarazem nieprzekraczalnej granicy, bariery „czekającej” na bohatera wiersza. Niezwykle różnorodne są także emocje, jakie podmiot wiersza *W locie* kieruje w stronę Boga: bunt, pogarda, lęk, poczucie wspólnoty („Jakby wspólna nam była w bezpowrotność droga?”), ale też uwięzienia, ograniczenia („A gdziekolwiek podążysz – tam ja z tobą będę!”). Jak rozumieć wiersz, będący opowieścią o „ograniczeniu Bogiem”? Jaki jest sens przedziwnej ucieczki na tym, przed czym się ucieka?

Trznadel dostrzegł w niej wyraz Leśmianowskiej transcendencji, która świadczy o dążeniu „poza Boga”, zaznaczając, że poeta „przekreśla animalizm i satanizm jako możliwość dokonania tego dążenia”⁵¹. Barbara Stelmaszczyk zwracała uwa-

⁵⁰ T. Karpowicz, *Nieskończoność in statu nascendi*. W: *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*. Wrocław 1975, s. 38.

⁵¹ Trznadel, *op. cit.*, s. 321. Zob. też *ibidem*: „Satanizm to w końcu odwrócona anielskość. Apokaliptyczność wizji (w sensie dosłownym) potwierdza tę interpretację – zwierzęta-potwory otaczają w *Apokalipsie* zarówno tron Boga, jak i walczą z jego aniołami. Jeśli więc mamy do czy-

gę, że *W locie* to wiersz, w którym dochodzi do „pozytywnego przewartościowania” pojęcia Boga, stającego się według badaczki „synonimem ruchu” (S 72, 73)⁵². Zupełnie inną, intertekstualną lekturę utworu *W locie* zaproponował Wojciech Owczarski, posługując się kategoriami zaczerpniętymi z *Lęku przed wpływem Harolda Blooma*. Dla autora książki *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza, Kantora* przedstawiony w wierszu Bóg to Adam Mickiewicz, który „prześladuje Leśmiana, choć jednocześnie go uskrzydla, dlatego [...] w utworze pojawia się jako Bóg-demon, wcielenie mocy”⁵³. Owczarski świetnie wyczuwa w tekście Leśmiana „mówienie Mickiewiczem”, już jednak dwa początkowe wersy wiersza *W locie* trudno pogodzić z jednoznaczną interpretacją badacza. „Na potworze, z majaczeń wylęglym rozbłyku / Mknę, kresów nienawidząc, w wieczystą swobodę” – stwierdza podmiot, określając w pierwszych słowach wiersza tożsamość zwierza-Boga. Potwór ten jest „z majaczeń wylęglý”. Oczywiście, można zakładać, że to zagadkowe sformułowanie odnosi się do Mickiewicza, „wylęglęgo” „z majaczeń” poety-spadkobiercy. Takie odczytanie niebezpiecznie kieruje się jednak w stronę nadinterpretacji. Jak więc rozumieć ten dwuwers otwierający utwór *W locie*? Kim jest ów tajemniczy zwierz, Bóg, kres?

Wydaje się, że w poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie może pomóc zwrócenie uwagi na omówione już wcześniej *Zamyślenie*, zbliżone do wiersza *W locie* pod względem tematu i metaforyki. *W locie* opowiada o szalonym galopie na zwierzu-rozbłyku, *Zamyślenie* – o wewnętrznych, „warczących” pieśniach, których mimowolność „jak sierść zwierza” głaszcze poeta. Leśmian, pisząc o „wyspiewywaniu” „oswajanych” „pieśni”, jednoznacznie określa autotematyzm *Zamyślenia*. *W locie* to wiersz dużo bardziej wieloznaczny, jego autotematyczna lektura wydaje się uprawniona. Zakorzeniony w tradycji literackiej motyw „lotu poety”, odwołania do języka Mickiewiczowskiego (w tym do autotematycznej *Wielkiej Improwizacji*), metaforyka niezwykle zbliżona do występującej w *Zamyśleniu*, które można nazwać Leśmianowską *ars poetica* – wszystkie te elementy pozwalają zobaczyć utwór *W locie* jako ten, którego jedną z głównych myśli jest literatura. O autotematyzmie tego wiersza ciekawie pisał Jerzy Poradecki, traktując jednak Boga i potwora z majaczeń jako dwa niezależne byty (co jest sprzeczne z wierszem Leśmiana):

Wzlot w wierszu *W locie* dokonuje się „Na potworze z majaczeń wylęglým rozbłyku”. Potwór ów powstał zapewne w taki sam sposób, jak ogród Pana Błyszczynskiego. Jednak, jak wynika z wiersza, jest obdarzony większą mocą istnienia. Ten twór wyobraźni – „majaczeń” – wszak nie traci nic ze swego istnienia nawet w konfrontacji z istnieniem najwyższym – Bogiem⁵⁴.

nienia tylko z antynomią: duchowe – sataniczne, to niezależnie od kierunku dokonywanej transcendencji będzie ona zawsze transcendencją do Boga”.

⁵² Zob. też S 272–273: „Bóg jest kresem człowieka jako synonim ruchu, który człowieka wciąż porywa i uruchamia. W Leśmianowskim obrazie okazało się, że to Bóg niesie jeźdźca ponad kres; ponad jakikolwiek (wszelki, każdy) punkt dojścia, który byłby unieruchomieniem lotu. Następuje dialektyczna zmiana pojęcia k r e s: Bóg niesie człowieka ponad wszelkie unieruchomienie i w tej konstytucji Boga jako siły sprawczej i nośnej – mieści się dążenie człowieka ku Bogu”.

⁵³ W. Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza, Kantora*. Gdańsk 2006, s. 308.

⁵⁴ J. Poradecki, *Bolesław Leśmian*. W: „*Aż tu moje skrzydło sięga*”. *Studium o dziejach motywu lotu poety w poezji polskiej*. Łódź 1988, s. 195.

Pierwszy wers utworu *W locie* można odczytać na dwa sposoby. Słowo „rozbłysk” (oznaczające ‘nagle błysnięcie lub blask spowodowany odbiciem światła’) stanowi w nim jedno z wielu określeń zwierza-Boga albo źródło jego powstania, Stwórcę przedstawiony w Leśmianowskim wierszu jest więc „rozbłyskiem” lub wydobył się „z rozbłysku majaczeń”. Jak ta dwuznaczność wpływa na interpretację tego wiersza? Niezależnie od tego, na które odczytanie się zdecydujemy, Bóg przestanie być absolutem, gdyż utraci jeden z podstawowych wyznaczników tego pojęcia – wieczność. Idea Boga jako bytu, który nie istniał zawsze, znana jest w filozofii chociażby z koncepcji Plotyna czy Jakuba Boehmego, wszakże inspiracje filozoficzne nie wydają się w przypadku Leśmianowskiego wiersza najważniejsze, trudno bowiem zakładać, że autor *Łąki* określił mianem „majaczeń” Płotyńską „Jednię” czy Boehmowski „*Abgrund*”. Według *Słownika języka polskiego* Witolda Doroszewskiego „majaczenie” oznacza ‘przywidzenie, widziadło, marę, zjawę’ lub ‘wyrazy (zwykle bez związku) wypowiedziane w gorączce lub we śnie’⁵⁵.

Kontekstem pomocnym w wyjaśnieniu tajemniczej koncepcji Boga powstałego z „rozbłysku majaczeń” lub będącego owych majaczeń „rozbłyskiem” okazuje się *Wielka Improwizacja*, w której bardzo istotny jest motyw iskry – stającej się w ustach Konrada metaforą nietrwałości, momentalności m.in. „czucia”, „życia”, „człowieka”, „śmierci”, a wreszcie samego Boga:

Czym jest me czucie?
 Ach, iskrą tylko!
 Czym jest me życie?
 Ach, jedną chwilką!
 Lecz te, co jutro rykną, czym są dzisiaj gromy?
 Iskrą tylko.
 Czym jest wieków ciąg cały, mnie z dziejów wiadomy?
 Jedną chwilką.
 Z czego wychodzi cały człowiek, mały świeatek?
 Z iskry tylko.
 Czym jest śmierć, co rozpruży myśli mych dostatek?
 Jedną chwilką.
 Czym był On, póki światy trzymał w swoim łonie?
 Iskrą tylko.
 Czym będzie wieczność świata, gdy On go pochłonie?
 Jedną chwilką. [M 162–163]

Metafizyczną wizję rzeczywistości, jaką przynosi ten fragment *Wielkiej Improwizacji*, trafnie scharakteryzował Ryszard Przybylski:

Każde rozpalenie iskry i każde przedłużenie chwili, a więc każda ekspansja punktu i bytu w sferę, powoduje jednocześnie powstawanie i niszczenie form. [...] Procesowi temu, który, oczywiście, kończy się powrotem bytu do trwania w punkcie, podlegają wszystkie formy, a więc i człowiek, i Bóg. Konrad przekształcił więc Boga chrześcijan w jedną z form podlegających „zwaleniu”. Pod tym względem Bóg nie różni się od człowieka. Obie te formy pochodzą bowiem od niepojętego w swej istocie nadrzędnego w stosunku do nich Bytu. Nienazwanym prapoczątkiem rzeczy jest więc Byt, nieosobowy absolut, któremu z taką determinacją poddają się z reguły panteiści i teozofowie⁵⁶.

⁵⁵ *Majaczenie*. Hasło w: *Słownik języka polskiego*. T. 4. Red. W. Doroszewski. Warszawa 1962, s. 378.

⁵⁶ Przybylski, *op. cit.*, s. 147.

Gdy Konrad odpowiada na ostatnie zadane przez siebie pytanie – „Jedną chwilką” – uaktywnia się, należący do diabłów, „Głos z lewej strony”, który wita tę proklamację mistyczną z ogromnym entuzjazmem. Włączenie Boga w poczet zjawisk podlegających niszczeniu, nagle rozbłyskujących i odchodzących w zapomnienie, stanowi bowiem kolejny krok Konrada na drodze ku zatraceniu. Bardzo możliwe, że widzenie Mickiewiczowskiego bohatera to świadome odwołanie się do koncepcji panteistycznych, niezależnie jednak od tego, jakie były motywacje czy inspiracje koncepcji Stwórcy, którą przynosi ów fragment arcymonologu Konrada, jest ono w teologicznej rzeczywistości *Dziadów* części III wartościowane jednoznacznie negatywnie. „Głos z lewej strony” nie pozostawia wątpliwości – piękna „proklamacja mistyczna” to majaczenie, wzlot to upadek, „zwalony” Bóg to tylko fantazmatyczna kreacja improwizatora.

Wielka Improwizacja, w której spotykamy się z zaprzeczeniem doświadczenia mistycznego i wypaczeniem obrazu Boga⁵⁷, ma w arcydramacie swoje przeciwieństwo w postaci *Widzenia księdza Piotra*. Mickiewicz konfrontuje więc ze sobą w *Dziadach* dreźnieńskich dwie postawy wobec Stwórcy, wskazując drogę, która może przybliżyć człowieka do poznania „Najwyższego na niebiosach”. Drogę tę, w lapidarniej formie, autor *Pana Tadeusza* powtórzy w jednym ze *Zdań i uwag*, pisząc: „Głośniejszy niżli w rozmowach Bóg przemawia w ciszy, / I kto w sercu ucichnie, zaraz go usłyszy”⁵⁸.

W świecie przedstawionym Mickiewiczowskich *Dziadów* części III nazwanie Boga „iskrą tylko” to bluźnierstwo. W poezji Leśmiana – której cel stanowi uobecnienie wiecznie zmiennej *naturae naturantis*, a środkami do tego celu są m.in. konsekwentna dialektyka samostworzenia i samozniszczenia⁵⁹ oraz żywoły ironii i groteski – idea Konrada, wyrażająca się metaforą „rozbłysku”, nabiera zupełnie innego znaczenia. Odwołanie się do fragmentu *Wielkiej Improwizacji*, w którym najważniejszymi metaforami opisującymi świat są „iskra” i „chwilka”, wiele mówi o Leśmianie jako o kontynuatorze, a zarazem reinterpretatorze romantyzmu. Ukazuje także, jak wnikliwym i odkrywczym czytelnikiem poezji Mickiewicza był twórca *Sadu rozstajnego*.

„Iskra” i „chwilka” stają się w monologu Konrada uniwersalną zasadą wszelkiego istnienia, co mogło niewątpliwie podobać się autorowi *Dusiolka*, który

⁵⁷ Zob. na ten temat M. D a l m a n, *Konrad wobec Boga. W: Bóg i świat w świecie III części „Dziadów”*. Gdańsk 2008, s. 122–123: „Ten lapidarnie sformułowany i aż do szaleństwa zuchwały projekt zdaje się być bliski doświadczeniu mistycznemu. W istocie jednak jest przeciwieństwem mistyki. Zarówno przedstawiony tu zamiar, jak i obrana droga jego realizacji wyrażone słowami »dojdę« i »zajrzę«, charakteryzującymi postawę woluntarystyczną, są w gruncie rzeczy niemistyczne, czyli nie wiedzą do tego, czego Konrad pragnie: do prawdziwego poznania Boga”.

⁵⁸ A. M i c k i e w i c z, *Zdania i uwagi*. W: *Wiersze*, s. 370.

⁵⁹ Zob. W. S z t u r c, *Pojęcie ironii romantycznej*. W: *Ironia romantyczna*. Warszawa 1992, s. 67: „W rozprawie o komedii greckiej pojawił się kluczowy dla teorii romantycznej wyraz »unicestwienie« (»Vernichtung«). W wypowiedziach Schlegla zawartych w *Athenäum* i uznawanych dziś za drugi, po fragmentach *Liceum*, etap formułowania podstawowych zasad romantycznej ironii »unicestwienie« wchodziło już w zakres pojęć »samostworzenia« (»Selbstschöpfung«) i »samozniszczenia« (»Selbstvernichtung«) [...]. »Samozniszczenie« i »autoparodia« to nacechowane pozytywnie pojęcia: pozostają takimi niezależnie od tego, czy dotyczą postawy człowieka, stosunku autora do dzieła, czy wiążą się z techniką pisania polegającą na ciągłej grze kreacji i demaskacji wykreowanego świata”.

w otwierającym cykl *Oddaleńcy* wierszu *Wobec morza* zawarł przekonanie, że naprawdę sobą można być tylko „na chwilę i we śnie...” (LP 69). Bez wątplenia można by uznać „chwilę” (Leśmian nie powtarza za Mickiewiczem formy zdrobniałej) za jedno ze słów-kluczy twórczości poety (obok „snu”, „baśni” czy „zieleń”), do których powraca on wyjątkowo często, akcentując nieustanną zmienność czy też raczej „zwiewność” rzeczywistości. W *Znaczeniu pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* Leśmian pisze:

Dziedzina *naturae naturantis* – jest dziedziną twórczą istnienia, jego podstawą źródłową, jego wszechmożliwością. Słowem, tym, co się jeszcze nie wcieliło, nie uwidocznilo, lecz co się wiecznie i co chwila wciela i uwidacznia. Jej cechą charakterystyczną jest nieustanna zmiana oraz nieodłączność danego przedmiotu od nagromadzonej w nim pracy twórczej. Wartość przedmiotu mierzy się wysiłkiem tej pracy, która w zakresie atrybutów przedmiotu jest z nim jednoliczna. [LS 46]

Zięba tak analizuje ten szkic poety:

mamy tutaj do czynienia z wyrazistą manifestacją niesubstancjalnej wizji świata, którego istota nie sprowadza się do posiadania jakiejś wiązki niezmiennych „atrybutów”, ale przeciwnie, jest bezustannym przekraczaniem wszelkich trwałych stanów, ciągłą zmianą, „pracą twórczą”. Można nawet powiedzieć [...], że nie ma „przedmiotu”, który się zmienia, ale jest tylko zmiana⁶⁰.

Podobnie wariabilistyczna jest Leśmianowska koncepcja człowieka, bycie nim nie oznacza jakiegoś stanu, który można osiągnąć, ale proces, w którym się uczestniczy; nie można człowiekiem być, tylko można się nim stawać.

Z poezji autora *Łąki* i z jego szkiców literackich wyłania się więc wizja wiecznie zmiennego, dynamicznego, „momentalnego” świata i człowieka. Jednak czy w rzeczywistości Leśmianowskiej chwilowy, niesubstancjalny, „zwiewny” jest także Bóg?

Twierdząco na to pytanie odpowiedział Jan Błoński, który utożsamiał Go z „chwilowymi wcieleniami siły witalnej [...]”⁶¹, zgodnej z filozofią Bergsona. Jednak kontekst *Wielkiej Improwizacji* pozwala na udzielenie całkowicie odmiennej odpowiedzi. Określając Stwórcę jako „rozbłysk majaczeń”, autor *Łąki*, podobnie jak Mickiewicz, który skontrastował monolog Konrada z głosami z prawej i lewej strony, zdaje się wpisywać w wiersz ocenę możliwości poznawczych jego bohatera. Jeśli Bóg jest – według poety – „przywidzeniem, widziadłem, marą, zjawą” lub zrodził się ze „słów wypowiedzanych w gorączce”, to nie jest On Bogiem prawdziwym, tylko wymysłem, fantazmatem, który stworzyła wyobraźnia podmiotu. Po lekturze pierwszych słów wiersza *W locie* trudno wysnuć wniosek, że jego temat stanowi autentyczne *sacrum*. Jeśli jednak przedstawiona w wierszu postać nie jest prawdziwym Bogiem, to kto (lub co) unosi bohatera „w szalu bezzaczisze” i wypowiada słowa refrenu: „Jam twój kres! Czekam na cię – na swego przybłądę, / A gdziekolwiek podążysz – tam ja z tobą będę!” (LP 268)?

Jedną z najbardziej intrygujących postaci stworzonych przez autora *Napoju cieniściego* jest „nie Bóg” z wiersza *** (*Jam – nie Osjan! W zmyślonej postaci ukryciu...*), z tomu *Dziejba leśna*, który odpowiadając na wołanie poety ukrywa-

⁶⁰ Zięba, *op. cit.*, s. 32.

⁶¹ J. Błoński, *Bergson a program poetycki Leśmiana*. W zb.: *Studia o Leśmianie*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Warszawa 1971, s. 81, przypis 46.

jącego się za wykreowaną postacią Osjana, przyznaje się, że tylko „przywdział maskę Boga”:

Jam – nie Bóg! Twarzy mojej spragniony zatraty,
Maskę Boga przywdziałem – zdradziecko pokrewną,
I za Niego stworzyłem bezrozumne światy,
Tak, jak On by je stworzył... Na pewno! Na pewno!

Za Niego w mrok się wdarłem, by trwać w obląkaniu,
Tak jak On by to czynił, gdyby chciał się wdzierać!
Za Niego mrę na krzyżu w bolesnym przebraniu
Tak właśnie, jak On marłby, gdyby mógł umierać!

Za Niego, jakby rozpacz gnała Go po niebie,
Płacząc – w próżnię uchodzę, by marnieć – odłogiem!
Nikt się nigdy nie dowie, czym byłem dla siebie!
Dla was, co się modlicie, jestem tylko – Bogiem. [LP 499]

Zdaniem Tomasza Bocheńskiego, autor *Łąki* w tym wierszu:

nie tylko wyraża ludzką niemożność poznania Boga właściwego, ale i przedstawia wywodzącą się z tradycji mistycznej technikę zaprzeczania. Leśmian używa trybu warunkowego [...], by ukazać złudny, rozpaczliwy charakter ludzkich wyobrażeń Boga. [...] Powtórzone czterokrotnie „za niego” wyraża dojmujący żal, że boskość tylko ludzkie, obląkane, bolesne kształty może przybrać.

Według autora książki *Witkacy i reszta świata* podmiot wypowiadający się w drugiej części wiersza to „jednostka, która pragnie istnienia Boga”⁶². Można odnieść wrażenie, że z tej wnikliwej analizy wolno jednak wyciągnąć nieco odmienne wnioski. Elżbieta Sidoruk, pisząc o grotesce w poezji Leśmiana, zwracała uwagę na fakt, że w jego wierszach pojawiają się często „bohaterowie-konwencje, tacy jak [...] *poète maudit*”⁶³. Bohaterem-konwencją wydaje się także „nie Bóg” z utworu *** (*Jam – nie Osjan! W zmyślonej postaci ukryciu...*) i tajemniczy Bóg-zwierz-kres z wiersza *W locie*. Leśmian prezentuje w tych tekstach postać ukształtowaną przez ludzkie wyobrażenia, pragnienia, marzenia i oczekiwania, która jawnie przyznaje się do swojej fantazmatycznej tożsamości. Poeta posługuje się więc w tym przypadku zabiegiem występującym w literaturze europejskiej od czasów *Don Kichota* Miguela de Cervantesa, kreuje bohatera literackiego świadomego własnej literackości i każe mu komentować utwór na swój temat⁶⁴. Bohater tekstu *W locie*, który pędzi „w nieskończoność” i „przeskakuje otchłań z Bogiem jak nikłą zaporę”, podobnie jak zagadkowy podmiot *** (*Jam – nie Osjan! W zmyślonej postaci ukryciu...*) „bezpiecznie śpiewa swoją ze światem niezgodę! / Tarczą złudy obronny”. Jak pisała o tym wierszu Stelmaszczyk:

Nasza wiedza o twórcy jest więc możliwa jedynie dzięki zaproponowanym przez niego autorskim maskom, poza którymi nie mamy nic i jest tylko naszą złudą, że go znamy. [S 147]

⁶² T. Bocheński, *Określenia nicości w „Dziejbie leśnej” Bolesława Leśmiana*. W: *Witkacy i reszta świata*. Łódź 2010, s. 210–211.

⁶³ Sidoruk, *op. cit.*, s. 96.

⁶⁴ Zob. na ten temat A. Melberg, *Ironia i melancholia*. W: *Teorie mimesis. Repetycja*. Przeł. J. Bałbierz. Kraków 2002, s. 95: „Sprawa staje się jeszcze bardziej skomplikowana przez to, że na początku drugiej części (szczególnie w II: 3) Cervantes używa pewnego osobliwego efektu – każe głównemu bohaterowi czytać i komentować opowieść o sobie samym, to jest część pierwszą”.

W podobny sposób można podsumować pojawiający się w wierszu *W locie* obraz Boga – triumf nad Nim zapewnia poecie wyobraźnia, nie tyle więc rozmawia, walczy czy też „przeskakuje” on nad Bogiem, ile nad zaproponowanymi kreacjami, nad maskami Stwórcy, któremu „na imię – Nieobjęty”! Rozpoczynając lot, Leśmianowski bohater wierzy, że jest w stanie osiągnąć „wieczystą swobodę”, że wszechmocny Stwórca jest dla niego jedynie „nikłą przeszkodą”; ale ta sama postać kończy z gorzką świadomością (do której dusza musi „nawyknąć”), iż przeskoczony w galopie pozornie potężny Bóg to tylko kreacja, poetycka fantazja, od której nie sposób się uwolnić. „Jam twój kres! Czekam na cię – na swego przybłądę / A gdziekolwiek podążysz – tam ja z tobą będę” – tym refrenem Leśmianowska postać zrodzona z rozbłysku majaczeń lub będąca owych majaczeń rozbłyskiem zdaje się mówić: nigdy nie poznasz prawdziwego Boga, jesteś skazany na mnie.

Bohatera wiersza *W locie* Leśmian nazywa „przybłądą” – słowem, które pojawia się w poezji autora *Napoju cienistego* jedynie dwukrotnie. We wchodzącym w skład cyklu *Oddaleńcy* wierszu *Dla legendy* poeta-przybłąda liczy na to, że zostanie „przygarnięty” przez baśń, która „Obdarzając istnieniem z dala od istnienia, / Da mu w jednym napoju – i tryumf i ciszę” (LP 73). *W locie* to wiersz, którego temat także stanowi „istnienie z dala od istnienia”, czy raczej należałoby powiedzieć: wolność „z dala od istnienia”. Leśmian eksponuje w wierszach *Dla legendy* i *W locie* głos swojego sceptycznego „ja”⁶⁵, którego zadaniem jest uświadamianie literackości, wzięcie języka romantycznego w ironiczny nawias. Odwołując się do *Wielkiej Improwizacji*, poeta z jednej strony niezwykle sugestywnie przedstawia pęd, będący metaforą twórczej wolności, z drugiej zaś wątpi we wszystkie maksymalistyczne ambicje literatury romantycznej dotyczące, najogólniej mówiąc, wpływu poezji na rzeczywistość oraz możliwości nawiązania kontaktu z absolutem, których arcymonolog Konrada stał się najbardziej charakterystycznym przejawem.

W teologicznej rzeczywistości *Dziadów* części III fantazmatycznemu „Bogu” Konrada został przeciwstawiony Bóg prawdziwy, który objawia się w *Widzeniu księdza Piotra*, a także w działaniach, jakie podejmuje On wobec Konrada. W dziełach Leśmiana próżno szukać utworu-drogowskazu w sposób jasny przedstawiającego, jak „z Panem gadać”. Ostatecznie można by za taki utwór uznać *Szewczyka* (z tomu *Ląka*), który prezentuje postawę, jaką człowiek powinien przyjąć zarówno wobec Boga, jak i wobec życia. Postawę tę poeta naznacza jednak tragizmem i absurdalnością: szcicie „Butów na miarę stopy Boga” (LP 217). Szewczyk, podobnie jak Mickiewiczowski Konrad, ma wyobrażenie Boga ukształtowane na podstawie osobistych doświadczeń. W przypadku bohatera *Dziadów* części III obraz Stwórcy jest zdeterminowany przez los reprezentanta podbitego, upokorzonego narodu, w przypadku szewczyka – przez wykonywaną pracę. Te dwa obrazy

⁶⁵ Jak pisała Stelmaszczuk (S 72):

„W wierszu *Sad*, wraz z podwójnym statusem jego lokalizacji, ukazana została również – równoległa wobec pierwszej – dwoistość podmiotu lirycznego, który ma w wierszu swojego sobowtóra. Sobowtór ten jest niewyrazisty, nie ukonkretniony w jawnej postaci [...] i ma w sadzie swoje trwanie. Jest on antagonistą bohatera lirycznego, szydercą i prześmiewcą jego doznań [...].

Można powiedzieć, że ten drugi »ja« to sceptyk wewnętrzny. Wyśmiewa on [...] wyrażaną przez podmiot wypowiedzi euforię dla rajy (złudnego) intensywnych przeżyć możliwych w świecie wyobraźni, wolnym od władzy czasu, przemijania i śmierci”.

Boga różni niemal wszystko, ale łączy je, tylko i aż, fantazmatyczność, której w świecie przedstawionym poezji autora *Łąki* nie można uniknąć. „Najwyższy na niebiosach” jest w *Szewczyku* ukazany w sposób manifestacyjnie naiwny („Boże obłoków, Boże rosy, / Naści z mej dłoni dar obfity, / Abyś nie chadzał w niebie bosi / I stóp nie ranił o błękity!”), LP 217), ale owa naiwność – zdaje się mówić Leśmian – charakteryzuje wszelkie próby przedstawienia tego, co absolutne.

Temat wszechmocy artysty, szalonego pędu, dyktowanego przekonaniem, że sztuka nie zna granic, Leśmian podejmował mając świadomość jego konwencjonalności. Lot do Stwórcy, w nieskończoność, upojenie wolnością i potęgą kreacji – to motywy wcale nierzadko realizowane przez epigonów Mickiewicza, zapatrzonych w *Farysa* i *Wielką Improwizację*. Arcymonolog Konrada bywał także inspiracją dla utworów wyrażających krańcowo odmienne przekonanie, będących świadectwem zwątpienia w możliwości poezji. O dwóch najczęstszych literackich interpretacjach *Wielkiej Improwizacji*, które stanowiły źródło „maksymalistycznych” bądź „minimalistycznych” poglądów na poezję, pisała Marta Zielińska (na podstawie analizy wierszy Franciszka Żyglińskiego, Seweryna Goszczyńskiego i Władysława Syrokomli⁶⁶), wskazując najważniejsze różnice między wielkim i małym romantyzmem⁶⁷. Mimo że tekst Zielińskiej odnosił się do twórczości poetów pierwszej połowy XIX wieku, istnienie dwóch wywiedzionych z *Wielkiej Improwizacji* autotematycznych nurtów – „minimalistycznego” i „maksymalistycznego” – przetrwało w polskiej poezji do czasów Młodej Polski. Wśród neoromantyków trudno znaleźć autora, który, posługując się Mickiewiczowskimi metaforami, potrafiłby wykroczyć poza mniej lub bardziej schematyczną prezentację „gotowej prawdy wyczytanej w *Wielkiej Improwizacji*”⁶⁸. Ani Tetmajer, ani Żuławski, ani Lange nie zdołali zbliżyć się do wpisanej w dzieło Mickiewicza polifoniczności⁶⁹.

W wierszu Leśmiana często eksploatowany motyw „lotu poety” jest daleki od jednoznaczności. *W locie* trudno uznać za utwór, w którym Leśmian dążyłby do zrealizowania Heglowskiej myśli o uobecnianiu absolutu w sztuce, co nie oznacza, że poeta godzi się z niemożliwością wyrażenia „nieskończoności”⁷⁰. Dysponując narzędziem tak niedoskonałym jak język, który „unieruchamia” dynamiczną rzeczywistość, pędzący na potworze, zwierzu i Bogu poeta ma, z jednej strony, świadomość literackości wszelkich przedstawień, z drugiej strony zaś nie zamierza rezygnować z maksymalistycznych ambicji sztuki, której przedmiotem winno być to, co niewyrażalne. Sprzeczność ta stanowi jedno ze źródeł występujących w twórczości Leśmiana paradoksów, ale także humoru, który często jest wynikiem ma-

⁶⁶ M. Zielińska, *Wyobraźnia i język*. W: *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*. Warszawa 1984.

⁶⁷ Arcydzieła romantyczne dążą do scalenia wielopostaciowej rzeczywistości w przynajmniej chwilową, ale całościową wizję obrazującą jedną prawdę o świecie – poezja epigońska rozbija to na szereg drobnych prawd poszczególnych. Tym samym to, co w wielkiej literaturze nacechowane było polifonicznie – w małej zamienia się w eklektyczny zlepek (jeśli poszczególne utwory traktować globalnie). Nacelną funkcją wielkiej poezji jest objawienie prawdy – mała w większości wypadków nadaje dziełom poetyckim charakter instrumentalny, stają się one środkiem porozumienia, komunikacji. Zob. *ibidem*, s. 227–228.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 89.

⁶⁹ Zob. Poradecki, *op. cit.*, s. 150–172.

⁷⁰ Zięba, *op. cit.*, s. 55.

nifestacyjnej literackości. Tę cechę Leśmianowskiej poezji dobrze ujął Artur Sandauer, pisząc o balladzie *Żołnierz*:

W innym znów utworze kulawy żołnierz i drewniany świętek skaczą wspólnie przez świat, „aż wreszcie doskakują do samego nieba”, któremu ten sposób dotarcia odbiera wszelką religijną powagę⁷¹.

„Nie masz Absolutu. A jeśli jest, to nie poza nami i nie w nas, lecz przed nami, w nieprzewidywanych oddalach, jako coś do zrobienia, do stworzenia, do utwierdzenia na ziemi” – pisał Leśmian w szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie* (LS 37). Jeśli jednak – co dzieje się w każdym wierszu – absolut pozostaje „utwierdzony na ziemi” za pomocą słów, traci cechy *sacrum*. Wówczas obowiązkiem poety rozumianym w duchu Leśmianowskim jest zwrócenie się przeciwko własnej kreacji, obnażenie jej literackości i kontynuowanie skazanego na porażkę lotu „w wieczystą swobodę”.

„Jeślim nie zgadł, odpowiedz”

Pierwsze świadectwa odważnej lektury arcymonologu Konrada, wykorzystywania jego potencjału w sposób wykraczający poza młodopolski paradygmat, odnajdziemy u Leśmiana w przełomowym cyklu *Oddaleńcy*. Pojawiająca się w wierszach takich, jak *Metafizyka* i *Nieznanemu bogu* (z tomu *Sad rozstajny*) ironiczna zabawa Mickiewiczowskimi metaforami, obrazami i tematami zaczerpniętymi z *Wielkiej Improwizacji* pokazuje, że Leśmian już w 1905 roku miał dystans do treści zawartych w arcymonologu Konrada. Były one dla autora *Łąki* inspiracją do gry z tradycją literacką, pozwalały, na tle wzorca romantycznego, snuć własne, często paradoksalne, pomysły metafizyczne, w których zachwyty nad możliwościami kreacyjnymi sztuki nierzadko łączył się z manifestacyjnym podkreśleniem fantazmatyczności świata tworzonych przez poezję.

W *Metafizyce* poeta kończy pierwszą strofę słowami: „I gdzie każdy za wszystkich nie cierpi – lecz marzy!” (LP 78) – trudno nie usłyszeć w tym fragmencie parafrazy słynnych słów: „Nazywam się Milijon – bo za miliony / Kocham i cierpię katusze” (M 164). Ta subtelna aluzja do dzieła Mickiewicza jest prawdziwie mistrzowskim przykładem Leśmianowskiej ironii. Poeta nie tylko cierpienie zastępuje marzeniem, które pozbawia patosu i ośmiesza postawę poety-Prometeusza, ale dodatkowo, odwołując się do tekstu nazywanego często manifestem romantycznego indywidualizmu, potęguje ironię, wprowadzając zamiast samotnej jednostki – nieokreśloną zbiorowość. Leśmian pisze: „każdy za wszystkich”, wykpiwając przekonanie o szczególnej roli artysty, a jednocześnie drwiąc z ogromnie popularnej postawy „cierpiącego” poety, którego w piątej strofie ironicznie nazywa „Bywalcem [...] uroczyśk, powabnych swym tronem” (LP 78). Czy nie za dużo Konradów, czy rola artysty-męczennika nie stała się przyjmowaną automatycznie, pustą manierą? – zdaje się pytać u schyłku Młodej Polski jej zbuntowany uczeń.

Podobnie ironiczne jest nawiązanie do *Wielkiej Improwizacji* w zakończeniu wiersza *Nieznanemu bogu*:

⁷¹ A. Sandauer, *Pośmiertny triumf Młodej Polski*. W: *Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*. Warszawa 1968, s. 37.

Ale ów bóg, przed którym nie wszyscy są równi,
Widząc ich w całej bólów brzydocie i pięknie,
Pamięta, jak mu tęczą bywali wysnuwni –
I jeżeli ma serce – ono dla nich pęknie! [LP 77]

Leśmian ukazuje w tym utworze wizję Boga artystów, „przed którym nie wszyscy są równi”. Ów „Nieznany bóg” bohaterom nie przedstawia obietnicy życia wiecznego, wizji zbawiania czy świętości. „I jeżeli ma serce – ono dla nich pęknie!” pisze Leśmian, odwołując się do jednego z najważniejszych tematów *Wielkiej Improwizacji* – pytania o „serce Boga”, wyrażonego najdobitniej w oskarżeniu: „Kłamca, kto Ciebie nazywał miłością, / Ty jesteś tylko mądrością” (M 162). W wierszu *Nieznanemu bogu* największą „nagrodą” dla poetów-wyznawców będzie „pęknięte serce” Stwórcy, świadczące o jego miłości i (w tym przejawia się Leśmianowska ironia) wrażliwości estetycznej. Wszak serce „Nieznanego boga” pękłoby tylko dla poetów. „Odświeżając kliszę językową”⁷² „złamanego serca”, a równocześnie nawiązując do jednego z niezwykle ważnych tematów romantyzmu, Leśmian kończy wiersz w sposób bardzo niepokojący. Czy można bowiem uwierzyć w Boga poetów, który odpowiedziałby na ich obłądną modlitwę nieszczęśliwym (metafora „złamanego serca”), dramatycznym uczuciem, który pokochałby ich prawdziwie romantyczną miłością? Mówiąc o „pękniętym sercu” fantazmatycznego bóstwa, Leśmian doprowadza do absurdu marzenie Konrada o Stwórcy, który jest miłością, rozumianą zgodnie z ziemskim doświadczeniem tego uczucia. Jak pisała Magdalena Dalman:

Konrad kocha i cierpi. Bóg nie cierpi i nie kocha. Nie cierpi, bo nie kocha, ale może także nie potrafi kochać, bo nie zna cierpienia. Na horyzoncie teologicznych przeczuc Konrada pojawia się problem związku miłości Boga z Jego zdolnością do cierpienia. Czy Bóg, który kocha, może nie cierpieć wraz ze swym stworzeniem? W przerażającym obrazie Boga, który nawiedził Konrada, najbardziej wstrząsająca jest wesołość Boga „mądrze” rządzącego ułomnym światem. Jeżeli taki Bóg kocha stworzenie, to Jego niecierpięliwa miłość musi być zupełnie niepodobna do miłości ludzkiej. Zarówno ludzka miłość, jak i ludzkie cierpienie w perspektywie Bożej miłości jawią się zatem jako niewielkie i nieistotne perturbacje w porządku stworzenia. Jeśli Bóg nie jest zdolny do cierpienia, znaczy to, że jest zupełnie inny, niż może to sobie człowiek wyobrazić, zupełnie nieludzki, a zatem obcy⁷³.

Jeden z najważniejszych problemów chrześcijańskiej teodycei Leśmian przekształca w sposób – jak powiedział w kontekście ballady *Żołnierz Sandauer* – odbierający temu zagadnieniu wszelką religijną powagę⁷⁴. Zamiast obcego, nieludzkiego Boga, autor *Piły* przewrotnie sugeruje istnienie Stwórcy, będącego projekcją oczekiwań poetów.

Karpowicz, analizując przedstawienia „Najwyższego na niebiosach” w poezji Leśmiana, pytał: „A może bóg jest panem do towarzystwa? Dla pijaków – pijanym, dla śpiochów – sennym, dla kalekich – kaleką, dla umierających – umierającym”⁷⁵. Przyglądając się postaci ukazywanej w wierszu *Nieznanemu bogu* należałoby powiedzieć, że jest ona dla wrażliwych wrażliwa, dla dumnych dumna, dla wybrednych wybredna. Postać przedstawiona w tym wierszu stanowi w swej istocie

⁷² Głowiński, *op. cit.*, s. 87.

⁷³ Dalman, *op. cit.*, s. 136.

⁷⁴ Sandauer, *op. cit.*, s. 37.

⁷⁵ Karpowicz, *op. cit.*, s. 64.

spełnienie marzeń Konrada o Bogu – z jednej strony – zgodnym z „wiarą synowską”, z drugiej zaś doceniającym w bohaterze wielkiego poetę, uznającym jego pretensje do bycia „najwyższym z czujących na ziemnym padole” (M 161).

W wyobraźni głównego bohatera *Dziadów* dreźnieńskich zrodziły się dwa fantazmaty Boga – pozytywny i negatywny. Nieco sprawę upraszczając, można powiedzieć, że Konrad w *Wielkiej Improwizacji* w istocie rozważa⁷⁶ alternatywę – jeśli Stwórca jest „miłością”, wówczas powinien wysłuchać skargi zbuntowanego poety, przyznać mu rację, uznać porządek ziemski za niedoskonały, nieudany i pozwolić „najwyższemu z czujących”, by za pomocą „rządu dusz” wykreował nowy, wspaniały świat. Jeśli natomiast Bóg jest „tylko mądrością”, wówczas milczy, obojętnie przygląda się ludzkiemu cierpieniu, okazuje się bezlitosnym tyranem.

W swojej twórczości Leśmian nie poprzestał na ironicznym zasugerowaniu możliwości istnienia Boga, który – według słów Karpowicza – „obnaża kompleks człowieka”⁷⁷. W *Dębie* (z tomu *Łąka*) i *Eliasz* – dwóch wierszach stanowiących odwołanie do *Wielkiej Improwizacji* – poeta spełnia, mówiąc metaforycznie, marzenie Konrada, kreując postać Stwórcy, który przerywa milczenie i odpowiada artyście.

W *Dębie* odwołanie się do *Wielkiej Improwizacji* jest – jak zazwyczaj w dziełach Leśmiana – jednym z kilku wykorzystywanych w wierszu motywów romantycznych; na związku tej ballady z twórczością Mickiewicza i poezją ludową zwracał uwagę Trznadel:

Mimowiednie dotykamy tutaj nowego problemu: jak ów „dębowy temat” jest jednocześnie mocno osadzony w tradycji poezji narodowej. Irzykowski słuchał Leśmianowskiego koncertu dębowego poprzez *Mochnickiego* Lechonia, a stąd już bliska droga do koncertu Jankiela z *Pana Tadeusza*. Paralele te w tekście Leśmianowskim są wyraźne. To jednocześnie aluzje do koncertu Konradowego w III części *Dziadów*. „Boga, natury godne takie pienie...” – te słowa Konrada nabierają w wierszu o dębie sensu laickiego czy pogańskiego⁷⁸.

Autor pierwszej monografii poświęconej piarstwu Leśmiana utożsamiał tytułowego bohatera *Dębu* z bogiem pogańskim, a zwracającego się do niego Stwórcę z Bogiem chrześcijańskim. Jednak Boga przybywającego na koncert dębowy trudno traktować całkowicie poważnie, jedyne bowiem słowa, które wypowiada ta wrażliwa, emocjonalna, czuła postać, są metafizycznym absurdem:

Odkąd żyję na świecie, a wszak jestem wieczysty,
Nigdy dotąd nie słyszał takiego organisty! [LP 191]

Czy Bóg może „żyć na świecie”, a zarazem być „wieczysty”? Czy wieczność może mieć początek, na który wskazuje słowo „odkąd”? Poszukiwanie odpowiedzi na te pytania to mnożenie niedorzeczności, wypowiedź bowiem skłonnego do wyrażania emocji Leśmianowskiego „Boga” to żart metafizyczny, będący odwołaniem się do oczekiwań Konrada zawartych w *Wielkiej Improwizacji*. Autor *Od-*

⁷⁶ Mimo że forma improwizacji zakładała spontaniczność, jak słusznie pisał J. Kleiner (*Mickiewicz*. T. 2. Cz. 1: *Dzieje Konrada*. Lublin 1948, s. 328): „Do końca wybuchu bluźnierstwa wiedzy Konrada dynamika rozumowania, nie dynamika uczuciowych skojarzeń”.

⁷⁷ Karpowicz, *op. cit.*, s. 62.

⁷⁸ Trznadel, *op. cit.*, s. 173.

daleńców rozwija tu pomysł zasygnalizowany w wierszu *Nieznanemu bogu*. Stwórca przedstawiony w *Dębie* z całą pewnością „ma serce”, które zostaje poruszone przez „najwyższego z grających”, wykonującego „pieśń od wnętrza zieloną, a po brzegach kwiciatą”:

I Bóg słuchał wzruszony, słuchał duszą bezkreśną,
A w tej duszy mu było i ruczajno i leśno,
I coś jeszcze miarkował i coś dumał na stronie
I biegł żywcem do grajka i wyciągał swe dłonie!
Święci, wiedząc, co czynią, w nagłej cudom podzięce
Poklękali radośnie, wzięwszy siebie za ręce,
Bo od kiedy świat światem, a śmierć jego obrębem,
Po raz pierwszy Bóg, płacząc, obejmował się z dębem! [LP 191]

W refrenie Leśmianowskiej ballady („Grajże, graju, graj, / Dopomóż ci Maj, / Dopomóż ci miech, duda / I wszelaka ułuda!”; LP 190) wyliczone są elementy, które pomagają dębowemu grajkowi w jego akcie twórczym. Pisząc o „wszelkiej ułudzie” poeta sygnalizuje fikcyjność dębowego koncertu, który ma swoje źródło w ludzkiej fantazji. Mimo że balladę łączy z wierszem *Nieznanemu bogu* postać Stwórcy wzruszonego działalnością artystyczną, ironia, jaką posługuje się w tym utworze poeta, jest odmienna od zastosowanej w cyklu *Oddaleńcy*. Fragmenty demaskujące literackość świata wykreowanego przez autora stanowią jedynie drobne elementy ekspresjonistycznej wizji, przywracającej – cóż, że z pomocą „ułudy” – pierwotną harmonię pomiędzy Bogiem, człowiekiem a naturą. Wydaje się więc, że Leśmian odwołuje się w *Dębie* do *Wielkiej Improwizacji* w jeszcze jeden sposób – „nucąc pieśń szczęśliwą”, która, choć na chwilę, choć tylko w literaturze, przywraca utracony ład świata.

Bóg marzeń Konrada, ukształtowany przez jego wyobrażenia, pragnienia i kompleksy, mógł być także inspiracją dla Stwórcy przedstawionego w poemacie *Eliasz*. Na jego związku z *Wielką Improwizacją* zwracał uwagę Trznadel, analizując wypowiedzi Leśmianowskiego bohatera w kontekście monologu Konrada:

Jeśli Konrad w słowach odwołujących się również do transcendencji i symboliki lotu powie: [...] „tam dojdę gdzie graniczą stwórca i natura” – to Eliasz płynie tam, „gdzie już nie ma stworzenia i Bóg niepotrzebny”. Konrad, aby zrealizować swe cele, chce zdobyć jeden z atrybutów Boga („siłę”, „rząd dusz”, „władzę”) – Eliasz pragnie wszystkiego dokonać sam („Chcę walczyć sam na sam / Niech czuję, że zwyciężam lub wiem, że wygasam!”). Samotność i prometeizm romantycznego bohatera osiągają tu *apogeum*, by ulec likwidacji [...]. Wzlot Eliasza nie kończy się motywem upadku jak wzlot Konradowy [...] i tradycyjne motywy lotu (strącenie zbuntowanych aniołów, upadek Ikara) – przekroczenie Boga kończy się powodzeniem. Wóz Eliasza „gaśnie” o wiele dalej⁷⁹.

Czy jednak rzeczywiście „przekroczenie Boga kończy się powodzeniem”? Pierwsze wersy opisujące spotkanie ze Stwórcą w przestworzach przedstawiają nie tyle Boga, co smugę świetlistą, którą On „w chmurze się zaznaczył”. Aby jeszcze mocniej podkreślić niepełność, ograniczoność spotkania z „Najwyższym na niebiosach”, narrator poprzedza Jego wypowiedź słowami: „Oczom była dostępna tej Smugi połowa, / Resztę, blednąc, zgadywał, a Bóg rzekł te słowa” (LP 462). Nie tyle więc absolutnego, wszechmocnego Boga, nawet nie Jego Smu-

⁷⁹ *Ibidem*, s. 323.

gę, ale „Smugi połowę” spotyka w przestworzach Eliasza, który z tej sytuacji zdaje sobie sprawę, tak się zwracając do niejednoznacznej bohaterki poematu:

Smugo! [...] Smugo!
 Niech Cię z chmur tym imieniem wygarniam niedługo,
 Nim zgaśniesz!... A gdy zgaśniesz, znowu powiem: Boże!
 Nie wiem, gdzie Twoje brzegi, a gdzie moje morze? [LP 463]

Marzenę Woźniak-Łabieniec zastanawiały znajdujące się w otoczeniu świetlistej Smugi chmury, które, zdaniem badaczki, są znakiem „ludowego wyobrażenia nieba”⁸⁰. Czy więc Leśmianowski bohater znów dociera nie tyle do Boga, ile do „swego kresu”, czyli Stwórcy „konwencjonalnego”?

Taką możliwość zdaje się potwierdzać napotkany na drodze do Stwórcy „trup anioła z bielmem śmierci w oku”. Jak zauważyła Woźniak-Łabieniec:

W opisie tym zachwiany zostaje tradycyjny porządek wertykalny, według którego góra ewokuje życie, raj, dobro, zaś dół – śmierć, piekło i zło, bowiem im wyżej anioł „ulata”, tym jest bliższy śmierci. Warto podkreślić, że anioł – postać o bardzo bogatej tradycji i licznych odniesieniach kulturowych, tym razem nie odsyła do *sacrum*, staje się tu jedynie rekwizytem oznaczającym, być może, zmierzch judeochrześcijańskiej symboliki⁸¹.

Obecność anioła w *Eliaszu* nie jest więc – jak było w romantyzmie – „konsekwencją całościowej koncepcji świata poddanego priorytetowi ducha”⁸². Uśmiercając anioła, poeta nie odrzuca metafizycznego aspektu świata, ale jedynie konwencjonalny symbol tej metafizyczności. Odwrócenie porządku wertykalnego, zwrócenie uwagi na lot, który nie wznosi, tylko prowadzi do „coraz wyższego upadku” („małość pustej śmierci, co w nim wciąż malała”, LP 462), to kolejny, zaczerpnięty z *Wielkiej Improwizacji* motyw, współtworzący rzeczywistość wszechświata przedstawionego w *Eliaszu*. Warto dodać, że tytułowy bohater Leśmianowskiego poematu porusza się zgodnie z zasadami tego odwróconego porządku. Czy więc można powiedzieć, że, podobnie jak napotkany przez niego anioł, „coraz wyżej nie żyje” (LP 462)? Zakończenie utworu, w którym autor pisze o „jasnowidztwie ostatniego tchnienia”, zdaje się potwierdzać tę hipotezę.

Gdy Leśmianowski bohater dociera do Smugi, będącej „śladowym przejawem niedocieczonego *Eidos* Boga” (S 275), zwraca się ta Smuga do Eliasza tak, jak Konrad chciałby, żeby zwrócił się do niego „Najwyższy na niebiosach”. Jeśli „pozytywny fantazmat” z *Wielkiej Improwizacji* mógłby przemówić, zapewne skierowałby do improwizatora słowa zbliżone do tych, które wypowiada Leśmianowski Bóg:

Chcę ci wyznać to, czego nie wyznam nikomu.
 Świat mój mija się ze mną! Żle mi w moim domu!
 Mogłem niegdyś przymusić nicość jeszcze młodą
 Do uśmiechu w mrok inny! Mrok nie był przyszkodą...
 Gdybym dał inny rozkaz, innych snów narzędzie,
 Czy byłoby inaczej, niż jest i niż będzie?... [LP 462–463]

⁸⁰ M. Woźniak-Łabieniec, *Lot ku nicości*. W: *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*. Kraków 2000, s. 96.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² M. Baranowska, *Anioł*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, s. 26.

Stwórca rozpoczyna od dowartościowania rozmówcy, nie mamy wątpliwości, że prorokiem musi być „pierwszy z ludzi i z aniołów tłumu” (M 165), gdyż zostaje w szczególny sposób wyróżniony. W następnych wersach Leśmian „odwraca” występujący w *Wielkiej Improwizacji* topos skargi Hioba. W *Eliaszu* człowiek swoich pretensji, pytań czy wątpliwości nie kieruje do Boga, to „Najwyższy na niebiosach” żali się człowiekowi. Wrażliwa, czująca Smuga, która kocha w jak najbardziej ludzki sposób, okazuje się bezradna, nie panuje nad istniejącą w świecie nicością. Leśmian nawiązuje w tym fragmencie *Eliasza* do jednego z głównych tematów i zarazem jednej z podstawowych motywacji arcymonologu Konrada – „rozmijania” się obrazów Boga i świata:

Słuchaj, jeśli to prawda, com z wiarą synowską
Słyszał, na ten świat przychodząc,
Ze Ty kochasz; – jeżeliś Ty kochał świat rodząc,
Jeśli ku zrodzonemu masz miłość ojcowską; –
Jeżeli serce czułe było w liczbie zwierząt,
Ktoreś Ty w arce zamknął i wyrwał z powodzi; –
Jeśli to serce nie jest potwór, co się rodzi
Przypadkiem, ale nigdy lat swych nie dochodzi; –
Jeśli pod rządem Twoim czułość nie jest bezrząd,
Jeśli w milion ludzi krzyczących „ratunku!”
Nie patrzysz jak w zawile zrównanie rachunku; –
Jeśli miłość jest na co w świecie Twym potrzebną
I nie jest tylko Twoją omyłką liczebną... [M 164–165]

Jak pogodzić istnienie zła w świecie i obecność dobrego Boga? Leśmian w *Eliaszu* po raz kolejny udziela odpowiedzi ironicznej na to fundamentalne teologiczne pytanie, kreując postać Boga dobrego, ale bezradnego. Dlaczego przedstawiony w *Eliaszu* Stwórca czuje się źle „w swoim domu”? Władysław Stróżewski odpowiedział na to pytanie, sugerując, że „nawet Bóg jest bezsilny [...] wobec spełnionego i realnego istnienia”, które „w swej realności ogranicza wszechmoc Boga, mimo że przez niego zostało stworzone”⁸³. Taka interpretacja nie uwzględnia jednak ironii w Leśmianowskim poemacie. Czy bezsilny Bóg nie jest metafizycznym absurdem? Czy możemy traktować absolutnie serio sformułowanie „twór skończony”, gdy używa go poeta piszący o „strumieniącym się strumieniu”, podkreślający niemal w każdym wierszu i niemal w każdym szkicu, że rzeczywistość jest wiecznym, ciągłym spełnianiem się i tworzeniem, a nigdy spełnieniem i stworzeniem? Jeśli – jak stwierdzała Stelmaszczyk – „uzyskany kształt” świata wykreowanego przez Boga w *Eliaszu* odbiera stworzeniu „potencjalność i wszechmożliwość” (S 275–276), wówczas oznacza to, że Leśmian neguje w poemacie o biblijnym proroku podstawową cechę opisywanej przez siebie rzeczywistości. Co ciekawe, charakteryzowany przez Smugę „twór skończony” przypomina wiecznie zmienny Leśmianowski świat:

Życiem tworzył! Tak, właśnie! Nieodparte życie!
Na gwiazdach, na dnie jezior, na pagórów szczycie,
W lwich paszczkach, w kłach węzów i w snu pozawzroczach,
W jamach krecich, w łzach ludzkich, i w wargach, i w oczach,
Nawet w miazgach padliny, w tumanach bez treści

⁸³ W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana*. W: *Istnienie i sens*. Kraków 1994, s. 214.

Jeszcze coś się mocuje, krząta i szeleści!
 Cóżem jeszcze mógł czynić? Jaką wybrać drogę?
 To – wszystko. Twór skończony. Nic nad to nie mogę! [LP 463]

Wypowiedź Boga, w której, za pomocą wyliczeń i powtórzeń, przedstawia On rozmaitość i „nieodpartość” życia, przypomina zakończenia *Księgi Hioba*⁸⁴, w której ogromną liczbą pytań dotyczących najrozmaitszych elementów rzeczywistości Stwórcy ukazywał człowiekowi jego niezdolność do pełnego zrozumienia całej złożoności istnienia. Finał *Księgi Hioba* przynosi obraz wszechwiedzy i wszechmocy Boga skonfrontowany z ograniczonymi możliwościami poznawczymi człowieka. W *Eliasz*u natomiast ograniczony i bezradny jest sam Bóg, który – mówiąc: „coś się mocuje, krząta i szeleści!” (LP 463) – niejako przyznaje się do braku pełnej wiedzy na temat rzeczywistości. Słów stanowiących, z jednej strony, wspaniały opis złożoności i dynamiczności stworzenia, z drugiej zaś będących przyznaniem się Boga do „ograniczoności” – Eliasz słuchał „mimopławem”. Skąd to lekceważenie „Najwyższego na niebiosach”?

Prorok nie zwalnia biegu, pędzi w nieskończoność, nie satysfakcjonuje go spotkanie ze Smugą: „Chcę lecieć w Twoją przyszłość! O, daj mi lot taki!” (LP 463) – żąda Eliasz w słowach stanowiących parafrazę Konradowej zapowiedzi: „Potrzeba mi lotu, / Wylecę z planet i gwiazd kołowrotu” (M 159). Jak rozumieć pragnienie lotu w przyszłość Boga? Czego żąda Leśmianowski bohater, mówiąc chwilę później o locie „w bezbożyznę! [...] na wolną wolę!”? Pragnieniu wolności, jakie wyraża prorok, niewątpliwie towarzyszy chęć stworzenia nowego świata, pozbawionego „mroku” i „nicości”; nawiązując do słów Smugi: „tak mogło być inaczej”, Eliasz postanawia „iść w tę Innotę”, czyli zrealizować ideę, którą udaremniła Boska słabość i ograniczoność:

Tak, mogło być inaczej! Słowa śmiesznie złote
 Dla zbłagania ciemności! Chcę iść w tę Innotę,
 Chcę być tam, gdzieś nie bywa! Chcę walczyć sam na sam!
 Niech czuję, że zwyciężam, lub wiem, że wygasam!
 Chcę wzburzoną swobodą przekroczyć mą dołę!
 Puść mię tam – w bezbożyznę! Puść – na wolną wolę!
 Postroń wszystko, co było! Nie poskąp mi lotu!
 Już – z Tobą!... Już – bez Ciebie!... Nie żądaj powrotu! [LP 463]

Leśmian po raz kolejny konsekwentnie nawiązuje do pragnień i marzeń wpisanych w *Wielką Improwizację*:

⁸⁴ Zob. Hi 38, 18–19. 39–40; 39, 1:

Czy zgłębiłeś przestrzeń ziemi?
 Powiedz, czy znasz to wszystko?
 Gdzie jest droga do spoczynku światła?
 A gdzie mieszkają mroki,
 [.]
 Czy lwicy zdobyczy nałowisz,
 nasycisz żarłoczność lwiatek,
 gdy one mieszkają w kryjówkach,
 w gęstwinach szukają wieczoru?
 [.]
 Czy znasz poród koziorożca?
 Widziałeś rodzenie gazeli?

I większe niżli Ty zrobiłbym dziwo,
Zanuciłbym pieśń szczęśliwą!

Daj mi rząd dusz! – Tak gardzę tą martwą budową,
Którą gmin światem zowie i przywykł ją chwalić,
Żem nie próbował dotąd, czyli moje słowo
Nie mogłoby jej wnet zwalić.
Lecz czuję w sobie, że gdybym mą wolę
Ścisnął, natężył i razem wyświecił,
Może bym sto gwiazd zgasił, a drugie sto wzniecił – [M 161]

Podobnie jak Mickiewicz, który pragnienia Konrada uczynił wewnętrznymi (sprzecznymi (uszcześliwieniu i wyzwoleniu narodu towarzyszy chęć jego zniewolenia), Leśmian nasycy wypowiedzi Eliasza paradoksami. Jak pogodzić marzenie o locie w „przyszłość Boga” z dążeniem do „bezbożyzny”? Wielokrotnie podkreślano w leśmianologii odwagę, śmiałość, prometeizm Eliasza, jednak jego bunt łączy się z pokorą, pragnieniu „przekroczenia wszelkich znanych, rozpoznawalnych lub wyobrażalnych obszarów dostępnych w jakiś sposób ludzkiej percepcji (łącznie z ideą nieba i Boga) [...]” (S 278) towarzyszy przekonanie o niemożliwości ostatecznego poznania Stwórcy („Nie wiem, gdzie Twoje brzegi, a gdzie moje morze?”, LP 463). Jeśli celem Eliasza jest – jak pisała Woźniak-Łabieniec – wolność od ograniczeń związanych z przemijaniem⁸⁵, to cel ten prorok „osiąga” „jasnowidztwem ostatniego tchnienia” (LP 464) – czyli na chwilę przed śmiercią! To spiętrzenie paradoksów Sandauer nazywał „samobójstwem spirytualizmu”, który „sam siebie leczę przez swój własny nadmiar”:

Wszystkie metafizyczne wcielenia, wszystkie nieskończoności i wieczności nie mogą nastarczyć temu, który idzie w ciągłą inność. Prorok Elias, porwany na ognistym wozie, pędząc w przepaść międzygwieżdną, przelatuje mimo Boga i przekracza Go, by zbadać możliwość „Innej jawy niż jawa Istnienia”. Pozostaje w pustce sam ze swymi nadmiernymi uroszczeniami, których ani świat, ani zaświat nie potrafią zaspokoić. Jest to jedyny bodaj w literaturze europejskiej i filozofii atak na spirytualizm, skierowany nie z lewa, od strony materializmu, lecz z prawa, od strony spirytualizmu [...]. Z ruin bogów i Boga, marzeń i wcieleń wyłania się jako wyraz ostatecznej mądrości Leśmiana – bezbożny humanizm *Dwóch Maciejów*⁸⁶.

Autor *Samobójstwa Mityrydatesa* słusznie mówi o „ruinach marzeń i wcieleń”, ale pochopnie umieszcza wśród nich także Boga, którego „przekroczenie”, w świetle uważnej analizy Leśmianowskiego poematu, nie wydaje się oczywiste, szczególnie jeśli uwzględnimy przekonanie o niemożliwości ostatecznego przedstawiania tego, któremu „na imię Nieobjęty” (*Szewczyk*⁸⁵), obecne w wierszach takich, jak *Szewczyk* czy *W locie*. Nawet fragment, w którym Leśmian opisuje proroka lecącego tam, „gdzie już nie ma stworzenia i Bóg niepotrzebny”, nie jest ostatecznym dowodem na osiągnięcie przez Eliasza „wolności od Stwórcy”.

W poezji autora *Dusiolka* – w której powtarzane uporczywie zdanie: „był, na pewno był”, jest sygnałem wątpliwości dotyczących istnienia Alcabona⁸⁷ – wypowiedziane wielokrotnie słowo „Bóg” zdaje się częściej oddalać od ostatecznej ta-

⁸⁵ Woźniak-Łabieniec, *Lot ku nicości*, s. 105.

⁸⁶ A. Sandauer, *Filozofia Leśmiana*. W: *Zbrane pisma krytyczne*. T. 1. Warszawa 1981, s. 524.

⁸⁷ M. Głowiński, *Alcabon. O grotesce w poezji*. W: *Wiersze Bolesława Leśmiana*. Wyd. 2. Warszawa 1987, s. 76.

jemnicy, niż stanowić znak sensów metafizycznych. Ksiądz Jan Sochoń w przenikliwych uwagach odnoszących się do poezji Leśmiana odróżnił „Boga przedstawianego”, który – zdaniem Karpowicza – jest uzależniony od wyobraźni ludzkiej, od Boga, który jest w poezji autora *Łąki* przyzywany w formie zbliżonej do modlitwy⁸⁸. W podobnym duchu o relacji Bóg–język pisał Piotr Sikora w artykule, którego tytuł (*Ostatnie przed wielkim milczeniem. O czym mówią chrześcijanie używając słowa „Bóg”?*), jak i cała treść wydają się bardzo bliskie metafizyzemu przesłaniu *Eliasz*a. W centrum zainteresowania krakowskiego badacza znalazła się „paradoksalność” słowa „Bóg” :

Słowo to, nie posiadając konkretnego odniesienia przedmiotowego, pełni zatem kluczową rolę – jest zasadą organizującą cały dyskurs chrześcijański, całą chrześcijańską formę życia. Paradoksalność tego słowa, jednoczesne wiązanie z nim pewnych atrybutów i natychmiastowe odmawianie zasadności takiemu powiązaniu, wyraża paradoksalność chrześcijańskiej egzystencji jako takiej. Wyraża jednoczesną akceptację świata i uznanie pewnej interpretacji rzeczywistości za wiążącą, a zarazem zakwestionowanie wszelkich form życia i całej egzystencji jako niewystarczającej. [...]

Proponuję zatem uznać, że właściwą formą interesującego nas słowa nie jest „Bóg” – forma sugerująca możliwość mówienia o Bogu w trzeciej osobie z punktu widzenia zewnętrznego obserwatora. Właściwą formą jest wołacz „Boże!”, wyrażający całosobowe pragnienie sensu całości, zachwyty nad owym przeczuwanym, a nieuchwytnym całościowym sensem. Niemożliwość teoretycznego objęcia owego całościowego sensu (wynikająca z powodów logicznych) przyczynia się do tego, że „Boże!” jest ostatnim słowem poprzedzającym całkowite milczenie⁸⁹.

Wołacz „Boże!” zdaje się odgrywać w *Eliasz*u szczególnie doniosłą rolę. Prorok zapowiada, że gdy Smuga, do której pierwotnie się zwracał, zgaśnie, znów skieruje się do niepoznawalnego Boga („znovu powiem: Boże! / Nie wiem, gdzie Twoje brzegi, a gdzie moje morze?”). Leśmianowski bohater „głosu Bożego słucha mimopławem” (LP 463), gdyż wie już, że w swej istocie nie jest to głos Absolutu, tylko fantazmatycznego tworu ludzkiej wyobraźni, którego konwencjonalność autor *Łąki* podkreślił m.in. poprzez chmury. Eliasz więc porzuca, przekracza, lekceważy „Boga”, a jednocześnie woła „Boże!”, woła z pasją i pokorą kogoś policzzonego między „jego ptaki”. Widać wyraźnie, że „paradoksalne słowo” „Bóg” jest stosowane przez poetę w odniesieniu do dwóch całkowicie różnych bytów – najwyższego i ograniczonego. Stosowane z premedytacją, której celem jest zwrócenie uwagi na ograniczoność języka, na paradoksalność sytuacji, w jakiej znajduje się człowiek dążący do Boga i mówiący o Nim poeta.

*Eliasz*a nie tylko nie można więc nazywać „samobójstwem spirytualizmu”, ale trzeba uznać za najbardziej spirytualistyczny utwór autora *Łąki*. Leśmian bowiem, korzystając niezwykle twórczo z tradycyjnych chrześcijańskich sposobów wyrażenia niewyraźnego (zaprzeczenia, paradoksy), ukazuje proces uwalniania się od fantazmatów, od symboli, od wszelkich prób przedstawienia, wyobrażenia, nazwania tego, któremu „na imię Nieobjęty” (*Szewczyk*). Ten proces oczyszczenia z umownego języka poezji i religii – w tradycji chrześcijańskiej określanej „ogo-

⁸⁸ J. Sochoń, *Metamorfozy Leśmianowskiej metafizyki*. W: *Bóg i język*. Warszawa 2000, s. 262.

⁸⁹ P. Sikora, *Ostatnie przed wielkim milczeniem. O czym mówią chrześcijanie, używając słowa „Bóg”?* W zb.: *Ostatnie przed wielkim milczeniem. Język i religia*. Red. A. Grochowska-Piróg. Kraków 2001, s. 114–115.

łoceniem”⁹⁰ – Leśmian doprowadza do końca, odsłaniając konwencjonalność słowa „Bóg” i pozostawiając jedynie formę „Boże!”, która, podobnie jak w wierszach Szewczyk, *Do siostry* czy w pierwszej części utworu *** (*Jam – nie Osjan! W zmyślonej postaci ukryciu...*), wyraża pragnienie istnienia tego, co absolutne. Warte podkreślenia, że ostatnie słowa, jakie Eliasz kieruje w stronę Boga, zostają bez odpowiedzi. Cały więc prezentowany w finalnej części poematu dialog ze Smugą kończy się jej zgaśnięciem, które Eliasz interpretuje jako wyrażenie zgody na „lot w bezbożyznę”. Nie wiadomo jednak, czy prorok taką zgodę rzeczywiście otrzymał. Eliasz właściwie sam podejmuje decyzję, co jest symptomatyczne dla całego utworu, w którym bohater, podobnie jak Mickiewiczowski Konrad, nie rozmawia z autentycznym Bogiem (jego obecność jest co najwyżej sugerowana w finalnych wersach poematu), ale ze zrodzonymi we własnej wyobraźni oraz odziedziczonymi po kulturze i religii fantazmatami. Zakończenie *Eliasz*, ukazujące „jasnowidztwo ostatniego tchnienia”, sugeruje śmierć Leśmianowskiego bohatera, poprzez którą przechodzi on od skończoności do nieskończoności, od niespełnienia do pełni, od teatralnego dialogu człowieka i „Boga” do „drętwej i pilnej Ciszyni” (LP 464). Ostatni dwuwiers poematu przynosi zatem perspektywę „przebudzenia” się⁹¹ z ograniczonej jawy istnienia, wyjścia z ograniczonego wszechświata, ale tylko poprzez śmierć. Leśmianowski bohater dociera więc tam, gdzie „Bóg niepotrzebny”, tyle że słowo „Bóg” nie oznacza w tym przypadku absolutu, lecz językową formę określenia boskości. Eliasz w zakończeniu poematu przechodzi zatem od mówienia o Bogu do doświadczenia tego, co ostatecznie nigdy nie może zostać zwerbalizowane, do doświadczenia tajemnicy, która (w świetle fragmentów: „Chcę lecieć w Twoją przyszłość!” czy „Już – z Tobą!... Już – bez Ciebie!”) może być wyrazem istnienia prawdziwego, niepoznawalnego Boga. W tradycji mistycznej taką sytuację metafizyczną poznającego podmiotu nazywa się „przebóstwieniem”, czyli „porzuceniem ludzkiego obrazu Boga, porzuceniem zaprzeczania i stwierdzania i przygotowaniem się do transgresji”⁹².

Trudno zaprzeczyć, że w liryce Leśmiana dominuje „wpisywanie” Boga w ramy świata przedstawionego, manifestacyjne uzwyczajnianie Go i ograniczanie Jego wszechmocy⁹³. Nie oznacza to jednak, że poezja autora *Srebronia* wolna jest od koncepcji Boga transcendentnego. Leśmian nigdy Go jednak w swojej twórczości nie „przedstawia”, nie opisuje, nie udziela mu głosu. Wszystkie „wypowiedzi Boga”

⁹⁰ *Ogolenie*. Hasło w: Św. Jan od Krzyża, *Dzieła*. Przeł. B. Smyrak. Wprowadzenie O. Filek. Wyd. 4, przejrz. Kraków 1986, s. 868.

⁹¹ *Przebudzenie*. Hasło w: *Słownik symboliki biblijnej. Obrazy, symbole, motywy, metafory, figury stylistyczne i gatunki literackie w „Piśmie Świętym”*. Red. L. Ryken, J. C. Wilhoit, T. Longman. Przeł. Z. Kościuk. Warszawa 2003. Zob. też *ibidem*, s. 423: „Obraz przebudzenia pojawia się w *Piśmie Świętym* także w innym celu: opisanie cielesnego (J 11, 11; Dn 12, 2) i duchowego (Ef 5, 14) zmartwychwstania jako przeciwieństwa fizycznego snu i duchowej śmierci”.

⁹² Bocheński, *op. cit.*, s. 211.

⁹³ Zob. na ten temat T. Cieślak, *Bóg i świat w poezji Bolesława Leśmiana*. „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 1998, t. 1, s. 53: „Autor *Sadu rozstajnego*, wśród wielości przedstawień Boga, konsekwentnie wpisuje Go w mechanizm rządzący światem [...]. Ten właśnie zabieg czyni niezbędnym traktowanie Boga w świecie przedstawionym poezji Bolesława Leśmiana jedynie jako literackiej, areligijnej kreacji”. Zob. też Karpowicz, *op. cit.*, s. 61: „Bóg Leśmianowski jest wieloraki [...]. Jedno jest pewne: jest uzależniony od wyobraźni ludzkiej i od jej pragnień, a nie na odwrót”.

pojawiające się w wierszach takich, jak m.in. *Dąb*, *Eliasz*, *Strój* czy *Dżanada* to w swej istocie wariacje na temat ludzkich wyobrażeń, głosy fantazmatycznych postaci, które zresztą najczęściej mówią w sposób odsłaniający swój literacki charakter. Jednak obecność Stwórcy nieogarnionego i niepoznawalnego jest w poezji autora *Ląki* przyzywana i sugerowana; w dramatycznej apostrofie kończącej wiersz *Do siostry*, w finale *Szewczyka*, w którym mowa o „Nieobjętym”, wreszcie w *Eliasz*, którego „Ciszyznę”, następującą po dramatycznym spiętrzeniu paradoksów, można zrozumieć poprzez odwołanie do koncepcji „przebóstwienia” w chrześcijańskiej tradycji mistycznej. Leśmian sugeruje więc obecność absolutnego Boga. Trzeba jednak koniecznie zaznaczyć, że mówiąc w *Eliasz* o „ostatnim tchnieniu” poeta jednoznacznie zaprzecza nadziei na doświadczenie Boskiej „pełni” za życia i podważa jakąkolwiek możliwość definitywnego wyrażenia jej w języku.

W *Eliasz* droga do „Ciszyzny” oraz „innej jawy niż jawa Istnienia” biegnie przez zanegowanie ludzkich wyobrażeń o Stwórcy. Właśnie dlatego Leśmian tak wyraźnie odsyła imaginację czytelnika w stronę *Wielkiej Improwizacji*, tak konsekwentnie korzysta z występujących w niej obrazów i motywów, dlatego także stylizuje obecnego w tekście „Boga” zgodnie z Konradowymi fantazmatami. Wydaje się, że w arcymonologu głównego bohatera *Dziadów* drezdeńskich, który bez wątpienia był jedną z najważniejszych inspiracji *Eliasz*, Leśmian nie dostrzegł – jak czynili to interpretatorzy jego czasów – wypowiedzi zbuntowanego grzesznika czy też nieszczęśliwego Polaka, ale uniwersalne w swojej wymowie wystąpienie człowieka, ze swej natury niezdolnego do zrozumienia Boskości.

„Czym śpiewak dla” poety?

Nie sposób ostatecznie określić, czym była *Wielka Improwizacja* dla autora *Ląki*, gdy najprawdopodobniej w 1898 roku z powodu przekształcenia monologu najslawniejszego polskiego więźnia sam stał się więźniem. W jakim stopniu początkujący poeta rozumiał znaczenie najbardziej kontrowersyjnego fragmentu *Dziadów* części III i jak go interpretował? *Sonet II* i *Idealy* sugerują wszakże, że ówczesna Leśmianowska lektura *Wielkiej Improwizacji* nie odbiegała zbytnio od młodopolskiego paradygmatu. Już wtedy jednak uwaga młodego autora *Glucho-niemiej* koncentrowała się na problemie „niewyraźności”, już wtedy fascynowała go Mickiewiczowska metafora „pieśni”, która w dojrzałej twórczości zaowocowała wyrażoną w szkicu *Przemiany rzeczywistości* oraz w wierszach takich, jak *Zamyślenie* czy *Poeta* koncepcją „pieśni bez słów”.

Już *Idealy* pokazują, że nie pierwsze 68 autotematycznych wersów *Wielkiej Improwizacji* zdawało się fascynować Leśmiana najbardziej, ale złożoność i niejednoznaczność postaci Konrada. Odnosi się wrażenie, że – w przeciwieństwie do optyki znanej z *Monsalwatu* Artura Górskiego⁹⁴, w ogromnym stopniu kształtującej charakterystyczny dla początków XX wieku sposób czytania *Dziadów* drezdeńskich – Leśmian postrzegał Konrada jako bohatera, którego wypowiedzi trudno utożsamiać z poglądami Mickiewicza. Jest wielce prawdopodobne, że

⁹⁴ A. Górski, *Korona geniuszu*. W: *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*. Warszawa 1998, s. 30: „Jedyny fragment, w którym Mickiewicz wypowiedział się najgłębiej i z całkowitą szczerością, to *Improwizacja*. Z tego tedy najwyższego punktu spojrzmy na horyzont jego życia”.

jedną z głównych inspiracji dla Leśmianowskiej koncepcji człowieka, określanego w szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie* słowami: „Tyleż w nim [...] triumfu, ile upadku, tyleż istnienia, ile nieistnienia” (LS 41), była postać głównego bohatera *Dziadów* części III, ukazana przez Mickiewicza w momencie „klęski”, będącej etapem formowania się tożsamości, postać w fascynujący sposób „niedojrzała”.

Analiza *Trupiegów*, wiersza *W locie* i *Eliasa* prowokuje do upatrywania źródeł Leśmianowskiej fascynacji *Wielką Improwizacją* w jej fantazmatyczności. Autor *Łąki* w swoich reinterpretacjach arcymonologu Konrada zdaje się odwoływać do dwuznaczności fantazmatów, które według Marii Janion „sytuują się między mitami a stereotypami – dzielą więc cechy z jednymi i z drugimi: bluźnierczość przekraczającą zakazy społeczne, ale i uspokojenie, ugodę, konformizm”⁹⁵. Nawiązując do „lotu” Mickiewiczowskiego bohatera, Leśmian unika poetyckiej konwencjonalności, ale też jednocześnie demaskuje „łatwość”, z jaką poezja w niedoskonały sposób ukazuje to, co niewyraźalne. Leśmianowski „lot w wieczystą swobodę” jest więc w swej istocie opowieścią o ograniczeniach, konwencjach i stereotypach nieustannie towarzyszących ludzkim próbom przedstawienia abstraktu. Konrad interesował zatem Leśmiana jako genialny twórca obłądnego monologu, który w żadnym razie nie oddawał prawdy o „Najwyższym na niebiosach”, ale, jak pisał autor *Piły* w szkicu *U źródeł rytmu*: „Nie tylko Bogiem, lecz i pieśnią o Bogu człowiek żyje na ziemi” (LS 72). *Wielka Improwizacja* – fantazmatyczna „pieśń o Bogu” – stała się dla Leśmiana inspiracją do ponawiania wysiłków romantycznego „megalomana”, wysiłków skazanych na niepowodzenie, ale może właśnie dlatego cennych i ważnych. Stosunek autora *Łąki* do Mickiewiczowskiego bohatera, w którego wcielił się po raz pierwszy najprawdopodobniej w 1897 lub 1898 roku i którego maskę przywdziewał wielokrotnie na kartach swojej poezji, dobrze podsumowuje ostatnia strofa wiersza *Do śpiewaka*: „Kocham cię za twojego obłądu bezwinę, / Za czar twojej niemocy, za wspomnienia bratnie!” (LP 277).

Abstract

PIOTR SZWED
(University of Lodz)

LEŚMIAN'S GREAT IMPROVISATIONS.
SCENE II FROM THE DRESDEN "FOREFATHERS' EVE"
AND VISION OF LITERATURE, MAN AND GOD
IN THE POETRY OF THE AUTHOR OF "NAPÓJ CIENISTY" ("SHADOWY DRINK")

The article pays attention to one of the most important sources of Leśmian's poetic imagination, namely Adam Mickiewicz's *The Great Improvisation*. From the time of composing his earliest pieces, such as *Sonet II (Sonnet II)* to the great poems closing the collection *Napój cienisty (Shadowy Drink)*, Leśmian derived from it images, metaphors and paraphrased Mickiewicz's "winged words," making Konrad's grand monologue one of the most important context of his literary creativity. Each of the four chapters with quotes from *The Great Improvisation* used as titles concentrates on a different aspects of Leśmian's creative reading of the most famous scene from *Forefathers' Eve Part III*. In the first chapter „*Pieśni ma, tyś jest gwiazdą za granicą świata!*” (“*My song, you are a star beyond the confines of the world*”) the author points at the relationships between Leśmian's poetry

⁹⁵ M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*. W: *Projekt krytyki fantazmatycznej*. Warszawa 1991, s. 26.

and the romantic conception of internal song. In the second one “*Lecz jestem człowiek, i tam, na ziemi me ciało*” (“*But I am a man and there on Earth is my flesh*”) he shows how insightful as regards the point of view of Konrad – an immature character and childish in his desire to speak with the Creator – is Leśmian’s reading of *The Great Improvisation*. The two final chapters “*Śmiało, śmiało! tę iskrę rozniećmy, rozpalmy*” (“*Go ahead and strike the spark*”) and “*Jeślim nie zgadł, odpowiedz*” (“*If I am wrong, respond*”), the most thorough ones, are devoted to an interpretation of the poem *W locie* (*Flying*) and the poem *Eliasz* (*Elias*) in both of which, yet again, in Leśmian’s creativity a hugely important role is played by the rule of “self-creation” and “self-destruction.”

IZABELA TOMCZYK
(Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa)

OPISAĆ FILMIKOWANIE¹

„EULALIA” JAKO EKFRAZA FILMIKU „NAPAD NA STACJI”

1

Pierwotnie tytuł tekstu zamieszczonego przez Białoszewskiego w tomie *Przepowiadanie sobie* miał brzmieć *Napad na stacji*, jednak jeszcze w maszynopisie poeta zamienił go na *Eulalia*. Korekta niewielka, acz znacząca dla interpretacji. *Napad na stacji* to filmik, który realizowany jest w mieszkaniu Dudy oraz Mariana i którego projekt zostaje przez Mariana przedstawiony przybyłym aktorom. Tytuł utworu powtarzający tytuł filmiku koncentruje czytelnicką uwagę na tym, co dzieje się na „domowym planie” wokół kreowanej scenki, a dzieje się sporo. Po zwięzłej prezentacji kolejno pojawiających się osób, ich zachwyty nad nową uczestniczką filmikowania, czyli lalą Eulalią, po drobnych napięciach wynikłych z zazdrości (?) o urodę Eulalii, następuje krótkie zarysowanie akcji scenki, w jakiej aktorzy mają zagrać, dzielenie się opowieściami i refleksjami o duchach oraz kręcenie filmiku zakończone straszną awanturą.

Kiedy Marian przedstawia zarys swojego pomysłu na filmik, mówi:

Tak, tu akcja, ty masz tańczyć, jako Cyganka, oni czekają na stacyjce na pociąg, zagapią się, ty się podkradasz w tańcu do kasy, oni pukają w okienko. Ty już ze środka udając kasjerkę: „Proszę, dokąd?”, sprzedajesz bilety. W końcu wypadasz z drzwi kasy czyli łazienki i rozzuchwalona zdobyczą z kasy napadasz na nich. Wyrывasz kobietom klejnoty. Uciekasz. [B 294]²

¹ Filmikowanie to ciągle jeszcze mało znana forma działalności Mirona Białoszewskiego, jaką uprawiał on od mniej więcej 1965 r. do końca lat siedemdziesiątych. Po filmikowaniu pozostały nagrane na taśmę 8 mm krótkie scenki – filmiki. Scenariusz poszczególnych filmików Białoszewski wymyślał do spółki z Romanem Klewinem – przyjacielem, tłumaczem E. A. Poego, twórcą eksperymentalnego teatru. Autorką scenografii była Adriana Buraczewska – żona Klewina. Aktorami filmikowania byli: Ewa Berberyusz, Krzysztof Białek, Eryk Buraczewski, Malina Gamdyk, Grażyna Jaworska, Gracja Kerényi, Julian Kielkiewicz, Agnieszka Kostrzębska, Halina Oberländer, Elżbieta Piotrowska, Anna Sobolewska, Tadeusz Sobolewski, Jadwiga Stańczakowa, Anna Żurowska. Spotykano się w mieszkaniu Klewinów na warszawskim Żoliborzu. Mieszkanie artystów, pełne rzeźb i surrealistycznych obrazów Buraczewskiej, stanowiło doskonałą przestrzeń do realizacji filmików, których pomysł wywodził się z fascynacji kinem niemym i snem.

² W ten sposób odsyłam do: M. Białoszewski, *Eulalia*. W: *Przepowiadanie sobie*. (Wybór próz). Warszawa 1981. Liczby po skrócie oznaczają stronicę. We wszystkich cytatach z tekstów Białoszewskiego zachowuję specyficzną interpunkcję autora.

Zaczyna się nakręcanie scenki. Marian, operując kamerą, jednocześnie reżyseruje postacie i, jak w kinie niemym, podrzuca im na głos sposób działania. Całość scenki otwiera niezwykle dynamiczny taniec Feluni. Reżyser-operator widząc, że wymyka się ona kamerze, prosi ją o złagodzenie ruchów, po czym zwraca się do reszty uczestników:

Tak, proszę pasażerów o chwilę spania i rozbudzenie się, ruch zbiorowy, reakcja na Cygankę, uwaga, kręcę, panie Ursynie, pan podziwia Cygankę... Cyganka ciasniej. [B 296]

Podobnie jak na planie niemej komedii – oprócz instrukcji reżysera toczą się dodatkowo rozmowy. Jadźwinka wypomina Ursynowi brak zainteresowania jej osobą, Ciacia również jest rozgoryczona obojętnością Ursyna, czemu daje wyraz wyrzucając z siebie siarczyste „Psiakrew!” (B 296), Duda speszona koniecznością gry wychodzi poza przedstawioną sytuację filmikową i zaczyna opowiadać o swojej podróży do Paryża. Ani speszzenie Dudy przykrywane własnymi doświadczeniami z życia, ani rozmowy toczone w tle realizacji scenki, czyli mieszanie rozmaitych porządków, nie psują efektu, filmik jest przecież niemy, głosu i tak nie słyszać.

To, co daje się dostrzec w tym fragmencie prozy, to różnice zachodzące pomiędzy opowiadanymi historyjkami. Wersja zreferowana przez Mariana zupełnie nie przystaje do tego, co zostało zrealizowane. Różnica zauważalna jest w porządku diegetycznym (słowom Mariana przeciwstawiono relację narratora trzecioosobowego), ale jest to również różnica związana z formą wypowiedzi. Tekst, słowo wyrażone przez Mariana nie przekłada się na działanie. Kody tych dwóch form wypowiedzi nie pasują do siebie, nie są tożsame.

Do dwóch napadów na stację dołożyć można jeszcze jeden. Kiedy wyłącza się kamera, korytarz-stacja (plan filmikowania) staje się miejscem awantury i napaści na lalę Eulalię. Działające tu postacie nie są już aktorami-bohaterami filmiku, są aktorami-przyjaciółmi, którzy przyszli do Dudy i Mariana. Ich emocje nie wynikają z poddanego im scenariusza, ale stanowią konsekwencję określonej sytuacji. Akcji nie zarysował uprzednio żaden z bohaterów, nie ma nadrzędnego reżysera, intradiegetycznego stylisty. Sytuacja motywowana i napędzana jest emocjami, które przez cały utwór budowane są w specyficzny sposób. Od punktu zerowego, w jakim rozpoczyna się opowiadanie: „Eulalia siedziała bez najmniejszego ruchu” (B 291), poprzez drobne fluktuacje do granicy stagnacji:

I wszyscy troje trwali w zastygłości przez dwadzieścia minut.

Z prawej strony słychać było zza drzwi krzątanie aparatu Mariana, z lewej z daleka delikatne pobrzękiwanie stosów Dudy. W łazience kapala woda. [B 293]

Po czym następuje dzwonek do drzwi i – w momencie pojawienia się kolejnych gości – gwałtowne wybiecie emocjonalnej krzywej w górę. W powstających między bohaterami relacjach emocje co chwila ocierają się o granice możliwości panowania nad nimi, dobijają do punktu, w którym uniknięcie nieprzyjemnej sceny lub wręcz awantury wydaje się niewykonalne:

Ach, co to za nowa piękność, mów o sobie [na wejściu mówi do Eulalii Ciacia – I. T.]... Felunia się skrzywiła. [B 293–294]

Albo inny fragment:

Pani Jadźwinka:
 – Czy Eulalia ma klejnoty?
 – A jakże, zausznice i medale z migotem. [B 294]

Dalej:

Jadźwinka naburmuszona, trochę zdruzzona. Cyganka Felunia na próżno zagląda w ukłonach tanecznych panu Ursynowi w oczy i w okulary, tak mu się przecież zawsze podobała. A dziś? On widzi tylko Eulalię. Nie pomogło szczypanie go w łokieć przez Ciacię.
 – Psiakrew! [B 296]

Po czym emocje zostają rozładowane nieprzewidzianym gestem, wtargnięciem osoby trzeciej czy instrukcją reżysera dotyczącą sposobu gry. Jednak ta piętrząca się sinusoida emocjonalna musiała w końcu osiągnąć punkt krytyczny. Kobiety zaatakowały Eulalię. Narrator podsycy dramatyzm sytuacji, w jakiej znalazła się lala, informując, że zajęci innym działaniem zarówno Marian, jak i Duda nie mogą jej pomóc. Jedynym, którego na to stać, jest pan Ursyn. To on spostrzega osaczenie Eulalii, rzuca się jej na ratunek, ujmując w ramiona i unosząc do drugiego pokoju. Całość scenki, która rozgrywa się na poziomie diegezy, opowiedziana przez trzecioosobowego narratora, nieodparcie przypomina burleskowe komedie Charliego Chaplina, którą komik realizował w wytwórni Senetta. Tam kilkanaście minut musiało wystarczyć, by doprowadzić akcję do pogoni lub bitwy na torty. Tu kilkanaście minut prowadzi do równie widowiskowego wybuchu emocji. Scenka umiejscawia przestrzeń planu filmowego w kadrze, nakłada na niego filtr, który odsyła ponownie w przestrzeń filmiku.

Pierwotny tytuł utworu, będący przytoczeniem tytułu (potrojonego) filmiku, zdradza grę z czytelnikiem prowadzoną przez Białoszewskiego. Ma się wrażenie, że poeta zongluje wieloznacznością sytuacji, zwielokrotnionym odbiciem lustrzanym (dodajmy, że jest to krzywe lustro) rzeczywistości na planie i sytuacji z filmiku. Zmusza do szukania sensu rodzących się relacji. Jednak taka sytuacja Białoszewskiemu jakby nie wystarcza.

Kim albo raczej czym jest tytułowa Eulalia? Z treści opowiadania dowiadujemy się, że jest to lala, rzeźba wykonana z masy papierowej. „Bardzo dobra, chociaż twarda” – mówi Jadźwinka, po tym jak zbadała lalę palcami. Dalej czytamy:

Duda opuściła story w kuchni i tłumaczyła się:
 – Dużo było z nią trudu, naklejanie warstwy na warstwę. [B 292]

Z drugiej strony, lala jest tak piękna, że łudzaco przypomina kobietę. Prowadzi to do katastrofy, bo zauroczenie pana Ursyna urodą nowej uczestniczki zajęć kamerowych wzbudza zazdrość przybyłych pań.

Podobnie jak trudno było uchwycić właściwy „napad na stacji”, tak w przypadku Eulalii czytelnik do końca nie ma pewności, czy Eulalia to lalka, czy kobieta. Wybór imienia bohaterki na tytuł utworu powoduje, że czyni ją to centralną postacią, i transformacja dokonana w ramach tej osoby wydaje się ważniejsza dla Białoszewskiego niż rozstrzygnięcie kwestii dotyczącej *Napadu na stacji*³.

³ Znamienne jest to, że wszystkie imiona bohaterów zmieniono, dźwiękowo zdeformowano (Adriana Buraczewska została Dudą, Roman Klewin – Marianem, Jadwiga Stańczakowa – Jadźwinką, Julian Kiełkiewicz – Ursynem, Anna Żurowska – Felunią, a Halina Oberländer, czyli Kicia Kocia – Ciacią), tylko imię Eulalii pozostało takie samo.

Niebywale ważne jest również imię, które – wykorzystane w funkcji tytułu – wymusza, by osoba analizująca tekst sięgnęła po jego znaczenie. Władysław Kupiszewski w przygotowanym przez siebie słowniku imion tak tłumaczy to imię:

Eulaliusz m., Eulalia ż., z gr. eu – ‘dobrze’ i ‘lalia’ – mowa, czyli ‘mający walory mówcy’; łac. Eulalius m., Eulalia ż., hiszp. Eulalis m., Eulalia ż., ukr. Jewlalijsa ż., serb.-chorw. Eulalijsa, Ela, Lala ż.⁴

Przeprowadzony przez Kupiszewskiego rozbiór znaczeniowy pozwala zbudować dwa główne konteksty. Serbsko-chorwacka wersja zdrobnienia imienia Eulalia w polskim uchu zdaje się w jakiejś części tłumaczyć oscylowanie tej postaci między kobietą a lalą, pozwala domniemywać, że oscylacja jest zakodowana już w samej nazwie (inne konsekwencje braku dookreślenia staną się przedmiotem dalszej analizy tekstu). Imię, nazwa oznaczająca kobietę/osobę, która dobrze mówi, definiujące osobę z darem wymowy zdaje się wskazywać trop, jakim należy podążać w próbie odczytania tekstu. Mówca, wprawnie posługujący się słowem, wypowiadający się o sztuce (o filmiku *Napad na stacji*) – to retor, który buduje ekfrazę. *Eulalia* jest o tyle znacząca w powiązaniu z ekfrazą, że zjawiskiem ekfrastycznym, że to jedyny tekst w twórczości Białoszewskiego, który poeta w całości poświęcił filmikowaniu⁵.

W *Eulalii* odsyła się do dwóch scenek z filmików zarejestrowanych w mieszkaniu Klewinów na Żoliborzu. Pierwsza z nich nosi rzeczywiście tytuł *Napad na stacji*, z drugiej Białoszewski zacerpnął pewne elementy, konstruując świat przedstawiony narracji.

Napad na stacji zarejestrowany w czasie filmikowania rozgrywa się na korytarzu mieszkania Klewinów, który ma być poczekalnią⁶. Na ławce pod ścianą siedzi Eryk Buraczewski – ojciec Ady Buraczewskiej, i Kicia Kocia. On trzyma w ręku mały elektryczny odkurzacz, ona czyta książkę i pali papierosa. Naprzeciwko nich na podłodze leży pies Boy. Pojawia się Białoszewski w peruce. Lekko skulony patrzy na rozkład jazdy rozwieszony na ścianie nad ławką. Za wszelką cenę chce również sprawdzić, która jest godzina, natarczywie ogląda zegarek, jaki postać grana przez Kicię Kocię ma na ręku. Sprawdzanie godziny i rozkładu powtarza się kilkakrotnie. W końcu bohater Białoszewskiego siada na ławce. Wpada Barbara Zbrożyna z atrapami pistoletów w dłoniach. Straszy pasażerów, szarpie ich. Po czym silnie pociąga Kicię Kocię za ubranie. Kobiety zaczynają się szamotać na podłodze. Kicia Kocia podnosi się z podłogi, siada na ławce. Zbrożyna bawi się z psem. Kicia Kocia wstaje i wychodzi. Białoszewski podsuwa się do Buraczewskiego, zaczynają oglądać odkurzacz.

Wśród zarejestrowanych scenek ze *Snu pięciu osób* jest również filmik skła-

⁴ W. Kupiszewski, *Dlaczego Agnieszka, a nie Ines? Wybierz imię dla swojego dziecka*. Warszawa 1991, s. 73–74.

⁵ Nie tylko w *Eulalii* mowa jest o filmikowaniu, Białoszewski wspomina o tym również w *Majowym przejściu*, *Bielanach* i w *Siostrze Eulalii*.

⁶ Chcąc zbadać *Eulalię* jako ekfrazę czy zjawisko ekfrastyczne filmików, zmuszona jestem wskazać na charakterystyczne elementy, które konstruowały wspomniane przeze mnie filmiki, czyli mówiąc o ekfrazie, sama posługuję się pewnymi elementami stanowiącymi o ekfrazie. Jednak ze względu na to, że żoliborskie filmiki nie są szeroko dostępne, trzeba, aby taki zapis znalazł się w tym fragmencie.

dający się z trzech epizodów. Pierwszy przedstawia salon pani Żeni, w którym kobiety poddają się zabiegom pielęgnacyjnym, grają i wróżą z kart. Obok salonu postać odtwarzana przez Juliana Kielkiewicza prowadzi warsztat naprawczy⁷. Kielkiewicz siedzi przy niedużym okrągłym taborecie, na którym leży szczotka do obuwia, pudełko, obcęgi. Trzyma w ręku budzik, próbuje go naprawiać. Kamera prowadzona jest tak, by pokazać twarz Kielkiewicza, a za chwilę jego mały warsztat. W tle za Kielkiewiczem widoczna Eulalia, próba poprowadzonego z dołu zbliżenia na twarz lali⁸. Za chwilę na pierwszym planie nieostro dostrzegalna jest Żenia (Kicia Kocia) z grzebieniem w ręku. Czesze klientki. Żenia podchodzi do taboretu-warsztaciku i przekłada na nim przedmioty. Postać odgrywana przez Kielkiewicza zaczyna się buntować. Broniąc się przed tą interwencją uderza delikatnie w dłoń kobiety. Ona odpowiada mu również gwałtowniejszym ruchem dłoni. Przebitka z Kicią Kocią siedzącą na fotelu. Kolejny epizod, dalej zbudowany wokół gry rękoma. Eulalia w kwiecistej sukni, przykryta szerokim szalem, który zasłania stającą za lalą kobietę⁹. Spod szala wystają tylko ręce. Nieruchoma lala gra rękami kobiety. Kobieta-lalka uwodzi mężczyznę siedzącego za warsztacikiem. Kiwa palcem na niego, splata dłonie, gładzi swoją (czyli lali) twarz. Mężczyzna wyciąga do niej rękę, całuje ją w dłoń. Kobieta-lalka głaszcze w powietrzu dłoń mężczyzny, zaczepta go. On odwzajemnia jej gest. Przez chwilę gra jest dość dynamiczna. Mężczyzna wstaje, odsuwa warsztat, podchodzi do kobiety-lali. Obejmuje ją. Ta się broni, ruszając gwałtownie rękami. Mężczyzna podnosi ją i wychodzi z nią z pokoju. Ona ciągle macha rękami.

W prozie Białoszewski opisał filmik, który skonstruował z obrazów dwóch filmików realizowanych w realnej przestrzeni mieszkania na Żoliborzu. W filmiku odtworzonym w *Eulalii* połączył: scenkę zagrąną przez Zbrożynę, scenkę z szamoczącymi się kobietami i psem Boyem, oraz dodał postać lali animowanej przez kobietę w taki sposób, że zlewają się one w jedną strukturę. Podobne jest również zachowanie postaci, w którą wcielił się Kielkiewicz. Lala-kobieta, niesiona przez Kielkiewicza i nieustająco grająca rękami, wydaje się obrazowym źródłem scenki zamykającej narrację, w której na odsiecz osaczonej Eulalii rusza Ursyn. Bierze ją w ramiona i wynosi do drugiego, ciemnego pokoju. Planu nie opuszczają kobiety. Ciacia patrząc na oddalające się sylwetki krzyczy: „Ona rusza rękami!! [...] rusza rękami!!” (B 298).

Pozostałe dwie też nie potrafią dać sobie rady z emocjami:

– Aach – kucnęła Felunia z pięścią w ustach.

Pani Jadźwinka w wypiekach stała i wyciągała ręce. [B 298]

Sądzę, że nim przejdziemy do problemu ekfrazy, należy ponadto zauważyć

⁷ J. Stańczakowa w *Dzienniku we dwoje* (Warszawa 1992) opisuje bardzo podobną scenkę, co znacznie ułatwia odtworzenie pierwotnego pomysłu, wymienia jednak inne osoby niż te, które pojawiają się w odzyskanym filmiku. Można przypuszczać, że pomysł realizowano kilkakrotnie.

⁸ Omówienie filmików nastęrcza pewną trudność, ponieważ większość zapisanego obrazu wydaje się efektem bardziej prób czy eksperymentów technicznych i chęci utrwalenia niż przemyślanego operatorskiego działania.

⁹ Z relacji Stańczakowej wynika, że w podobnym filmiku lalę animowała Anna Sobolewska, na oglądanym filmiku animatorką była najpewniej Kicia Kocia.

jedną istotną rzecz. Słowo w kinie niemym istnieje na szczególnych zasadach, w filmikach jest ono jeszcze głębiej ukryte, bo filmiki – zgodnie z założeniami Białoszewskiego – to obrazy w ruchu, obrazy przedstawione w rytmie. Słowo (czy to w postaci komentarza uczestników, wewnątrzjęzycznego napisu, czy w reżyserskiej wypowiedzi) pełni funkcję służebną w stosunku do obrazu, podobnie jak napisy na renesansowych obrazach Fra Bartolomea, które malarz umieszcza na wstęgach, księgach czy zwojach papieru. Spływając problem – ekfrazą jest przełożeniem znaku, jakim posługują się sztuki plastyczne, na słowo. Nie można mówić o ekfrazie filmu czy teatru, bo słowo stanowi ich nieodłączny element. Ze względu na poczynione przez Białoszewskiego spostrzeżenia dotyczące niemego kina filmiki unikają tym zastrzeżeniom, nie posługują się słowem w bezpośredni sposób. Filmiki są obrazem, tyle że obrazem w ruchu, dlatego wolno nam mówić o ich ekfrazie.

Trudno rozstrzygnąć, czy Białoszewski widział te filmiki, czy zapamiętał pewne obrazy, gdy je realizował. Tradycja retoryczna zna przypadki (o czym dalej w tekście) tworzenia ekfrazy dla obrazów nieistniejących, niemniej ważny w tym momencie wydaje mi się tekst Paula Ricoeura *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażenie i odczuwanie*¹⁰ konstruującego schemat zależności między tym, co werbalne, a tym, co niewerbalne. Schemat, który w dużej mierze można przełożyć na funkcjonowanie ekfrazy czy zjawiska ekfrastycznego dzieł nie mających swojego materialnego ukonkretnienia.

Badacz, budując związek pomiędzy poznaniem, wyobrażeniem a odczuciem, z jednej strony zauważa:

Wyobraźnia i uczucie były zawsze ściśle powiązane w klasycznych teoriach metafory. Pamiętajmy, że retorykę nieodmiennie określano jako strategię wypowiedzi mającą za cel przekonywać i sprawiać zadowolenie. Znamy też kluczową rolę, jaką zadowolenie gra w estetyce Kanta¹¹.

Z drugiej strony, rozpatrując aspekt wyobraźni, poszukuje jej semantycznej roli poprzez odniesienia do Arystotelesa. Czynnikiem, który powoduje, że wypowiedź jawi się w określony sposób, jest dykcja, elokucja i styl. Ricoeur tworzy w ten sposób swoistą zależność między obrazem a słowem. Dowodzi za Arystotelesem:

Twierdzi on też, że dar tworzenia udanych metafor polega na zdolności do dostrzegania podobieństw. Co więcej, plastyczność takich udanych metafor zależy od ich zdolności „stawiania przed oczami” sensu (*sense*), który sobą wyrażają. Nasuwa to myśl o wymiarze obrazowym, który można nazwać funkcją obrazową znaczenia metaforycznego¹².

Dalej Ricoeur podpira się tradycją retoryczną i przywołuje termin „figura retoryczna”, który wskazuje, że zarówno w metaforze, jak i w innych tropach lub zwrotach wypowiedź ma w sobie niejako zakodowany potencjał cielesności. Objawia ona możliwość „cielesnej eksternalizacji”¹³. Przekaz, będąc w pewien sposób figuratywny, dzięki zastosowaniu tropów staje się jednocześnie widoczny.

Semantyczną rolę wyobraźni, czynnika obrazowego czy ikonicznego, upatru-

¹⁰ P. Ricoeur, *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażenie i odczuwanie*. Przeł. G. Cendrowska. Przejrż. T. Dobrzyńska. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2.

¹¹ *Ibidem*, s. 282.

¹² *Ibidem*, s. 270.

¹³ *Ibidem*.

je Ricoeur w funkcji podobieństwa. Tworzenie udanych metafor polega na dostrzeżeniu podobieństwa między pojęciami, terminami, w tym sensie wypowiedź, która jest niespójna z punktu widzenia dosłownej interpretacji wypowiedzi, nabiera znaczenia w interpretacji nowej. Dostrzeżenie owego podobieństwa rodzi napięcie. Powstająca stosowność wynika ze swoistej bliskości semantycznej, jaka tworzy się między terminami, które do tej chwili wydawały się od siebie odległe. Wyobraźnia jest w tym momencie miejscem gry odległości z bliskością, miejscem gdzie „pokrewieństwo rodzajowe nie osiąga pojęciowego spokoju i spoczynku”¹⁴. Dalej badacz objaśnia:

Zagadkę przedstawienia ikonicznego stanowi sposób, w jaki obraz ukazuje się w upodobnieniu predykatywnym: pojawia się coś, z czego odczytujemy nowy związek. Zagadka pozostaje nie rozwiązana tak długo, jak długo traktujemy obraz jako wizerunek w umyśle, tj. replikę rzeczy nieobecnej. Obraz musi wówczas pozostać obcy owemu procesowi, zewnętrzny wobec upodobnienia predykatywnego.

Musimy zrozumieć proces, w którego wyniku wytwarzanie obrazów ukierunkowuje schematyzację upodobnienia predykatywnego. Ukazując strumień obrazów, wypowiedź inicjuje zmiany odległości logicznych, generuje zbliżenia. Obrazowanie bądź wyobrażenie stanowi więc konkretny środek (*milieu*), w którym i przez który widzimy podobieństwa¹⁵.

Ricoeur za Immanuelem Kantem i Paulem Henle zauważa jednocześnie, że element ikoniczny, obrazowy, jaki pojawia się w metaforze, nie jest tożsamy z przedstawieniem, ale z opisaniem. Wyobrażenie nie oznacza konstruowania w umyśle (imaginacji) wizerunku, to raczej kwestia tworzenia w sposób obrazowy związków. Nieważne, do czego odnosi się obrazowanie, czy dotyczy ono próby kreowania podobieństw, jakości, struktur, postaw, miejsc itd. – „za każdym razem ów nowy, zamierzony związek postrzegany jest jako to, co ikon opisuje bądź obrazuje”. Badacz dodaje:

Mam wrażenie, że w ten sposób w obrębie semantycznej teorii metafory można oddać sprawiedliwość Wittgensteinowskiemu pojęciu „widzenia jako”¹⁶.

Doświadczenie obrazu, spojrzenie, w sytuacji, w której Białoszewski nie widziałby opisanych wcześniej przeze mnie filmików, nie jest formą opowiadania, stanowi akt percepcji, który pozwala opowiadać tak, a nie inaczej.

2

Czym jest ekfraz? Temu zagadnieniu twórcy *Słownika terminów literackich* nie poświęcają zbyt dużo uwagi. Janusz Sławiński tak tłumaczy to określenie:

Ekfraz (< gr. *ékphrasis* = dokładny opis) – utwór poetycki będący opisem dzieła malarzkiego, rzeźby lub budowli, np. *Oda do urny greckiej* J. Keatsa¹⁷.

The Oxford Classical Dictionary rozszerza zasięg semantyczny pojęcia i do-

¹⁴ *Ibidem*, s. 275.

¹⁵ *Ibidem*, s. 276.

¹⁶ *Ibidem*, s. 277.

¹⁷ *Ekfraz*. Hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wyd. 3, poszerz. i popr. Wrocław 2000, s. 122.

datkowo je komplikuje. Przytoczona tam definicja nie ogranicza terminu tylko do utworów poetyckich, nie zamyka go również w obrębie dzieł sztuki, ponadto wskazuje, że ekfrazja może dotyczyć tak przedmiotu realnego, jak i przedmiotu wyimaginowanego¹⁸. Obie definicje są pobieżne, wymieniają jedynie pewne cechy ekfrazy, co więcej, w jakimś stopniu się nawet wykluczają. Trudno sądzić, że taka sytuacja stanowi tylko przypadek, musimy poszukać przyczyn, by przybliżyć granice ekfrazy, co z kolei umożliwi właściwe ustawienie – wobec zarysowanego znaczenia terminu – utworu Białoszewskiego *Eulalia* oraz pozwoli na rozważenie w tym kontekście relacji pomiędzy słowem, opowieścią o sztuce, opowieścią o obrazie a obrazem.

Gdy przyjrzeć się nieco bliżej zagadnieniu, staje się jasne, że w zasadzie od samego początku pojęcie to nastroczało sporo problemów, głównie ze względu na fakt, iż na przestrzeni historii dość dynamicznie zmieniało swój zakres znaczenia. Michał Paweł Markowski, notując – przy okazji tworzenia wybiórczej, acz reprezentatywnej, bibliografii przedmiotu – krótką historię terminu, rozpoczyna od wskazania znaczenia słowa na gruncie klasycznej retoryki. Retorycy pojmowali ekfrazę – tu Markowski powołuje się na autorytet Kwintyliana – jako figurę, ozdobnik mowy, którego zadaniem było przedstawienie rzeczy, jakie się rozpatruje, na tyle jasno i wyraźnie, by unaoczniały się one słuchaczom, „żeby zdawało się, że mamy je przed oczami [...]”¹⁹. Znaczenie to rozsypuje się dodatkowo na kilka wymiennie używanych pojęć. Obok ekfrazy w tekście Markowskiego pojawiają się: *diatyposis*, *hypotyposis*, *enargeia*. Ponadto terminy greckie mieszały się z określeniami łacińskimi: *evidentia*, *descriptio*, *demonstratio*. Również Heinrich Lausberg przywołany przez Markowskiego dodaje, że *ekphrasis* albo *descriptio* traktowane były także jako specyficzne ćwiczenia dla młodych adeptów retoryki zmierzające do enargei: „bezpośrednia prezentacja rzeczy przed oczami adresata”²⁰. Owa bezpośrednia prezentacja, dokonana za pomocą opisu, z jednej strony dotyczyła rzeczy, z drugiej – postaci (czyli charakter lub portret – jak doprecyzowuje Markowski). Z opisu rzeczy wydzielono jeszcze *ekphrasis* na oznaczenie omówień dzieł sztuki (zarówno obrazów, jak i rzeźb czy budowli). Konsekwencją całego tego procesu – jest, zdaniem badacza, następujący fakt:

dziś używa się terminu „*ekphrasis*” w węższym (opis dzieła sztuki) i szerszym (opis jako taki) znaczeniu. W węższym znaczeniu możemy mówić zarówno o opisach dzieła sztuki w utworze literackim (Homer), jak o osobnym gatunku, zapoczątkowanym przez *Eikones (Obrazy)* Filostrata Starszego, z przełomu II i III w. po Chrystusie. W szerszym zaś – o strategii opisu w utworze narracyjnym (o czym pisał Kwintylianus)²¹.

Według autora ekfrazja zbudowana jest na stałym napięciu między iluzyjną wiarą w przezroczystość znaków językowych a świadomością ich nieprzezroczystości, która w ogóle warunkuje pisanie. Jest ona, zdaniem Markowskiego, kluczo-

¹⁸ S. Hornblower, A. Spawforth, *The Oxford Classical Dictionary*. Ed. 3, revised. Oxford – New York 2000.

¹⁹ M. P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*. W kontekście definicji Sławińskiego i tej przytoczonej przez *The Oxford Classical Dictionary* oraz w kontekście przede wszystkim interesującego mnie w tym momencie tekstu Białoszewskiego *Eulalia* warto zauważyć, że *Obrazy* Filostrata Starszego pisane są prozą.

wą kategorią dla prowadzenia badań nad „obrazującymi, opisowymi, czyli najogólniej: wizualizującymi możliwościami języka, lub – ujmując rzecz inaczej – nad szansą uobecnienia w dyskursie tego, co pozajęzykowe”²².

Adam Dziadek, doprecyzowując pojęcie uobecnienia w kontekście ekfrazy, sięga do opracowań i omówień *Retoryki* Arystotelesa dokonanych przez Longina, Cycerona i Kwintyliana²³. Dla wymienionych uobecnienie, unacznienie faktów (*evidentia*) oznaczało wywołanie w słuchaczu żywych emocji. Drugi istotny problem dla ekfrazy, czyli opis i opisowość, tłumaczy Dziadek za Hermogenesem, dla którego pojęcie to określa wypowiedź, sprawiającą, że rzeczy są nam przedstawione szczegółowo i niemal zmysłowo przez nas widzialne. Pociąga to za sobą zasadniczą konsekwencję. Otóż słuchacz staje się widzem²⁴.

Problem ekfrazy i wyimaginowanego przedmiotu podsunęty nam przez autorów *The Oxford Classical Dictionary* rozważa dosyć szczegółowo Johannes Th. Kakridis w eseju *Imagined Ecphrases*²⁵. Zagadnienie ekfrazy imaginacyjnej tłumaczy filolog na przykładzie niebywale często podawanego, jako typowa realizacja tej formy wypowiedzi, opisu z *Iliady* Homera: tarczy Achillesa. Kakridis zauważa, że tylko w jednym punkcie opis ten jest zgodny z wyglądem tarcz, jakie znać mógł Homer. Otóż tarcze z VIII w. p.n.e. były okrągłe, kilkuwarstwowe i zdobione koncentrycznymi okręgami. Reszta opisu służy Homerowi do przedstawienia idei porządku kosmicznego i ludzkiego²⁶.

Greckie korzenie tego gatunku sięgają przede wszystkim spuścizny Filostrata Starszego, którego uznaje się za autora najważniejszego zbioru omówień dzieł sztuki. Jego *Obrazy* pisane były z przeznaczeniem do ćwiczeń retorycznych. Ukazane w postaci pogadank – jak nazywa Filostrat swoje utwory – przykłady malarstwa miały służyć nauce interpretacji obrazów i ocenie tego, co jest w nich uważane za wartościowe. Od samego więc początku ekfrazy wiązała się ze świadomym wyborem z dzieła (obrazu, rzeźby, budowli) tego, co dla artysty (opowiadacza) stanowi esencję ukazywanego dzieła.

Stworzone przez Filostrata ekfrazy to nie opisy dla samego opisu, są one tak pomyślane, by ich treść wyrabiała smak estetyczny. *Obrazy* nie zadowolają się wyłącznie mimetyzmem. Zbiór traktować należy jako interpretację malowideł znajdujących się na ścianach galerii, której właścicielem był neapolitański przyjaciel autora. Co więcej, stworzone przez Filostrata przedstawienia tak dalece odbiegają od obrazów rzeczywistych, że wielu badaczy przyjmowało, iż są to owoce wyobraźni. Późniejsze badania pokazują jednak, że analiza Filostrata dotyczyć może prawdziwych malowideł. Jan Białostocki komentuje:

Relacja o micie lub historii przeplata się więc u Filostrata z relacją o artystycznym wyobrażeniu i nieraz zyskuje nad nią przewagę, z czego wynikają wątpliwości co do charakteru jego dzieła²⁷.

²² Markowski, *op. cit.*, s. 229.

²³ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004, s. 51.

²⁴ Zob. *ibidem*.

²⁵ J. Th. Kakridis, *Imagined Ecphrases*. W: *Homer Revisited*. Lund 1971.

²⁶ Zob. *ibidem*, s. 108–124.

²⁷ *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*. Wybór, oprac. J. Białostocki. Wyd. 2, popr. i uzupełn. Warszawa 1988, s. 131.

Homer – co również zauważa historyk sztuki – idzie jeszcze dalej. W poematach odnaleźć bowiem da się kilka opisów fikcyjnych dzieł sztuki, które zalicza się do najstarszych omówień tego typu. Autor *Iliady* i *Odysei* koncentruje się przede wszystkim na temacie, udział twórcy jest przez Homera określany poprzez przymiotniki pozytywnie wartościujące mistrzostwo imitowania rzeczywistości. Na podstawie opisów Homera trudno oddzielić możliwości, jakimi dysponowało rzemiosło artystyczne w epoce współczesnej autorowi, od tego, co podsunęła mu wyobraźnia²⁸.

Wszystkie wymienione dotąd przykłady ujęcia problemu bardziej pokazują złożoność zagadnienia i jego historii, niż doprecyzowują je na tyle, by – pochylając się nad konkretnymi dziełami – bez wahania wskazać palcem to, które zechcemy nazwać ekfrazą i które tak zdefiniowane zaczną pracować w procesie interpretacyjnym. Aby tę pewność mieć, należy zadać pytanie o kwantyfikatory, cechy charakterystyczne ekfrazy, które pozwolą odseparować ją od innych utworów.

Dziadek, stawiając konieczne pytanie, buduje siatkę wyznaczników tej formy wypowiedzi dla literatury współczesnej²⁹. Jego zdaniem, dany tekst literacki (liryka, fragment prozy, dramatu) może zostać uznany za ekfrazę, jeżeli ma w swej strukturze wyrażenia metajęzykowe, oznaki odsyłające bezpośrednio do konkretnego dzieła malarskiego, rzeźbiarskiego lub architektonicznego. Przy czym, podobnie jak Kakridis, Dziadek zwraca uwagę na fakt, że ekfrazą dotyczy czasem jakiegoś nieistniejącego dzieła sztuki. Odsyłacze funkcjonują na różnych poziomach struktury tekstu. Metajęzykowe znaki są w stanie ujawnić się w powtórzonym tytule dzieła, o którym mowa, jego podtytule, autorzy często wymieniają nazwisko twórcy. Sam termin „ekfrazą” może przejąć rolę tytułu lub podtytułu, definiując (niekiedy jednak pozornie, na zasadzie gry z czytelnikiem) przynależność utworu.

Kolejny wyznacznik to elementy opisu dzieła opowiadanego przez utwór, pozwalające czytelnikowi wskazać określony desygnat. Przedstawienie może dotyczyć techniki malarskiej, klasyfikować gatunek malarski, dotyczyć motywów charakterystycznych dla malarza (rzeźbiarza) wybranego przez autora ekfrazy. Klasycy, dokonując omówienia artystycznego, eksponowali interesujące ich elementy, twórcy współcześni jeszcze bardziej radykalizują ten wybór, ograniczając się często do kilku jedynie znaków wskazujących na konkretne dzieło. Selekcja tak samego dzieła, jak i elementów tego dzieła nie jest kwestią czystego mimetyzmu czy tylko samego opisu. Ten ostatni staje się podstawą do stworzenia autonomicznego dzieła literackiego, tekst wyjściowy poddany jest interpretacji i lekturze. Znamienne, że swoisty nadmiar w wyszukiwaniu semantycznych pól, konotacji, interpretacji rozbudowany jest w literaturze współczesnej kosztem dokładności opisu, ograniczonego do kilku kresek. Zdaniem Dziadka:

Ekfrazą literacką wykracza zwykle poza samo dzieło sztuki, nie sprowadza się do imitowania barw, kresek czy kształtów zawartych w danym dziele za pomocą środków językowych, ale raczej reprezentuje dane dzieło – i z tego właśnie wynika jej nazwa³⁰.

Problem z ekfrazą w literaturze najnowszej to przede wszystkim problem

²⁸ Zob. *ibidem*, s. 114.

²⁹ Dziadek, *op. cit.*

³⁰ *Ibidem*, s. 72. Obok „ekfrazy literackiej” Dziadek wydziela „ekfrazę krytyczną”.

rozbijania ustalonych norm. Wśród współczesnych tekstów – jak referuje Dziadek – trudno znaleźć takie, które bez obaw można by zaklasyfikować jako ekfrazy spełniające klasyczne kryteria. Zdaniem badacza, literaturze najnowszej, gdy dbać o precyzyjność w użyciu klasycznych terminów, bliższe w tym zakresie jest posługiwanie się określeniami: „zjawisko ekfrastyczności”, „charakter ekfrastyczny dzieła”, niż ekfrazą jako taką. Co więcej, współczesne teksty atakują statyczną, klasyczną ekfrazę. Michael Davidson, analizując wiersze Franka O’Hary i Johna Ashbergo, tłumaczy tę sytuację odmienną świadomością twórców współczesnych w stosunku do klasycznych³¹. Najnowsza poezja nie przypisuje sobie zdolności mimetycznych, nie przejmuje na siebie jakości, którymi posługuje się malarstwo. Dla niej główny wyraz stanowi środek przekazu. Poezja jest (chce być) samoświadoma, dlatego „przekręca powierzchnię lustra w swoją stronę, a nie na zewnątrz, tak jak to miało miejsce niegdyś”³². Formuła „*ut pictura poesis*” została podważona przez Gottholda Ephraima Lessinga, jednak z drugiej strony – jak zauważa Davidson – ten sam Lessing daje narzędzia do szukania innych płaszczyzn „porozumienia sztuk”, już nie rozgrywających się w warstwie mimetycznej:

To właśnie Lessing był tym, który kategorie przestrzennych i czasowych form zastosował do malarstwa i poezji, dzięki czemu ich środki przekazu miały odróżnić się od siebie. To również Lessing stworzył niektóre z „podstawowych” metafor; późniejsi interpretatorzy sformułowali, wzorując się na nich, teorię moderny. Joseph Frank, by posłużyć się oczywistym przykładem, przejmując ideę przestrzennej formy i stosuje ją do współczesnej powieści i poezji. W dziełach Flauberta, Pounda i innych zawarta jest tendencja do przedstawiania symultanicznej perspektywy danego momentu przez posłużenie się ujednoczonymi mediacjami (*unifying connectives*), tj. obiektywnym korelatem, ideogramem, „metodą mityczną” (poprzez dążenie do zniszczenia jakiegokolwiek poczucia chronologicznych następstw czasowych lub naturalistycznej perspektywy). Pisarze ci – utrzymuje Frank – „perfekcyjnie nakłaniają czytelnika, aby ujmował ich dzieło raczej w sposób przestrzenny, w danym momencie czasowym, niż jako sekwencję czasową”. Przepaść pomiędzy teraźniejszym (czasowym) sposobem odczytania *Ulissesa* lub *Ziemi jałowej* a idealnym, którą dostrzega Frank, należy do najbardziej problematycznych aspektów jego książki. Przepaść tę on sam musi zignorować, aby udowodnić założoną tezę. [...] Koncepcja formy przestrzennej [zaproponowana przez Franka – I. T.] [...] jest dokładnym modelem zamkniętego autotelicznego tekstu³³.

Metafora przestrzeni wyniesiona od Lessinga, a wykorzystana przez Franka na gruncie interpretacji literatury modernistycznej została przez Murraya Kriegera zastosowana do całości poezji. Badacz koncentruje swoją uwagę na tych sposobach, dzięki którym wiersze zajmujące się w szczególności trójwymiarowymi przedmiotami potrafią zaprezentować swoją tak formalną, jak i językową samowystarczalność. Tak Davidson pisze referując poglądy Kriegera:

Poeta może zakomunikować swą świadomość statusu wiersza jako przedmiotu, wykorzystując metafory pochodzące ze sztuk plastycznych; może też przekształcić ruch liniowy używanego języka w beczasową przestrzeń Eliotowskiej chińskiej wazy z „Burnt Norton” lub Keatsowskiej greckiej urny. Krieger opiera swą tezę na pojęciu *ekphrasis* – użycia literatury jako imitacji dzieła sztuki plastycznej. „Przedmiot imitacji jako dzieło przestrzenne staje się metaforą czasowego dzieła, które stara się uchwycić ten moment w swej czasowości.

³¹ M. Davidson, *Ekphrasis a postmodernistyczne wiersze-obrazy*. W zb.: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*. T. 3. Red. M. Gołaszewska. Kraków 1991 (przeł. P. Mróz, A. Warmiński).

³² *Ibidem*, s. 44.

³³ *Ibidem*.

Dzieło przestrzenne zamraża dzieło czasowe, nawet jeśli to ostatnie stara się uwolnić od przestrzeni³⁴.

Do szeregu przedstawionych przed chwilą propozycji reinterpretacji pojęcia ekfrazy, których zaprezentowanie wydaje mi się konieczne w momencie konfrontacji z tekstem *Eulalii*, chcę dołożyć jeszcze jedną. W propozycji Jana Elsnera odnajdujemy narzędzia psychoanalityczne³⁵. Objasniając swe spostrzeżenia, badacz przywołuje nazwiska Sigmunda Freuda i Jacques'a Lacana. Wyjściowe założenia Elsnera są dwa. Po pierwsze przyjmuje on, iż ekfaza skonstruowana jest wzdłuż dwóch osi: osi wizualnej, tworzącej się między widzem, obiektem ekfrazy a mową stanowiącą rodzaj zapisu tego, co ujmowane przez oś słowną; oraz osi słownej powstającej między mówcą, audytorium a mową, która w tym wypadku jest określana przez Elsnera jako środek komunikacji. Taki ostry podział został dokonany, jak mi się wydaje, dla uchwycenia głównych elementów stworzonego schematu, zarówno bowiem oś wizualna, jak i oś słowna mają wkodowane napięcie między patrzeniem (widzeniem obrazu) a mówieniem (zwracaniem się do audytorium). W wyodrębnionych osiach to napięcie jest jednak różnie rozłożone. Oś wizualna opisuje bezpośrednie patrzenie (spojrzenie) dostępne twórcy ekfrazy na obraz, a podskórnie dotyka również kwestii mówienia o nim, oś słowna to bezpośrednie mówienie o obrazie, ale należy także pamiętać, że oś ta wiąże się z relacją patrzenia, spojrzenia na obraz kierowanego przez słuchaczy. W ten sposób mowa, ekfaza na całej przestrzeni schematu odgrywa podwójną rolę: „wyraża *medianes*” w słowach obraz widzianego obiektu oraz ustanawia dialog między mówiącym i słuchającym” (E 68). W tej konstrukcji dla mówiącego (patrzącego) zarówno obiekt, jak i słuchacz (patrzący) jest Innym.

Drugie założenie dotyczy psychoanalitycznego rezonansu, jaki wywołują dwie główne cechy określające istotę ekfrazy, czyli (wspomniane już przeze mnie) opisowość i *enargeia*. Zdaniem Elsnera, ekfaza charakteryzowana przez te dwa elementy –

zajmuje się celową manipulacją wyobraźnią i pożądaniem, zarówno mówcy, jak i słuchaczy. Ekfaza działa zawsze w sferze wyobrażeń, w tej sferze, z którą sublimacja i przeniesienie związane są najsilniej. [E 68]

Freudowską psychoanalizę wprowadza Elsner w swój model ekfrazy, posługując się zaproponowanym przez autora *Objaśnienia marzeń sennych* sposobem działania dowcipów tendencyjnych, które oprócz rozśmieszenia mają jeszcze dodatkowe zadania. W zbudowanym przez Freuda schemacie dowcipy obsceniczne cechują się triangulacyjnym układem, w jakim zawiera się opowiadający (mężczyzna), osoba, do której odnosi się nieprzyzwoita historia (kobieta), i słuchający (ponownie mężczyzna). Cel takiego dowcipu stanowi wytworzenie uczucia rozkoszy, natomiast tym, co je wywołuje – jest nieustępliwość kobiety wobec ponawianych zalotów opowiadającego. Kobieta w owym układzie jest obnażona, ale i pominięta. Relacja rozmowy dotyczy dwóch mężczyzn, kobieta okazuje się tylko

³⁴ *Ibidem*, s. 45.

³⁵ J. Elsner, *Patrzeć i mówić. Ekfaza w ujęciu psychoanalitycznym*. Przeł. W. Michera. „Konteksty” 2006, nr 1. Dalej do pozycji tej odsyłam skrótem E. Liczby po skrócie oznaczają stro-
nice.

jej przedmiotem, nigdy zaś aktywnym uczestnikiem. Ale z drugiej strony – jak za Freudem zauważa Elsner – to milcząca kobieta wymusza powstanie całej konstrukcji. Tak więc pierwotna faktyczna obecność kobiety wciąż jest faktyczna, ponieważ „kobieta – mimo że nieobecna – oddziałuje jednak onieśmielająco na relacje mówiącego i słuchającego [...]” (E 69).

Ten Freudowski model Elsner w prosty sposób przekłada na grunt retorycznej ekfrazy. Pierwszą osobę z modelu Freuda stanowi tu autor ekfrazy (mówca), trzecia osoba to słuchacze (czytelnicy), natomiast odpowiednikiem kobiety – drugiej osoby – jest dzieło sztuki, które (podobnie jak kobieta) milczy lub szybko znika, jednocześnie wciąż onieśmielając i oddziałując, wywołując ekfrazę.

Definiując oś wizualną, Elsner sięga po *Seminarium XI* Lacana z 1964 roku. Dla Lacana niezależna podmiotowość zlokalizowana jest w świecie, w którym stanowi ona tak samo podmiotowość patrzącą, jak i obiekt oglądany. Patrzenie, spojrzenie warunkuje bowiem egzystencję, jest pierwotne w stosunku patrzącego, naznaczone autonomicznością. Patrzący wyobraża sobie jedynie, że to od niego zależy, na co patrzy. Spojrzenie jednostki i spojrzenie świata to nie to samo. Moje spojrzenie, spojrzenie podmiotowego Ja jest możliwe tylko z jednego punktu, świat ogląda mnie zewsząd. Konsekwencją tej relacji, zdaniem Lacana, stanowi błędne wyobrażenie, że obiekt, na który patrzymy, jest zależny od nas, podczas gdy tym, od czego zależy fantazm, tym, co utrzymuje obiekt w przestrzeni istnienia, okazuje się spojrzenie. Podmiot traci kontrolę, jest bierny, bo jedynie, jak pisał Lacan: „dzięki [...] światłu w głębi mojego oka coś się maluje” (cyt. za: E 71), i jest dodatkowo uprzedmiotowiony, bo staje się obiektem spojrzenia świata i poprzez to spojrzenie istnieje. Podmiot traci władzę nad spojrzeniem własnymi oczami na ten świat, które stanowi fundament utwierdzania własnej tożsamości, konfrontacji ze światem.

Proces patrzenia jest zatem procesem pożądania (*desire*) wyobrazonego obiektu (obiektem w umyśle patrzącego), usuwającego stale realny obiekt (będący nie tam, gdzie patrzący spodziewał się go zobaczyć); pożądania bez końca zawodzącego, podobnie jak zawodzi spotkanie obu tych obiektów – wyobrażony, niewspółmierny z Realnym, pozostaje zawsze nieosiągalny. Jak Lacan zawsze powtarza: „To, na co się patrzy, jest tym, czego nie daje się zobaczyć”. [E 72]

Przekładając rozważania Lacana na dynamikę ekfrazy retorycznej, Elsner spostrzega, że retoryczne wystąpienie aranżuje sytuację, w której mówca jest na scenie oglądany przez widownię. Jego wypowiedź, mimo że pozostaje pod jego kontrolą, jest obiektywizowana przez spojrzenie. Zależność ta nie zmienia się z chwilą publikacji i stworzenia pozoru istnienia wypowiedzi pod nieobecność patrzącego audytorium. Elsner chce wtedy konstruować mówcę jako obiekt sferminizowany, a więc odczuwający satysfakcję kobiety, która wie, że jest oglądana, pod warunkiem, że nie powie się jej tego.

Proces pożądania – rozumiany przez Lacana jako proces patrzenia – u Elsnera utożsamiony jest z samą ekfrazą. To ekfrazą, zdaniem tego drugiego, pełni funkcję obiektu wywołującego pożądanie, czyli tego, co Lacan chce nazywać „*objet petit a*”. Jest to pożądanie audytorium, by słuchać, pragnienie mówcy, by mówić, oraz pożądanie Innego, „czyli dla mówcy w ekfrazie jego mowa jest usiłowaniem obsłużenia i zaspokojenia słuchaczy pragnących poznać malowidło” (E 76).

W sukurs tak pojmowanemu Lacanowskiemu pojęciu spojrzenia, rozszerzając to pojęcie dodatkowo o aspekt filmu, idzie Todd McGowan ze swoją książką *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*. McGowan analizuje krytycznie koncepcję teoretyków filmu lat siedemdziesiątych sięgających po artykuł francuskiego psychoanalityka *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja w świetle doświadczenia psychoanalitycznego* i przekładających go na rzeczywistość odbioru filmu. Wypracowany przez Lacana termin: „spojrzenie”, lokalizowali oni po stronie widza i łączyli go z aktywnym podmiotem, z generowanym przez ten podmiot procesem, podczas gdy dla Lacana spojrzenie stanowi obiekt badany z perspektywy obrazu, filmu. Spojrzenie podmiot (widz) napotyka w filmie i to właśnie działanie tego spojrzenia rozbudza pragnienie widza. Ów obiekt – przyczyna pragnienia – jest przez Lacana nazwany „*objet petit a*”. Idąc dalej za tokiem rozumowania McGowana, *objet petit a* jest luką w pozornie wszechmocnym wzroku podmiotu (widza).

Owa luka oznacza punkt, w którym nasze pragnienie manifestuje się w tym, co widzimy. Nie możemy zobaczyć, w jaki sposób pragnienie zniekształca nasze pole widzenia, jedynie odczuwamy owo zniekształcenie dzięki spojrzeniu jako obiektowi. Tym samym spojrzenie łączy widza w obraz filmowy – widz nie może już pozostawać, jak pisze Metz, „wszechpostrzegającym” i „nieobecnym jako postrzegany”³⁶.

Ów punkt, wokół którego organizuje się pole widzenia, który przyciąga podmiot, pobudza jego popęd skopiczny, jest punktem braku sensu. Jednocześnie ów punkt buduje popęd widza na obietnicy odnalezienia sensu, dotarcia do niego, odsłonięcia tego, co niewidoczne. McGowan, próbując wyjaśnić ten złożony problem, przytacza doskonały Lacanowski przykład obrazu Hansa Holbeina *Ambasadorowie*. Punktem na obrazie skupiającym uwagę widza jest amorficzny obiekt w dolnej części obrazu. Widz, który spogląda wzdłuż linii prostej na dziwny obiekt, nie potrafi go rozszyfrować, dopiero odnalezienie odpowiedniego kąta oglądania obiektu umożliwi rozpoznanie w nim czaszki.

Czaszka w kompozycji całości (opowiadającej o bogactwie ambasadorów) jest symbolem śmierci i przemijania, dodatkowo dla Lacana oznacza ona miejsce spojrzenia, ów punkt braku sensu.

Widz, by zobaczyć obraz, musi się w niego zaangażować, patrzenie z dystansu wiąże się ze zniekształceniem i niemożnością jego odczytania. Czaszka – ślepa plama na obrazie –

Pokazuje wyraźnie wpływ aktywności podmiotu na to, co podmiot widzi na obrazie, ujawnia, że obraz nie jest po prostu czymś, na co się patrzy, i że patrzenie nie jest aktywnością neutralną. Czaszka mówi do widza: „myślisz, że patrzysz na obraz z bezpiecznej odległości, ale obraz cię widzi – uwzględnia twoją obecność jako widza”³⁷.

Spojrzenie jest zatem punktem na obrazie, w którym podmiot całkowicie podlega obrazowi, owa podległość wiąże się – zdaniem McGowana – z wchłonięciem podmiotu przez obraz.

Lacanowskie spojrzenie nie jest więc wzrokiem widza utkwionym w ekran,

³⁶ T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*. Przeł., wstęp K. Mikurda. Warszawa 2008, s. 23.

³⁷ *Ibidem*, s. 26.

ale spojrzeniem, w jakim film uwzględni widza. Film, manipulując spojrzeniem, stwarza przestrzeń, w którą widz (poszukując sensu) może się wpasować.

Elsner zakłada, iż czytanie ekfrazy wymaga jednoczesnego wzięcia pod uwagę Freudowskiej osi mowy na temat obiektu, której wektor skierowany jest ku Innemu, jak i Lacanowskiej osi spojrzenia podmiotu na obiekt. Jak ten układ daje się przełożyć na tekst Białoszewskiego? Zanim postaram się odpowiedzieć na to pytanie, chcę jeszcze na moment sięgnąć po spostrzeżenia Kazimierza Wyki i samego Białoszewskiego.

Wyka, próbując zdefiniować przyczyny swojego zachwytu poetyckim debiutem Białoszewskiego, zwrócił przede wszystkim uwagę na poetycką wyobraźnię autora *Obrotów rzeczy*³⁸. To, co według Wyki urzeka, to umiejętność stworzenia wielostronnej i złożonej relacji między elementami składowymi wiersza. Elementami, które formują przestrzeń funkcjonowania podmiotu lirycznego, jak i konstrukcję poetycką. Jednak owa wielostronna wyobraźnia jest okiełznana przez świadomy rygor. To rygor – jak sądzę – samowiedzy celu i sposobu. Wyka przypisuje Białoszewskiemu wynalezienie filozofii wielostronności. Filozofii, a więc systemu, ale systemu, który ma wkodowany klucz umożliwiający istotne i liczne przemiany na przestrzeni całej twórczości Białoszewskiego. Jednak przemiany te nie burzą jasności widzenia produktu finalnego. Na wielostronność filozofii Białoszewskiego składa się – zdaniem Wyki – zestawienie elementów decydujących o swoistości humoru, groteski, autoironii, co buduje dystans wobec uczuciowości wprowadzającej dodatkowe napięcie oraz nowatorskiego i odkrywczego widzenia zjawisk³⁹.

Poetycka wyobraźnia Białoszewskiego jest – według Wyki – wyobraźnia bardzo malarską. Ogarniając spojrzeniem cały debiutancki tom poety, badacz nie chce ograniczać owej malarskości do bogatej kolorystyki, zdobnictwa czy malowniczości, zatem rozszerza takie pojmowanie o istotny element. Malarskość tej wyobraźni rozumie bowiem tak:

Jest nią w sensie plastycznej słuszności nawet w wypadku nieoczekiwanych i najbardziej paradoksalnych skojarzeń wizualnych, które, nawiasem mówiąc, nie służą Białoszewskiemu, by malować: służą sugestii określonych wniosków intelektualno-filozoficznych oraz, bodaj jeszcze ciekawszych u tego poety, wniosków o charakterze obyczajowo-cywilizacyjnym⁴⁰.

Hierarchizując elementy warsztatu poetyckiego, który Białoszewski ujawniał w *Obrotach rzeczy*, Wyka kładzie nacisk na występującą w nich słuszność w ukazaniu kształtów, kolorów, linii czy – w ocenie badacza – najtrudniejszą do osiągnięcia w słowie słuszność brył w ruchu. Przy czym przez „słuszność” zdaje się Wyka rozumieć obrazowość, zmysłowość, zdolność do wizualnego przedstawiania. Badaczowi jawi się Białoszewski jako ten, który tworzy słowny obraz nie tylko po to, by przemieniać słuchaczy (czytelników) w widzów, ale po to, by ów słuchacz (czytelnik), stając się widzem, otrzymał intelektualno-filozoficzną i obyczajowo-cywilizacyjną informację, która dodatkowo ustawia go w pozycji dialogu z poetą⁴¹.

³⁸ K. Wyka, *Na odpust poezji*. W: *Rzecz wyobraźni*. Kraków 1997.

³⁹ Zob. *ibidem*, s. 141.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 141–142.

⁴¹ Wyka (*ibidem*, s. 144) nie ogranicza twórczości Białoszewskiego tylko do obrazów. Zauważa, że poeta obywatel często bez szkicowania obrazu, kreując teksty, które są całkowicie sylogistycznymi wypowiedziami.

Białoszewski – co mnie najbardziej w wywodzie Wyki interesuje – malarskie widzenie wykorzystuje nie tylko do opisu otaczających go rzeczy czy sytuacji, ale również do zreferowania dzieł sztuki. Daje temu wyraz przywołując przykład *Średniowiecznego gobelinu o Bieczu*, gdzie według niego:

Kompozycja [...] [obrazów] ku temu zmierza, by obraz skonstruować z kształtów najbardziej podstawowych i zgeometryzowanych, jak z biegiem stuleci nauczyli się świadomie czynić kubiści, jak instynktownie działo się to zawsze w sztuce przedstawiającej, zwłaszcza gdy była ona zarazem – gobelin – sztuką ornamentu i zdobienia⁴².

Kwestię malarskości, relacji słowa do sztuk przedstawieniowych w debiutancim tomie Białoszewskiego podejmowali również Czesław Miłosz⁴³, Michał Głowiński⁴⁴, Jerzy Kwiatkowski⁴⁵, Jan Józef Lipski⁴⁶, Stanisław Dan-Bruzda⁴⁷. Uważam, że można pójść trochę dalej niż recenzujący tom badacze, i posługując się siatką wyznaczników zaproponowaną przez Dziadka, mówić o ekfrastyczności albo o zjawisku ekfrazy szczególnie w kontekście *Ballad rzeszowskich* otwierających *Obroty rzeczy*. Sądzę, iż Białoszewski opisując w nich gotyckie rzeźby, świątki, kościoły Rzeszowszczyzny korzysta z tradycji retorycznej, czyli w specyficzny sposób traktuje kwestię malarskości, jak nazywa problem Wyka. Znamienne więc, że autor *Rozkurzu* swoją poetycką działalność rozpoczyna od uchwycenia relacji pomiędzy słowem a obrazem, rzeźbą, literaturą a innymi sztukami.

W *Mówieniu o pisaniu* Białoszewski przyznaje się:

Już od lat odbiłem się od opisu malarskości, z malarstwem łączą mnie moje pierwsze wiersze, bo są wprost o malarstwie czy oparte na przeżyciach plastycznych. Potem tępiłem w sobie uparcie to, co bywa malarskością przez nadmiar metafor, przez zatrzymanie na opisie, przez rozsmakowanie w wyglądzie. Tępiłem to, żeby dramat (dzianie się) w wierszu szybciej szedł. I żeby był czytelny. Nieraz może do przesady był to dramat mówienia, przerywanie. Mówiłem sobie, że jednym z powodów układania wierszy jest radość nazywania. Więc jeśli grzeszyłem, to w swej dyscyplinie, która ma więcej wspólnego z uchem niż z okiem. Zawsze uważałem poezję za coś do czytania na głos⁴⁸.

Białoszewski mówi w tym fragmencie o literackim przeżyciu budowanym na przeżyciu, jakie towarzyszy oglądaniu obrazu. We wczesnej twórczości osiągał je poprzez stosowanie rozbudowanych metafor opisujących wygląd i skoncentrowanych na nim. Czy jednak odejście od określonego typu metaforyzowania jest jednocześnie odejściem od obrazu? W roku 1993 w „Teatrze” ukazała się wypowiedź Roberta Glińskiego:

Białoszewski jest niesłuchanie filmowy. Herezja? Otóż nie. Zrobiłem kiedyś takie ćwiczenie z Białoszewskiego – małe widowisko telewizyjne. Pół godziny, pod tytułem *Każdy w bun-*

⁴² *Ibidem*, s. 143.

⁴³ Cz. Miłosz, *Dar nieprzyzwyczajenia. Nowy poeta polski*. „Kultura” (Paryż) 1956, nr 10.

⁴⁴ M. Głowiński, *Spóźnione uwagi o obrotach rzeczy*. „Twórczość” 1957, nr 5.

⁴⁵ J. Kwiatkowski, *Abulia i liturgia*. W: *Klucze do wyobraźni*. Warszawa 1964.

⁴⁶ J. J. Lipski, *Słowa dodawane do rzeczy*. „Życie Literackie” 1956, nr 27.

⁴⁷ S. Dan-Bruzda, *O „Obrotach rzeczy” Mirona Białoszewskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 4.

⁴⁸ M. Białoszewski, *Mówienie o pisaniu*. W: *Poezje wybrane*. Wybór, wstęp ... Nota biograf. J. Bandrowska-Wróblewska. Warszawa 1976. Podkreśl. I. T.

krze w swoim cukrze. Skromny portrecik szarych zjadaczy chleba zamkniętych w betonowym „mrowisku”⁴⁹.

Gliński nie ukrywa fascynacji odkryciem, jakiego dokonał dzięki tej realizacji. Fragmenty wierszy poety ułożyły się w spójną całość, która składała się z konkretnych, prawie naturalistycznych obrazków. Bohaterowie mówiąc utworami Białoszewskiego, nie tracą swojego języka, pozostają w swojej sytuacji: krawiec prasuje, ktoś ogląda telewizję, pije wódkę, dziecko płacze, baba pierze. Wszyscy oni dzielą się swoimi wspomnieniami, „refleksyjkami”. Wiersze autora *Eulalii* przybrały spójny kształt scenariusza.

Jak to wytłumaczyć? Poezja Białoszewskiego rodziła się z odprysków rzeczywistości, przeżytych przez „język – kurtyzanę w perłach sztucznych zębów”. Film, jak wiemy, żywi się realnością przedmiotu, ciała, przestrzeni. I dopiero z tej pożywki wyrasta forma, która czasem wynosi na eksponowane kawałki celuloide w inny wymiar. Na parnas. A więc podobny proces jak u Białoszewskiego – od realnego życia do niebywale oryginalnej poezji⁵⁰.

Poeta pozostaje w obrazie, jednak przeniesienie punktu ciężkości z tego, co wizualne, na to, co mówi, na to, co buduje dramat, „dzianie się”, na udratyzowanie powoduje, że przestaje być to obraz malarski, a zaczyna być to obraz filmowy.

3

Triangulacyjna konstrukcja przyjęta przez Freuda jest na tyle elastyczna, iż umożliwia zamianę ról między pierwszą i trzecią osobą. W tekście drukowanym, którym niewątpliwie jest *Eulalia*, sytuacja komplikuje się dodatkowo przez pojawienie się autora, który stoi za dwoma rozmówcami.

Narracja trzecioosobowa, która przecież nie jest charakterystyczna dla Białoszewskiego, wyzwala dystans, wyczuwalną granicę pomiędzy rzeczywistością ekstradiegetyczną i intradiegetyczną. W bardzo prowizorycznym schemacie mamy więc: narratora, czytelnika i świat przedstawiony opowiedziany przez narratora. Jednak, jak zauważyłam na początku, rzeczywistość utworu jest opowieścią o sytuacji, jaka zdarzyła się w czasie przygotowywania scenki *Napad na stacji*. Gdy wyjść od tej najszerzej, ukazanej przeze mnie ramy, czyli porównania historii z mieszkania Dudy i Mariana do krótkich metraży Chaplina, to można założyć się, że *Eulalia* jest ekfrazą filmiku *Napad na stacji*, którego akcję kończy scena napaści na lalę. Schemat Freudowski zaproponowany przez Elsnera zaczyna pracować, jeżeli wprowadzone w niego zostaną trzy osoby. Filmik *Napad na stacji* będący przedmiotem ekfrazy to druga osoba zestawienia. Słuchacze to, podobnie jak w *Imagines* Lukiana, czytelnicy tekstu. Jak w ten układ wplata się osoba mówiąca w utworze, czyli narrator?

W momencie gdy filmiki zostały wywołane i skonfrontowane z pamięcią uczestników, zrodziła się nowa wartość. W naturalny sposób uczestnicy zaczęli komentować obrazy, jakie pojawiły się na ekranie. Przejęli skutkiem tego rolę komentatorów, funkcjonujących w kinie niemym. W swoim działaniu najbliżsi byli

⁴⁹ R. Gliński, *Film z Białoszewskiego*. „Teatr” 1993, nr 5.

⁵⁰ *Ibidem*.

jednak – według mnie – japońskim *benshi*. Krzysztof Loska uważa, że *benshi* pełnili funkcję współautorów filmu, narratorów i komentatorów⁵¹. Ich zadaniem było nie tylko tłumaczenie napisów, ale również wzbogacanie obrazu słowem mówionym, opowieścią objaśniającą.

Film w Europie i Stanach Zjednoczonych był narracyjną historią przekazywaną za pomocą ruchomych obrazów. W Japonii współautorstwo *benshi* w tworzeniu filmików polegało właśnie na konstruowaniu opowieści, fabuły. *Benshi*, których obecność była silnie uwarunkowana kulturowo, przyczynili się do tego, że japońscy autorzy niemej kina, podejmując się realizacji filmu, kładli nacisk przede wszystkim na komponowanie obrazów, które nie tworzyły całości przyczynowo-skutkowej, nie tworzyły ciągłej narracji. W jakiś sposób przypomina to kręcenie filmików. Ich akcja nie jest oparta na logicznie poprowadzonej narracji, ale wręcz przeciwnie – na onirycznych skojarzeniach. Hiroshi Komatsu i Charles Musser tłumaczą:

„*Benshi*” przekształcili wizualny język kina w język werbalny, toteż wyjaśnienie znaczenia obrazu filmowego było całkowicie uzależnione od ich spojrzenia⁵².

Filmy, które wyświetlano na początku ery niemej – jak słusznie zauważa Loska – były bardzo krótkie, by przedłużyć kilkunastosekundowy seans, sklejało kilka rolek taśmy lub robiono pętlę, zbudowanie spójnej fabuły pozostawiano *benshi*.

Czytali oni napisy, wyjaśniali elementy obce kulturowo, ale też przygotowywali dodatkowe dialogi, posługując się różną tonacją głosu, pozwalającą różnicować postacie. Tworzenie i podkładanie dialogu pod obraz nie było formą dubbingu, tylko elementem wielopoziomowej narracji, łączącej epizody, tworzącej swoisty monolog wewnętrzny bohaterów, wypełniającej luki poprzez podrzucenie interpretacji i wyjaśnienia.

Narrator w *Eulalii* przyjmuje rolę *benshi*⁵³. Podobnie jak japoński komentator – przytacza rozmowy bohaterów burleski *Napad na stacji*, nazywa, tłumaczy i komentuje stany psychiczne bohaterów, interpretuje scenkę, uzależnia spojrzenia słuchaczy od swojego spojrzenia. Równie trudno jak w przypadku japońskiego *benshi* wytyczyć tu granicę pomiędzy autorem, narratorem i komentatorem.

Trzy osoby Freudowskiego schematu pojawiające się w narracji *Eulalii* to: czytelnicy-słuchacze, filmik *Napad na stacji* – przedmiot ekfrazy, oraz mówca-*benshi*, budowany na stałym napięciu między autorem a narratorem. Warto podkreślić jeszcze jedną rzecz. Mówca, retor głoszący ekfrazę wypowiada ją z reguły w sytuacji nieobecności przedmiotu swej wypowiedzi, jego historia ma doprowa-

⁵¹ K. Loska, „*Benshi*” jako współautor filmu. „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59.

⁵² *Ibidem*, s. 59. Cyt. za: H. Komatsu, Ch. Musser, *Benshi Search*. „Wide Angle” t. 9 (1987), nr 2, s. 85.

⁵³ Elsner (E 77) przypomina, że najbardziej typowym i jednocześnie najbardziej złożonym wzorem literackich ekfraz jest ekfaza, w której mówca pełni funkcję egzegety: „W figurze tej widz zostaje skonfrontowany z obrazem, ale ponieważ nie potrafi należycie go zinterpretować, nie doznaje satysfakcji. Wobec tego niepowodzenia na pomoc przybywa egzegeta, zwykle w pedagogicznej/pederastycznej postaci starszego mężczyzny, który przystępuje do tłumaczenia obrazu”. W interesującej Elsnera optyce głos mówiącego jest poszerzeniem *objet petit a* – słownego opisu (czyli tak naprawdę ekfrazy). O ile w relacji: obraz–mówca–widz, mówca to egzegeta, w relacji: film–mówca–widz, mówca to *benshi*.

dzić do tego, że słuchacz zobaczy to, co mówca przekazuje. Jednocześnie ekfraz nie wyklucza sytuacji, jaką przedstawił Lukian w dziele *O sali wykładowej* (zob. E 69), gdzie przedmiotem wypowiedzi retorów jest sala wykładowa. Sytuacja, w jakiej znajduje się *benshi*, wymusza współwystępowanie słowa i obrazu, *benshi* pojawia się na tle obrazu, działa z obrazem. Słowa *benshi* są więc bezpośrednio weryfikowane przez spojrzenie słuchaczy. Patrzenie, słuchanie, mówienie i sprawdzanie dokonują się jednocześnie. Freud wspomina o pominięciu kobiety (czyli dla nas dzieła sztuki albo burlleski *Napad na stacji*) w sytuacji dowcipu tendencyjnego, przy czym pominięcie nie zakłada jej nieobecności. Kobieta może być zarówno fizycznie obecna, jak i nieobecna podczas dialogu mężczyźn.

Zdaniem Elsnera, zasadniczym działaniem, jakiemu podlega przedmiot ekfrazy, jest jego feminizowanie, którego dokonuje mówca poprzez pominięcie i obnażenie dzieła sztuki. Jako przykład podaje *Obrazy* Lukiana, gdzie opis, ekfraz kobiety została skonstruowana z ekfraz wybranych fragmentów najsłynniejszych posągów kobiecych. Rezultatem tak skonstruowanej wypowiedzi jest właśnie odsłonięcie i podwójne pominięcie.

Po pierwsze, traci swą własną postać opisana w ten sposób kobieta: ukazuje się jako osobliwy *patchwork*, poskładany z fragmentów kanonicznych rzeźb (głowa *Afrodyty Knidyjskiej* Praksytelesa, policzki i czoło z ateńskiej *Afrodyty w ogrodach* Alkamenesa, nos z *Ateny Lemnijskiej* Fidiasza, itd.). Po drugie, same te obiekty – wybrane do odegrania ekfrastycznej roli oksymoronu: doskonała, kanoniczna piękność, a zarazem indywidualność – zostały tu rozczłonkowane. [E 69]

Białoszewski w *Eulalii* podał opis trzech filmików *Napad na stacji*. Pierwszy to ten, który przedstawił Marian, drugi to ten, który został wygrany przez aktorów, trzeci – kończący się napaścią na Eulalię. Czy coś je łączy? Tak. To trzy etapy powstawania filmu: scenariusz, praca na planie i gotowy utwór oglądany na ekranie. Całość więc filmiku jest zaprezentowana poprzez opis elementów i podobnie jak kobieta w *Obrazach*, która zaistniała dzięki fragmentom autonomicznych rzeźb, tak i filmik został opowiedziany w wyniku określenia różnych porządków.

Filostrat Starszy w księdze I *Obrazów* wyjaśnia:

Istnieje wiele form rzeźb – rzeźba właściwa, czyli modelowanie i naśladowanie w brązie, i dzieła tych, którzy kują w ligdyjskim lub paryjskim marmurze, i rzeźba w kości słoniowej, i, na Zeusa, także sztuka rzeźbienia w cennych kamieniach jest sztuką plastyczną, zaś malarstwo jest naśladowaniem przy pomocy barw; i nie tylko posługuje się ono barwami, ale ta druga dziedzina sztuki mądrze dokonuje tym jednym tylko środkiem działania więcej niż tamta jej wieloma środkami. Odtwarza ona bowiem światło i cień, a także pozwala widzowi po wyglądzie rozpoznać człowieka, który jest wściekły, i tego, który martwi się lub cieszy⁵⁴.

Białostocki w krótkim komentarzu do tego fragmentu tekstu zauważa, że stworzone przez Filostrata porównanie rzeźby i malarstwa ustanawia początek

⁵⁴ *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce*, s. 125. R. Popowski trochę inaczej tłumaczy ten fragment w komentarzu w *Obrazach Filostrata Starszego* (Przeł., wstęp, komentarz, przypisy R. Popowski. Warszawa 2004, s. 92): „Wiele jest rodzajów plastyki, bo najpierw samo lepienie, potem odtwarzanie w brązie, ociosywanie ligdyńskiego lub paryjskiego marmuru, rżnięcie w kości słoniowej, a wszak rytownictwo – na Zeusa – też jest plastyką. Malarstwo natomiast zestawia kolory, jednak polega nie tylko na tym. Już samym zestawieniem więcej ono potrafi niż tamta sztuka, choć i ona wiele ma rodzajów. Przecież pokazuje cień i rozpoznaje spojrzenie: inne człowieka oszalełego, a inne cierpiącego lub zadowolonego”.

popularnego później konstruowania estetyczno-literackiego porównania sztuk, tzw. *paragone*⁵⁵.

Znamienne, że podobnego zabiegu włączenia rzeźby w opowieść o obrazie filmiku dokonał również Białoszewski. Eulalia, która stała się jednym z najważniejszych rekwizytów w filmikach, była wykonana z masy papierowej manekinem. Imię manekinowi-rzeźbie nadał Białoszewski. Lalę wykonała Buraczewska, dbając o jej naturalne ludzkie proporcje, ubierając w suknię z kawałków kolorowego materiału. Podobnie jak ta opisana w prozie, Eulalia z Żoliborza ma perukę, którą rzeźbiarka nabyła kosztem poważnych wyrzeczeń (o czym Białoszewski skrupulatnie informuje czytelnika prozy). Artystka usadowiła ją na sfatygowanym nieco, antycznym krześle. Eulalia wyróżnia się na tle innych rzeźb stworzonych przez Buraczewską. Surrealistyczna wyobraźnia podsuwała jej pomysły na rzeźby wykonane z fragmentów mebli, lusterek, sznurów, odznaczające się intensywną barwą, które artystka nazwała meblotworami, lub na inne duże i ciężkie gliniane struktury, które powstały w czasie jednego z plenerów w Orońsku.

Opowieść mówcy (*benshi*) rozpoczyna się od przedstawienia bohaterów burleski. Eulalia jest pierwszą pojawiającą się postacią. Mówca informuje słuchaczy, że Eulalia „siedzi bez najmniejszego ruchu”, gdy Marian i Duda, przynosząc, ujmują ją z dwóch stron i sadzają na ławce w przedpokoju, ona „Uśmiecha się w niezmienny sposób” (B 291). Kiedy pojawili się goście i witali się z nią, ona „Nie wyciągnęła ręki, sztywno siedziała w mroku”. Pan Ursyn doszedł więc do wniosku, że „jest nieruchoma”, na pytanie niewidomej Jadźwinki odpowiada, że w mieszkaniu „Jest jedna osoba, ale nieżywa”. Gdy Jadźwinka dotknęła Eulalii, skomentowała: „Bardzo dobra, chociaż twarda” (B 292). Wszystkie te wyłowione z toku opowieści elementy opisujące Eulalię podkreślają jedną cechę, otóż niezmienną, trwałość. Jak się okazuje, owa niezmienną i trwałość wynika z tego, że Eulalia jest rzeźbą. Duda, opowiadając o jej powstaniu, mówi, że wiązało się ono z dużym trudem i mozołem naklejania warstwy na warstwę. Eulalia ma perukę i biżuterię, można więc z tego opisu wnosić, iż rzeźba wydaje się bliska w swojej formie manekinowi.

Białoszewski, wplatając w opowieść o filmowym obrazie opis Eulalii-rzeźby, idzie tropem swego klasycznego poprzednika. Wytycza jednak nieco inny szlak. O ile Filostrat dość wyraźnie różnicuje te dwa sposoby wypowiedzi artystycznej, znacznie wyżej wartościując malarstwo, o tyle Białoszewski stara się zatrzeć granice między różnymi formami przedstawienia. Jakby podkreślając to, że wszystkie są równie złudne, a jednocześnie ujawniając, że nie są one w stosunku do siebie antagonistyczne, więcej – wzajemnie się dopełniają. Eulalia staje się jedną z bohaterek-aktorek filmiku i okazuje się głównym motorem napędzającym emocjonalną maszynę rozgrywającej się na planie burleski. Konsekwencją jest ekfrazja w ekfrazie. Ekfrazja filmiku *Napad na stacji* funkcjonuje równocześnie jako ekfrazja rzeźby wykonanej przez Buraczewską i zatytułowanej *Eulalia*.

Sfeminizowanie rzeźby dokonuje się w sposób dosłowny. Mówca, narrator, opowiadając o Eulalii, nadaje jej cechy kobiety. Ukazana przez mówcę zazdrość kobiet i zafascynowanie Ursyna rzeźbą pozwalają przypuszczać, że jest ona niezwykle piękna. I odwrotnie, jak ma to miejsce we wspomnianym przez Elsnera

⁵⁵ *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce*, s. 130.

opisie kobiety przedstawionym w *Obrazach* Lukiana, gdzie bezbronny wobec gorgonicznego piękna Lykinosa, by mu sprostać, prezentuje niewiastę jako złożenie fragmentów najsłynniejszych kobiecych posągów, tu rzeźba konstruowana jest z elementów żywej kobiety. Jednak podobnie jak Lykinos „zobaczywszy cudownie piękną kobietę, wyznaje, że nieomal »w głąz się zamienił, osłupiał z podziwu«, czyli – że sam stał się dziełem sztuki” (E 69), Ursyn również „Stanął jak wryty” (B 292), przekształcił się więc w płaskorzeźbę, dzieło sztuki. Wprowadzenie aspektów kobiecości podważa początkową trwałość i niezmienność Eulalii. Eulalia transformuje się, rozpada się w opisie na rzeźbę (lale, manekina) i kobietę, w której zakochał się Ursyn i o którą są zazdrosne inne kobiety. Transformacja, brak ustabilizowania w znaczeniu stanowi jednocześnie pominięcie, nie mamy bowiem możliwości dotarcia do jej własnej postaci, bo ta rozpada się w opisie na wykluczające się elementy. Zarazem te wykluczające się elementy są wyłącznymi, danymi nam przez mówcę, wskazówkami, które scalają się w Eulalię. Oprócz tej podwójnej roli lalki i kobiety Eulalię należy rozpatrywać jeszcze w jednym aspekcie, otóż w przestrzeni twórczości literackiej Białoszewskiego staje się ona synonimem filmikowania. Dzieje się tak, ponieważ jest tytułową bohaterką jedyne go utworu poświęconego w całości filmikowaniu. W innych (*Bielany* czy *Majowe przejścia*) filmikowanie stanowi problem poboczny, będący dopełnieniem głównego nurtu.

Pominięcie wiąże się również z tym, że przedmiot ekfrazy milczy. W przypadku ekfrazy klasycznej milczenie jest naturalną konsekwencją poczynionych założeń, retor ma oprowadzać wokół przedmiotu swego opisu w taki sposób, by słuchacz/widz go zobaczył. Tropienie znaczeń, interpretacja leży po stronie mówcy. Kiedy na planie pojawia się Ciacia – ostatnia z mających zagrać w filmiku – po głośnych powitaniach i monologach zwraca się do Eulalii: „Ach, co to za nowa piękność, mów o sobie...” (B 293).

Twórcą każdego dialogu jest *benshi*, czyli mówca ekfrazy ruchomego obrazu, pytanie Ciaci jest więc pytaniem mówcy, który wydaje się bezbronny wobec tajemniczości Eulalii. Interpretacja to stawianie pytań dziełu, z którym się mierzymy. Wszyscy pojawiający się do tej pory wypowiedzieli swoją opinię dotyczącą Eulalii, każda z nich była jednak na tyle enigmatyczna, że nie pozwoliła zamknąć opisu, uspołnić go. *Benshi* szuka ratunku w samej rzeźbie, chce, żeby to ona sama siebie zinterpretowała. Eulalia milczy. To, co następuje później (zazdrość kobiet, zauroczenie Ursyna), jest wynikiem interpretacji, odczuć, które bohaterowie żywią wobec dzieła, rzeźby, czyli tak naprawdę samego *benshi* szukającego sposobu podejścia do rzeźby, kluczającego różnymi drogami. Eulalia zniknęła, wyniesiona przez Ursyna, nie zostawiając odpowiedzi.

Ekfaza w modelu triangulacyjnym Freuda (podobnie jak sprośny dowcip) jest tendencyjna, jej zadanie nie polega tylko na zmianie kodów czy sprawieniu przyjemności słuchaczowi. To bardziej sposób zbliżenia – Elsner, posługując się terminologią Freuda, wypowiada się o sojuszu – mówcy i słuchacza „w strukturze relacji określonych przez ich wspólne wyłączenie opisywanego przedmiotu [...]” (E 70–71). Białoszewski wspomina o porozumieniu i jako przykład podaje opracowanie przez siebie fragmentów z IV części *Dziadów* Mickiewicza w konwencji opery, które przygotował dla Teatru Osobnego⁵⁶.

⁵⁶ M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu, jak go mówię*. „Odra” 1967, nr 6. Swoją drogą,

Elsner, przenosząc założenia Lacana na grunt teorii ekfrazy, zwraca uwagę na sytuację mówcy narażonego na spojrzenia słuchaczy. Podobną sytuację bardzo łatwo odnaleźć w konwencji, w pomysłach na sztukę Białoszewskiego. Poeta twierdzi przecież, że prawdziwa twórczość, akt literacki realizuje się w mówieniu, stąd jego kolejne eksperymenty z działającym, odczytanym słowem⁵⁷. *Eulalia* ma więc wkodowaną w swoją strukturę potencjalność rozszyfrowania jej przed audytorium, przed spojrzeniem widzów. Potencjalność musi wiązać się z odpowiednim przygotowaniem tekstu, który będzie sprawdzał się w głośnej realizacji. Idzie przede wszystkim o problem rytmu i przeżycia⁵⁸. Co więcej, drobiazgowo polecenia formułowane przez retorów, a dotyczące sposobu zachowania się mówcy przed słuchaczami są również naturalnym elementem twórczości Białoszewskiego, wpływającym, z jednej strony, właśnie z przekonania o oralności literatury, z drugiej – z teatralnego doświadczenia poety. Rodzi się tu jeszcze jeden aspekt. Otóż spojrzenie widza skupione na mówcy jest jednocześnie założeniem istnienia widza oglądającego filmikowanie. Piętno prywatności filmików zamyka je w jakimś sensie na widza z zewnątrz, zabawowo-intymny charakter ogranicza pojęcie widza do pojęcia uczestników. *Eulalia*, której pierwodruk ukazał się w dwutygodniku „Film”, potem zostaje włączona do tomu *Przepowiadanie sobie*, staje się swoistym ujawnieniem, jakiego dokonuje Białoszewski, umieszczona w polu, jakie tworzy definicja ekfrazy czy zjawiska ekfrastycznego, wypełnia brak, znosi pominięcie widza w *Snach pięciu osób*.

Mówca ekfrazy (zjawiska ekfrastycznego) pt. *Eulalia* jest twórcą współczesnym, ma więc świadomość czekającej go porażki, jeszcze nim podejmie się próby przełożenia obrazu na słowo. Dokonuje zatem pewnego zabiegu, wyszukuje w konstrukcji filmiku, obrazu te elementy, które mogą istnieć w słowie, i za pomocą słowa je przedstawia, nie zmienia kodu. Układa więc krótkie streszczenie (scenariusz) filmiku, referując go za Marianem. Potem opowiada o realizacji filmiku, jednak wypowiedź konstruuje nie z perspektywy Mariana, który operuje kamerą i który mógłby wytłumaczyć czytelnikowi (słuchaczowi), w jaki sposób zaproponowany scenariusz realizuje się w kadrze, narrator trzecioosobowy przedstawia to, co dzieje się na planie, powtarza dialogi bohaterów, komentarze reżysera, bo opis z perspektywy oka kamery narażony jest na fałsz. Ta słowno-słowna struktura wkomponowana jest jednak w ramy ekranu, obrazu poprzez wprowadzenie terminów: „filmikowanie” i „Napad na stację”, już na samym początku tekstu. Słuchacz sprowokowany zostaje do wyszukania w tekście elementów pozwalających złożyć w całość filmik. Narrator wykorzystuje potencjalność istnienia słowa w obrazie filmowym, wyzyskuje jego możliwości, by zminimalizować porażkę. Jednocześnie ową słowno-słowną konstrukcję spaja spojrzeniem *benshi* opowia-

ostatni klasyczny program Teatru Osobnego – o którym poeta wspomina w eseju – oprócz kwestii Mickiewiczowskiego Gustawa zawierał również fragmenty z *Wesela* S. Wyspiańskiego, które zostały przywołane w dalszej części mojego wywodu w kontekście pojawiających się w *Eulalii* kryptocytatów z tego dramatu.

⁵⁷ Chodzi tu o wspomniane już nagrywania na taśmę magnetofonową czy realizowane, w czasie „wtorków”, odczytywania fragmentów bądź całości tekstów.

⁵⁸ Zob. też Białoszewski: *O tym Mickiewicz, jak go mówię; Mówienie o pisaniu*.

dającego czytelnikowi (słuchaczowi) o filmiku (obrazie), którego akcja zbudowana jest wokół realizacji filmiku *Napad na stacji*. Film opowiedziany przez Białoszewskiego w roli *benshi* stanowi więc film o powstawaniu filmu.

Czytelnik, słuchacz w *Eulalii* znajduje się w podobnej sytuacji, w jakiej znalazł się – zdaniem Lacana – widz oglądający obraz Holbeina *Ambasadorowie*. Podobnie jak widzowie niemieckiego malarza czytelnik w *Eulalii* poszukuje dostępu do obiektu. Jeżeli w przestrzeni obrazu *Ambasadorowie* jest to kwestia znalezienia odpowiedniego punktu, właściwego kąta patrzenia, tak w przypadku obrazu *Napad na stacji* słuchacz poszukuje odpowiedniej perspektywy wobec danego mu w zwielokrotnieniu opisu filmiku. Mówca rozpoczyna od optyki najbardziej pierwotnej, czyli od optyki obrazu, który powstaje w głowie Mariana i którym dzieli się on z przyjaciółmi, przedstawiając schemat scenariusza. Marian nie ma innej możliwości jak tylko kod słowny, by ten obraz opisać. Kiedy narrator opowiada o powstającej na planie scenie, korzysta z tych samych narzędzi, z jakich korzystał bohater diegezy, nie używa perspektywy kamery, przekazuje słowem dziejący się obraz. Dziejący się, charakterystyczną bowiem cechą ekfrazy opowiadającej o statycznym malowidle jest jego dynamizowanie, przekształcanie w narrację akcji⁵⁹. Edward Balcerzan tłumaczy:

Bezruchowi malowidła literatura przeciwstawia ruch. Opis obrazu *Salome w À rebours* „zapomina” ustawicznie o tym, że odnosi się do znieruchomiałych wizerunków ludzi i przedmiotów, staje się opowieścią o jakimś żywym, dynamicznym rytuale. Podobnie dzieje się w licznych wierszach. Co ciekawe: obrazy malarskie w poezji stają się obrazami mówiącymi (*Mozaika bizantyjska* Szyborskiej, *Madonny polskie* Harasymowicza). Widowiska inscenizowane w liryce przypominają teatr! Niekiedy upodobniają się do rytuałów, obrzędów, uroczystości. Słowem: malarstwo zmierza tu w stronę synkretyzmu. Wśród owych „inscenizacji” wyodrębnia się także „teatr wyobraźni”, w którym działania i monologi bohaterów z malowideł otwierają obszary fantastyki. Co by się stało, gdyby ożyły kobiety z portretów pewnej szkoły malarskiej? – zastanawia się w jednym z esejów Baudelaire. W poezji: ożywają portrety i pejzaże, i opuszczają ramy malowidła⁶⁰.

Opisywany obraz, zdaniem Balcerzana, otrzymuje od słowa swoisty naddatek. Takim naddatkami w przypadku filmików, jaki dostaje od ekfrastycznej wypowiedzi, jest słowo, dialog bohaterów, słowo wypowiedziane. Podobnie jak narracja *À rebours* „zapomina”, że „opowiada” o statycznej płaszczyźnie, tak *Eulalia* „zapomina”, że „odnosi się” do niemego filmu. Albo inaczej, opowiadając nam o niemym filmie, włącza słuchacza w przestrzeń kadru, pochłania słuchacza, słuchacz będąc w obrazie, będąc w kadrze, ma dostęp do wypowiedzianego słowa.

Problem spojrzenia to nie tylko problem oglądania filmiku *Napad na stacji*, ale również problem opisu relacji zachodzących między bohaterami. Białoszewski poświęca wiele uwagi spojrzeniom, jakie są wewnątrz obrazu.

Teraz Duda wzięła się do porządkowania kuchni. Prędko, żeby Marian nie widział.

⁵⁹ Zob. D. P. F o w l e r, *Narrate and Describe. The Problem of Ekphrasis*. „Journal of Roman Studies” t. 81 (1991).

⁶⁰ E. B a l c e r z a n, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*. Kraków 1982, s. 154. Tekst tego autora nie dotyczy bezpośrednio ekfrazy, ale transmutacji, jednak, jak sądzę, ekfrazą jest szczególną formą transmutacji (o czym później). Pisząc o ożywianiu bohaterów malowidła, Balcerzan podaje dalej przykład *Kobiet Rubensa* W. Szyborskiej, czyli wiersza, który jest niewątpliwie ekfrazą.

Krzyczałby pod nosem, że to niepotrzebne, ale ona musiała. Coś jej kazało spiętrzać podobne do siebie przedmioty. [B 291; podkreśl. I. T.]

Spojrzenie stanowi to, co wymusza działanie. Albo inaczej, groźba spojrzenia, które w określonym czasie padnie na Dudę, zwiększa dynamikę jej działania. Duda jest niejako zakleszczona między spojrzeniem a niezrozumiałą koniecznością dokonania czynności, to nadaje rytm jej działaniu. Gdyby informacja o działaniach Dudy zakończyła się w tym miejscu, komunikat byłby jasny. Wypowiedź można by wtedy rozumieć tak, że Marian denerwuje się, gdy Duda w najmniej spodziewanych momentach (zaczynają przecież filmik) zajmuje się czynnościami domowymi. Kolejne zdanie brzmi jak pewien naddatek albo ponownie przywołuje kwestie spojrzenia: „Coś jej kazało spiętrzać podobne do siebie przedmioty” – mówi o spojrzeniu, które wychodzi od obiektu do widza. To obiekty, teraz spiętrzone w jednym punkcie, ale wcześniej rozproszone po kuchni (mieszkaniu) przyciągały Dudę, niczym czaszka z *Ambasadorów*, zestawem swoich cech. Duda była więc osaczona przez spojrzenia albo zaintrygowana spojrzeniami podobnych przedmiotów, jak Lacan spojrzeniem puszek po sardynkach, i dlatego skupiła je w jednym miejscu.

Spojrzenie jako obiekt byłoby zatem ścigającym patrzaniem Mariana, podobieństwem przedmiotów skupiających uwagę i rozglądaniem się Dudy poszukującej podobnych przedmiotów.

Za pomocą spojrzenia opisana jest również relacja pana Ursyna z Eulalią:

[1.] Stanął jak wryty. Dopiero teraz s p o s t r z e g ł damę na ławce. [B 292]

[2.] Trwało to długo. Pan Ursyn siedział między panią Jadźwinką a lalą Eulalią i ją o g l ą d a ł. [B 292]

[3.] Pan Ursyn nawrócił twarz ku Eulalii i p r z y g l ą d a ł s i ę jej jak przedtem. [B 293]

[4.] Pani Jadźwinka sprawdziła palcami wypukłość godzi.

– Tamtych wciąż nie ma.

– Tamtych? – spytał pan Ursyn p r z y g l ą d a j ą c s i ę Eulalii.

– Mają jeszcze przyjść.

– Właśnie.

Dalej długa cisza z odgłosami i kapaniem. [B 293]

[5.] – Panie Ursynie – cichy głos pani Jadźwinki na tle warkotu kamery – a mną się pan nic nie opiekuje?

– Opiekuje opiekuje – ale z a g a p i ł s i ę na lalę. [B 296]

[6.] Cyganka Felunia na próżno z a g l ą d a w ukłonach tanecznych panu Ursynowi w oczy i w okulary, tak mu się przecież zawsze podobała. A dziś? On w i d z i tylko Eulalię. Nie mogło szczypanie go w łokieć przez Ciacię. [B 296]

[7.] Nałożyli Eulalii perukę.

– Znów piękna!

Pan Ursyn zaczął s i ę l a l i p r z y g l ą d a ć jak przedtem. [B 297]

[8.] Wtem Pan Ursyn s p o s t r z e g ł osaczenie Eulalii. Rzucił się sztywno na ratunek. [B 298]⁶¹

Konsekwencją spojrzenia kierowanego przez pana Ursyna na lalę jest działanie.

⁶¹ Wszystkie podkreślenia w cytowanych przykładach – I. T.

Z jednej strony, owo spojrzenie powoduje słowne działanie Jadźwinki, która, niejako czując to spojrzenie (sama przecież nie widzi), chce odciągnąć uwagę Ursyna od Eulalii. Spojrzenie Ursyna ku Eulalii prowokuje również działanie Ciaci i Feluni. Co więcej, okazuje się, że stosunek Ursyna do innych bohaterów nie jest opisany za pomocą spojrzenia. Pan Ursyn w relacji z Jadźwinką dotyka jej albo jej słucha:

[1.] I poprowadził ją przed siebie, delikatnie popychając [...]. [B 292]

[2.] Po piętnastu minutach spytała cichym głosem:

– Panie Ursynie?

– Słucham? – odwrócił do niej głowę.

– Co się dzieje?

– Ano nic. [B 293]

Relacja z Felunią to gest dawania:

Felunia się skrzywiła. Ale już musiała wydać z siebie uśmiech, bo pan Ursyn podał jej mleko w proszku.

– To dla pani, żeby pani mniej paliła papierosów.

– Dziękuję, och jak się cieszę. [B 294]

Ciacię pan Ursyn z kolei obdarza komplementami:

– Panie Ursynie, mnie się coś też należy, za ducha psa, w moim ogródku.

– A tak tak, bardzo ładny płaszczyk pani sobie wyszykowała i podobna pani w nim do odpowiedniego anioła. [B 296]

Jednak spojrzenie skoncentrowane na Eulalii jest działaniem nadrzędnym w stosunku do wszystkich innych. Kobiety zazdrosne właśnie o to spojrzenie doprowadziły do napaści na Eulalię. Wzrok skierowany w niewłaściwą stronę wywołał zazdrość, brak spojrzenia poprowadzonego w oczekiwaną stronę i możliwość jego przyciągnięcia wywołało pożądanie. Co więcej, to właśnie spojrzenie Ursyna powoduje, że Eulalia traci tożsamość, nieustannie się transformuje, oscylując między lalą a kobietą. Niewidoma Jadźwinka, niczym mitologiczny Edyp, odkrywa prawdę o Eulalii:

– Czy tu jest ktoś?

– Jest jedna osoba, ale nieżywa.

– Co pan opowiada? – przełękała się pani Jadźwinka.

[...]

– To niespodzianka, pani Eulalia, zagra z państwem.

– Bardzo nam będzie przyjemnie – stwierdził pan Ursyn powoli jak zawsze.

– To nieprawdziwa osoba? – domyśliła się pani Jadźwinka.

– O właśnie, niech pani ją obdotyka. [B 292]

Po tej sugestii Mariana – Duda opowiada o tym, jak powstawała Eulalia.

Transformująca moc spojrzenia Ursyna spowodowała jednak, że Jadźwinka zatraciła pewność o istnieniu prawdy. Z rosnącym niepokojem i zazdrością wsłuchuje się w oglądanie, wpatruje się we wzrok Ursyna kierowany na Eulalię, by w końcu razem z Ciacią i Felunią zaatakować lalę-kobietę.

Skoncentrowane na Eulalii spojrzenie Ursyna splata się chwilami ze spojrzeniami Feluni i Ciaci również utkwionymi w tym punkcie oraz wyczekującym, poszukującym spojrzeniem tej pierwszej bohaterki skierowanym na Ursyna. Jednak centralną postacią skupiającą spojrzenie jest Eulalia, sama naznaczona pominięciem,

brakiem, bo ona sama nie patrzy, nie ma przypisanego jej spojrzenia. Eulalia przywołując uwagę innych, prowadzi do rozpadu, którego znak stanowi napaść na nią. Jednak Eulalia, w wyniku transformacji, jakiej ulega w oczach bohaterów-aktorów, jest również znakiem porażki spojrzenia. Utrata tożsamości Eulalii, jej podmiotowości to ślepa plama na obrazie, *objet petit a*. Podobnie jak w przypadku *Ambasadorów* i *Napadu na stację* nie można odnaleźć właściwego kąta, pod jakim należy oglądać Eulalię, albo dopuszczenie do głosu wielu punktów obserwacji powoduje, że Eulalia się rozpada.

W strukturze tekstu uchwycone jest jeszcze jedno spojrzenie, mianowicie będące elementem doświadczenia metafizycznego. W toku narracji pojawia się opowieść o duchu psa, którego w pobliżu leśnego domku Ciaci widział pan Ursyn. Jednak o ile spojrzenie na poziomie rzeczywistości empirycznie dostępnej odznacza się pewną ambiwalencją: zawodzi jako narzędzie badania, nie rozstrzyga o tożsamości Eulalii, o tyle ma moc powoływania nowej (fałszywej?) tożsamości. W przestrzeni metafizycznej proces patrzenia wydaje się zupełnie bezradny, bo opiera się na grze pozorów, wiary i abstrakcyjnych znaczeń:

– Tak jakby. Znaczy: tam chodziłem pod parkan i piesek czekał na łańcuchu. Potem znikł. Została pusta buda. I łańcuch. Szereg nocy cisza. I nagle któregoś razu tam dochodzę przez gąszczyk, za parkanem coś się bieli na łańcuchu, coś się trzęsie białego. Podsuwam się, a to białe znika. Spoglądam. A ono bieli się i trzęsie wyżej, na gałęzi. I znów znika. I cisza. [B 295]

W kontekście spojrzeń, o których mowa w tekście, spojrzeń, które są przedmiotem opisu, wydaje się ciekawy jeszcze jeden aspekt. W *Tajnym dzienniku* poeta przedstawia jeden z wieczorów u Klewinów.

W dniach głódówki protestacyjnej w kościele wypadło nam kameralne kręcenie filmikowe na Zoliborzu. Ada, jej ojciec Eryk, Kicia Kocia i ja. Kicia Kocia zamówiła jeszcze rzeźbiarkę Barbarę Z. Barbara Z. przyszła spóźniona i wzburzona. Zgodziła się zagrać w krótkiej scenie pod tytułem *Napad na stacji*. Siedzieliśmy z Erykiem i Kicią Kocią we trójkę na ławeczce pod drzwiami sublokatora, drugie drzwi, od łazienki, z napisem „kasa” miały się w pewnej chwili otworzyć i miał z nich wyskoczyć bandyta w masce. Przed kręceniem Barbara Z. nałożyła na siebie czarny słomkowy kapelusz. Wyglądała w tym, siedząc na krześle, poważnie jak starsza pani. Ada jej dała sztuczne dwa rewolwery z *papier-maché*. Na twarz maskę, taką twarz mniejszą od ludzkiej. Przez to bardzo dziwną. Barbara Z. schowała się w kasie, a na dany znak wypadła z maską na twarzy. Całe swoje zdenerwowanie wpakowała w grę. Robiła świetne gesty. Duża. Podobna do zwalistego oprycha. Sterroryzowała nas, pasażerów, i wzięła się do Kici Koci w blond peruce. Tę blond perukę Kicia Kocia koniecznie chciała dziś mieć dla siebie. Przypuszczalnie właśnie ta peruka zdenerwowała Barbarę Z. Przewróciła Kicię Kocię na podłogę i nawet podduszała ją szalem. Oczywiście, niby w zabawie. [...] Przy tym – jak wspomina Ada – Kicia Kocia gnioła i rozciągała perukę. A Ada drętwiała, że tę perukę zniszczy, a dali za nią aż siedemset złotych⁶².

W powstających między tekstem z dziennika a *Eulalią* relacjach Białoszewski staje się obrazem samego siebie. Przyległość ukazanych sytuacji ma tu drugorzędne znaczenie. Obraz ze swej natury nie jest mimetyczny, tekst nie jest więc równy tekstowi, tekst jest obrazem tekstu. Ponowienie próby opisu *Napadu na stację* to chęć zaspokojenia pragnienia uchwycenia obrazu w słowie.

Jako *objet petit a* w polu widzenia spojrzenie jest punktem, wokół którego organizuje się to pole. Jeśli konkretne pole widzenia przyciąga pragnienie podmiotu, spojrzenie musi być

⁶² M. Białoszewski, *Tajny dziennik*. Kraków 2012, s. 366.

w nim obecne jako punkt nieobecności sensu. Spojrzenie przykuwa nasz wzrok, gdyż wydaje się oferować dostęp do tego, co niewidziane (*unseen*), do odwrotnej strony widzialnego. Obiecuje odkryć przed podmiotem sekret Innego, ale ów sekret istnieje tylko o tyle, o ile pozostaje w ukryciu. Podmiot nie może odkryć sekretu spojrzenia, a jednak wskazuje ono punkt, w którym pole widzenia uwzględnia pragnienie podmiotu. Jedyne zaspokojenie dostępne podmiotowi polega na krążeniu wokół uprzywilejowanego obiektu (właśnie taki ruch psychoanaliza nazywa popędem)⁶³.

Z drugiej strony, sytuacja Białoszewskiego powielającego w dzienniku opis obrazu-filmiku przywodzi na myśl stadium lustra Lacana. Jest bolesnym i bezwzględnym odślonieniem luki w polu widzenia, bolesnym odczuwaniem zniekształcenia, jakie pragnienie (czyli chęć zamknięcia obrazu w słowie) wywołuje. Przy czym lustro Białoszewskiego, pozwalając odczuć owo zniekształcenie, nie daje zgody, by zobaczyć stopień zniekształcenia obrazu przez pragnienie.

Podobnie jak wcześniej wspomniany Wyka, tak i Balcerzan starając się nazwać relacje, które zawiązują się w między literaturą a innymi sztukami, posłużył się przykładem *Średniowiecznego gobelinu o Bieczu*⁶⁴. Wyka jednak rozważa obrazowość, malarskość w kontekście wizualizacji elementów rzeczywistości lub dzieła sztuki i wplecenia w tworzący się obrazowy sens dodatkowych wymiarów: filozoficznego, intelektualnego, obyczajowego, cywilizacyjnego, Balcerzan natomiast rozróżnia dwa jakościowo odmienne schematy wyglądu występujące w poezji Białoszewskiego. Dla badacza czymś wyraźnie innym jest obraz skonstruowany w wierszu *Podłoga błogosław* niż obraz, jaki pokazuje Białoszewski w *Średniowiecznym gobelinie o Bieczu*. Różnica polega na stopniu nasycenia „miejsc niedookreślonych”⁶⁵. Obraz zarysowany w tekście *Podłoga błogosław*, wzbogacany o coraz to nowsze detale, kolory, kontury, znaczenia, jest inaczej odbierany, ma odmienny walor niż obraz, który jest jednocześnie wykreowany językowo i zapamiętany „malarsko”. *Średniowieczny gobelin o Bieczu* wymaga od czytelnika obeznania się z kulturą artystyczną. Obraz buraka i podłogi opiera się na codziennych doświadczeniach czytelnika, dla Balcerzana to typ wiersza, który „milczy o sztuce”, drugi wiersz w tym opozycyjnym układzie jest wierszem „mówiącym o sztuce”⁶⁶, a zarazem projektującym czytelnika aktywnego o określonych kompetencjach, jest wierszem, który funkcjonuje na prawach metatekstu kultury.

Balcerzan rodzącą się relację między obrazem a poezją tłumaczy na gruncie semiologii, używając pojęcia transmutacji:

Transmutacja (tłumaczenie intersemiotyczne) oznacza, że tekst uformowany w granicach jednego systemu (np. malarstwa) i rekonstruowany w materiale innego systemu (np. poezji) traci specyficznie malarskie i uzyskuje specyficznie poetyckie właściwości. Na zastrzeżenie Welleka i Warrena, że „chłód w poezji jest czymś bardzo różnym od wrażenia dotykowego, jakiego udziela marmur, a obrazowa rekonstrukcja bieli też się wybitnie różni od zmysłowego jej postrzegania”, trzeba odpowiedzieć: ależ tak! i to właśnie chodzi. Gdyby efekt poetycki nie różnił się od efektu malarskiego, nie mówilibyśmy o transmutacji, a i sam proceder byłby niepotrzebny: w jakim celu poeta miałby powtarzać cudze, gotowe efekty?⁶⁷

⁶³ McGowan, *op. cit.*, s. 24.

⁶⁴ Balcerzan, *op. cit.*

⁶⁵ *Ibidem*, s. 136.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 142.

Balcerzan przywołuje *Średniowieczny gobelin o Bieczu* jako przykład „autentycznego spełnienia założeń transmutacji”⁶⁸, a idzie mu przede wszystkim o fakt, że wiersz przenosi do literatury pewne wartości dodatkowe. Wartości te autor upatruje w fakcie kwestionowania przez Białoszewskiego zróżnicowania poziomów w przekazie tekstu plastycznego. Tzn. warstwa lingwistyczna referująca proces oglądania gobelinu powtarza jednocześnie proces sporządzania tkaniny gobelinowej. Poziom materialny, czyli fizyczna postawa bytowa tkaniny, gobelinu i poziom rzeczywistości przedstawionej nakładają się na siebie.

„Cynobry obronne na zrębie [...]”⁶⁹ to trop, który w warstwie lingwistycznej można nazwać „metonimią urządzeń fortyfikacyjnych lub ubiorów ludzi broniących dostępu do jakiejś zamkniętej przestrzeni”. Kiedy traktować ów trop jako rezultat transmutacji odwołującej się do sytuacji odbiorczej, można czytać „cynobry” (w znaczeniu czerwonego barwnika stosowanego w malarstwie, otrzymany z siarczku rtęciowego) jako element odnoszący się do poziomu materialnego, natomiast „obronne” i „na zrębie” jako te, które odnoszą się do warstwy przedstawieniowej. Fakt powtarzalności chwytu wskazuje, że nie jest to przypadek:

Tylko gdzieś
okna zaszyte twarzą
i skrzyżowaniem gotyckich rękawów
czy bramy czarny prostokąt
zasupłany staruchą zgarbioną⁷⁰

W tym fragmencie badacz dostrzega trzy poziomy, pomiędzy którymi zostaje zachwiana hierarchia i jasność podziału:

Słowa „zaszyć” (zaszyć niemi jakiś fragment płaszczyzny), słowa „zasupłać czarny prostokąt”, „skrzyżować” – przedstawiają pracę nad gobelinową kompozycją, która jest spotkaniem materii plastycznej: jej jakości konturowych (krzyż, prostokąt), kolorystycznych (czarny), fakturowych (szyć, supłać). „Oko”, „twarz”, „zgarbiona starucha” uobecniają rzeczywistość przedstawioną. Wreszcie „gotycki”, odnoszący się do trzeciej, najwyższej, ikonologicznej warstwy dzieła plastycznego. Naruszenia układu warstwowego są tu tak ostentacyjne, że – paradoksalnie! – uwypuklają ten układ. Uczą odróżnić warstwy. Przekazują zarazem prawdę psychologii odbioru, kiedy to wzrok – raz ucieka w iluzję obrazu, raz zatrzymuje się na płótnie, gubi się wśród nici, supłów, zaszyć lub pokonuje opór materialnych ukształtowań⁷¹.

Obok przenoszenia nowych wartości na terytorium literatury transmutacja wiąże się z pewnym ubytkiem. Niedoskonałość języka-pośrednika albo zastosowanie innego kodu w stosunku do tego, jakim posługuje się opisywane dzieło sztuki, powoduje, że jego rzeczywistość może być rekonstruowana schematycznie. Z drugiej strony, owa zdolność schematycznego uchwycenia pozwala w ogóle na opis dzieła, które jest strukturą dynamiczną i ewoluującą, zmienną. Poezja odtwarza albo postuluje określony stosunek do sztuki (gdyby dzieło było absolutnie pewną i stabilną rzeczywistością, jego opis, rekonstrukcja byłyby niemożliwe, ponieważ to zakotwiczenie wymagałoby zastosowania tego samego kodu).

⁶⁸ *Ibidem*, s. 147.

⁶⁹ M. Białoszewski, *Średniowieczny gobelin o Bieczu*. W: *Sprawdzanie sobą. Wiersze wybrane*. Warszawa 2008, s. 20.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 23.

⁷¹ Balcerzan, *op. cit.*, s. 148.

Ciekawa okazuje się ambiwalencja sytuacji, w której:

Język-pośrednik ustawicznie przeżywa załamania wewnętrzne, i nie tylko poezja, lecz całość mowy zorientowanej ku sztuce boryka się ze schematycznością, cząstkowością, kłamliwością form werbalnych⁷².

Z drugiej strony, tylko fakt owego wewnętrznego załamania i kłamliwości umożliwia istnienie tej formy poezji oraz dążenie do granicy ideału przystawalności przy jednoczesnym unikaniu jej osiągnięcia, niedopuszczanie do złania się znaków, a w konsekwencji – zaniku dualizmu, dwupoziomowości sytuacji opisu.

Balcerzan zwraca uwagę na jeszcze jedną dość istotną (i dla mnie) sprawę. Otóż transmutacja przebiega różnie w zależności od tego, czy obiektem jest dzieło werbalne, czy niewerbalne.

O transmutacji właściwej możemy mówić w odniesieniu do systemów niewerbalnych. Natomiast stosunek poezji do przekazu synkretycznego jest zawsze dwuznaczny. Z jednej strony, to stosunek słowa do słowa (gdyż słowo stanowi składnik wypowiedzi synkretycznej). Z drugiej – stosunek słowa do nie-słowa, do niewerbalnych znaków teatru czy filmu⁷³.

Jak jednak Balcerzan zauważa, istnieje możliwość transmutacji *sensu stricto* nawet w przypadku teatru i filmu, ale pod warunkiem, że utwór komentuje niewerbalne znaki tych sztuk. W kontekście werbalnych i niewerbalnych tekstów główna różnica polega na tym, iż konsekwencją przekładu teatru na poezję jest redukcja tego pierwszego, a konsekwencją przekładu obrazu, kodu plastycznego na poezję jest amplifikacja.

Sądzę, że transmutacja (badająca relację między znakami sztuki na gruncie semiotyki) pozostaje w jakiejś zależności z interesującą mnie ekfrazą. Ekfrazą byłaby pewnym aspektem transmutacji, byłaby taką transmutacją, która przebiega od dzieła sztuki do języka, byłaby ujęciem doświadczenia innych sztuk (podczas gdy transmutacja bierze pod uwagę również sytuację dewerbalizacji poezji w kodzie innych: muzyki, malarstwa itd., oraz wszystkie możliwe relacje zachodzące między znakami poszczególnych sztuk). Ponadto, jeżeli uważać dzieło sztuki za rzeczywistość stabilną, niezmienną znaczeniowo, to tym samym znosimy pojęcie ekfrazy. Ekfrazą jest bowiem czytaniem i interpretowaniem tekstu artystycznego z wyraźnym zaznaczeniem rysu autorskiego. Transmutacja skupia się na znaku, kwestia dzieła sztuki pojmowana jako rzeczywistość absolutna, niezmienna czy też rzeczywistość podlegająca bezustannym przemianom okazuje się drugorzędna. Problem dotyczy wtedy zagadnienia rekonstrukcji dzieła sztuki bądź jej braku. Transmutacja nie koncentruje również swej uwagi na autorze, ale na dynamice przełożenia jednego kodu na drugi.

Niemniej analiza problemu transmutacji dokonana na przykładzie *Średnio-wiecznego gobelinu o Bieczu* zdaje się podsuwać pewne rozstrzygnięcia w kontekście *Eulalii*. Dopatrzył się bowiem Balcerzan w utworze elementów oglądania gobelinu słowem, czyli – jakby chciał tego Elsner – byłoby to spojrzenie pojmowane jako obiekt.

Bardzo zbieżne zresztą ze spostrzeżeniami Balcerzana uwagi poczynił Elsner, przypatrując się ekfrazie *Mysłiw* Filostrata Starszego. Stwierdza on, że Filostrat

⁷² *Ibidem*, s. 150–151.

⁷³ *Ibidem*, s. 153.

wyróżnił trzy poziomy, elementy, opisując fascynujący go obraz. Pierwszym jest powierzchnia malowidła pokryta barwną farbą, potem treść malowidła, czyli polowanie na dzika, gdzie statyczna kompozycja przekształca się w narrację, na koniec retor daje nam wykładnię interpretacyjną. Podobnie jak Balcerzan, Elsner zwraca uwagę na fakt, że żaden ze składników obrazu po przekształceniu go w mowę nie zachował swej „oryginalnej postaci”. Barwniki są przyczynkiem do włączenia wątków mitycznych, opowieść o polowaniu natomiast zostaje tak poprowadzona, iż trudno rozstrzygnąć, które jej elementy mają własne obiektywne źródło w obrazie, a które są wyobrażone i dopowiedziane przez mówcę. Tak więc – porządkując za wywodem Elsnera – „Obraz widziany na poziomie pigmentów nie jest tym samym, który sofista pragnąłby ujrzeć w wymiarze pożądania” (E 75). Wszystkie zatem odpowiedzi, jakie znajduje badacz w obrazie – podobnie jak *benshi* w *Eulalii*, kiedy opowiada o rzeźbie – stanowią jego wyobrażenie. Poszczególne składniki, warstwy rozpadają się.

Kiedy Białoszewski w tekście *Coś mnie ciągnie* zastanawia się nad głównymi elementami niemego kina, wymienia: ruch, rytm i pomysł („pomysł za pomysłem, jeden pomysł trwa krótko, już goni następny”⁷⁴). Akcja *Eulalii* nie rozwija się linearnie, jak chociażby w *Siostrze Eulalii* czy w *Majowym przejściu*. Jest wyraźnie podzielona na drobne sceny-ujęcia, przez co dramaturgicznie przypomina niemą komedię, w której rytm to efekt następujących po sobie sekwencji. Można wyróżnić 16 takich scenek-ujęć w *Eulalii*. Białoszewski konstruuje to opowiadanie używając krótkich zdań. Składnia zdania koncentruje uwagę czytelnika na ruchu, na opisie ruchu:

[1.] Teraz Duda wzięła się do porządkowania kuchni. Prędko, żeby Marian nie widział. [B 291]

[2.] Duda wbiegła ukośnym krokiem do kuchni. Kończyła stosy. Pies poleciał za nią. [B 292]

[3.] Dzwonek. Seria. Szczekanie. Wypadł pies z trzeciego pokoju, sam sobie drzwi otworzył i dopadł sucharów. [B 293]

[4.] Wpadła roztańczona, zziajana Felunia. [B 293]

[5.] Dzwonek. Szczekanie psa. Monolog Ciaci od drzwi [...]. [B 293]

[6.] Wleciałam tu, jakbym miała dwadzieścia dziewięć lat, przepraszam, ile ja mam, bo zapomniałam? [B 293]

[7.] Gdzie pan dostał mleko w proszku? – spytała Ciacia rozwiewając robione na drutach treny płaszczka. [B 294]

[8.] Wyleciał z pokoju do towarzystwa z przedpokoju Marian, za nim pies, który coś gryzł i teraz rzygał. [B 294]

Na rzeczywistość przedstawioną będzie się składało to, co przynależy do świata przedstawionego opowiadania. Przy czym podobnie jak w *Średniowiecznym gobelinie o Bieczu* poziom pierwszy, który stanowi strukturę, porządek filmowy, i poziom drugi są ze sobą w nieustannym napięciu, przenikają się.

⁷⁴ M. Białoszewski, *Coś mnie ciągnie*. „Film” 1977, nr 38, s. 3.

Główne elementy składające się na narrację interpretującą w *Eulalii* to: zagadnienie aktora ulalkowionego, problem przeżycia i dialog z *Weselem* Stanisława Wyspiańskiego.

Przybyłym i nieco zdumionym uczestnikom filmikowania Marian tłumaczy obecność Eulalii: „To niespodzianka, pani Eulalia, zagra z państwem” (B 292). Tym samym nadaje jej status aktorki. Marionetka, lalka staje się więc próbą wytłumaczenia funkcji aktora w filmikowaniu. Białoszewski w ten sposób koncentruje wiedzę swojego czytelnika dotyczącą filmikowania na lalce, marionetce, która przejmując rolę kobiety, a dokładniej: rola ta jest jej dana przez uczestników filmikowania. To oni niczym lalkarze – ale przy użyciu słów i spojrzenia – animują jej działanie, obdarzają ją statusem. Ponadto sami stają się widzami stworzonego przez siebie widowiska, przeżywając skonstruowany według własnego pomysłu scenariusz wydarzeń⁷⁵.

W *Eulalii* rzeczywistość stanowi integralny element sztuki. Nie jest to jednak rzeczywistość pojmowana mimetycznie. Nie chodzi o udawanie rzeczywistości. To, co dzieje się w mieszkaniu Mariana i Dudy, nie ma być teatrem iluzyjnym, gdzie – jak piszą Białoszewski i Stefański: „Nawet fantazja udaje tam rzeczywistość. Kompozycją dramatu rządzą prawa życiowe lub – co najmniej – psychologiczne”⁷⁶.

Scenką w salonie rządzą prawa będące krańcowym przeciwieństwem teatru iluzyjnego⁷⁷, prawa Teatru na Tarczyńskiej. Teatr Białoszewskiego charakteryzuje się wieloznacznością postaci scenicznych, sytuacji, rekwizytów. Tutaj tę wieloznaczność wyraża Eulalia: lalka-kobieta. Tak skonstruowana nie zaprzecza sobie samej. Nie jest próbą mimetycznego przedstawienia rzeczywistej lalki w sztuce, takie przeniesienie groziłoby jej unicestwieniem. Lalka-kobieta nie bierze swoich idei z tradycyjnego teatru lalek, dążącego do jak najdoskonalszej iluzoryczności. Eulalia podąża szlakiem wyznaczonym przez *Wiwisekję*:

Teatr „rąk i przedmiotów”. Nie teatr lalek – pomimo pozorów! W jednej ze sztuk – palce występują w kostiumach jako bohaterowie dramatu, nie przestając być jednak palcami. Mówią do siebie „doktorze Kciuku”, „doktorze Prawy Serdeczny” itd. W innym wypadku – lalka nie jest postacią graną przez lalkę, ale sobą – przedmiotem zwanym lalką⁷⁸.

Twórcy Teatru na Tarczyńskiej w konstruowaniu postaci przez aktorów zwracają uwagę na budowanie stałego napięcia dramatycznego między planem pierwszym, przedstawiającym, a planem przedstawianym, „Czyli między aktorem – a odgrywaną przezeń postacią”⁷⁹. Eulalia (słowna i obrazowa) ilustruje właśnie owo napięcie. Tyle że w narracji jest ono wyrażone słowem, próbą zdefiniowania lalki-kobiety, w filmiku – za pomocą gestu Kielkiewicza i gestu animatorki marionetki. Eulalia stanowi doskonale wyobrażenie, umowność człowieka (podobnie

⁷⁵ „Przeżycie” jest niebywale istotną kategorią dla Białoszewskiego (*O tym Mickiewiczu, jak go mówię*) w kontekście jej odbioru. Na podobnej zasadzie łączenia statusów widza i aktora funkcjonowały filmiki w momencie, gdy je tworzono. Białoszewski nie zakładał publicznego pokazu efektu tych zabaw.

⁷⁶ M. Białoszewski, L. Stefański, *Sztuka przedstawiania. Wnioski z Tarczyńskiej*. W zb.: *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*. Red. W. Dudzik. Warszawa 2007, s. 17.

⁷⁷ Zob. *ibidem*, s. 18.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 20–21.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 18.

jak palce z *Wiwisekcji*), ponieważ człowiekiem nie jest. To ona uruchamia przetwarzanie rzeczywistości. Aktorzy filmikowania poddając się temu, „dosławniają czas, miejsce, akcję, komplikację”, czyli prezentują „rzeczywistość jako artystkę”⁸⁰. Rozmawiając i działając, napędzają, podwyższają wartość przeżycia⁸¹. Doprowadzają je do takiej intensywności, że zmieniają strukturę, zasadę działania świata przedstawionego. Poziom rzeczywistości utworu („Za chwilę przyjdą znajomi na filmikowanie. On kręci, oni grają”, B 291) staje się poziomem sztuki utworu – aktorzy zrealizowali przecież założenia scenariusza Mariana: był napad, walka, wrywanie. Rzeczywistość i sztuka „zaczepiają” o siebie.

Skoro jednak mowa o przeżyciu – aktorzy, mimo że przenoszą się z poziomu rzeczywistości w strukturę filmiku, nie wchodzą w rolę, aktor nie staje się bohaterem. Aktor w filmiku, podobnie jak w teatrze Białoszewskiego: „nie przedstawia postaci scenicznej; on podkreśla, że ją przedstawia. Nie podszywa się, lecz relacjonuje, przytacza sytuacje, rozmowę, nastrój. Aktor pozostaje aktorem”⁸².

Duda pozostaje Duda, Ciacia – Ciacia... Co się jednak dzieje z Eulalią? Lech Emfazy Stefański zapytany o początki Teatru na Tarczyńskiej, wskazał na artykuł Edwarda Boyé znaleziony w „Wiadomościach Literackich” z 1926 roku. Będąc w Paryżu, Boyé odwiedził Le Théâtre Universitaire Art et Action. We wspomnianym artykule pisał, cytując twórcę przedstawienia:

Aby zaś nie sfalszować charakteru dzieła, wprowadziłem na scenę manekiny. Każdy aktor, ubrany na czarno, ginął całkowicie na tle czarnego jedwabiu. Widzialne były tylko pajacyki, poruszane przez niosących je na sobie aktorów. Szło nam o to, aby artysta ucłowieczał manekina, a nie człowiek żywy stawał się manekinem⁸³.

Eulalię ucłowiecza słowo, ucłowiecza gest, ucłowiecza spojrzenie. To definiowanie wszakże, aby pozostać wiernym założeniom teatru umownego, nie może być jednoznaczne, skończone. Wszyscy mają świadomość tego, że Eulalia jest lałą, po czym traktują ją jak kobietę. Filmik natomiast stanowi doskonale powtórzenie tego, co opisuje Boyé: artysta ucłowiecza manekina, a nie człowiek staje się manekinem, gra go. Zasada jest podobna do zasady funkcjonowania rysunku wielostabilnego – Eulalia będąc i jednym, i drugim równocześnie, ani jednym, ani drugim do końca nie pozostaje.

Białoszewskiego w jakiś sposób pociągały manekiny, były one również fascynującym twórczym dla Buraczewskiej. Zapytana, jak powstała Eulalia, odpowiada: „Chciałam zrobić nie manekina, chciałam zrobić prawdziwego człowieka. Tak żeby nie był to manekin ani nic sztucznego”⁸⁴. Tę ideę artystycznego stworzenia

⁸⁰ Fragment pracy magisterskiej, którą Białoszewski dedykował Agnieszce Kostrzębskiej (zob. A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*. Warszawa 1997, s. 39).

⁸¹ Białoszewski w *Mówieniu o pisaniu* (s. 9) notuje, iż wzruszenia w sztuce tym różnią się od „tradycyjnych”, że „czas ich trwania jest krótszy, szybciej się zmieniają, ledwie się pojawiają, już następują inne”.

⁸² Białoszewski, Stefański, *op. cit.*, s. 18.

⁸³ E. Boyé, *Théâtre Art et Action. Scena paryska, która wystawiła „Wesele”*. „Wiadomości Literackie” 1925, nr 25, z 20 VI. Zagadką pozostaje, czy Białoszewski pamiętał ten artykuł, konstruując postać Ursyna z pseudocytatów z dzieła Wyspiańskiego.

⁸⁴ Fragment pochodzi z kasety, która znajduje się w moim archiwum. Buraczewska namówio-

Eulalii przedstawił Białoszewski w narracji⁸⁵. Eulalia wiąże filmikowanie z tradycją teatru lalek, jest również łącznikiem między filmikowaniem a teatrem Białoszewskiego. Analizę konwencji i stylu gry aktorów z Tarczyńskiej przeprowadził Jacek Kopciński, pokazując aktora teatru Białoszewskiego jako aktora ulalkowionego, który czerpie z tradycji futurystów, dadaistów i kubistów, by z tej perspektywy spoglądając na lalkę – w „metaforyczny sposób ukazać na scenie syntezę ludzkiego życia”⁸⁶. Wychodzi na to, że przetworzonej tradycji Gordona Craiga dopatrywał się w teatrze Białoszewskiego również Tadeusz Sobolewski. Co więcej, w tej przetworzonej tradycji szukał inspiracji dla swoich działań filmowych. Mówił:

Ja po prostu w tej grze naśladowałem Mirona. On [...] pokazał nam kiedyś fragment kronik filmowych ze swojego teatru. Oni grali tam bardzo hieratycznie. Byli takimi manekinami, jak z Gordona Craiga⁸⁷.

Ściśle ze stylem gry powiązany jest problem rytmu, tak istotny dla Białoszewskiego w jego rozważaniach o filmie. Sobolewski stwierdza: „Rytm był ważny. Rytm był najważniejszy”. A za chwilę dodaje: „Rytm, pamiętam rytm. A nie pamiętam, skąd on pochodził”⁸⁸. Rytm nie pochodził z zewnątrz, nie używano bowiem muzyki w trakcie nakręcania scenek. Buraczewska wspominała, że Białoszewski bardzo często przynosił do nich płyty z muzyką, jednak wyłączał ją, kiedy rozpoczynano grę⁸⁹. Jak wynika z relacji Buraczewskiej – Białoszewski mówił, iż aktorzy filmików powinni rytm odnaleźć w sobie. Odtworzenie tego rytmu stanowi klucz do animowania lalki-kobiety, aktora-manekina.

Sobolewski wskazuje na jeszcze jeden wymiar marionetkowości, związany bardziej ze sposobem funkcjonowania niż z konwencją czy stylem. Mówi, że w czasie filmikowania „było się użytym”. „Byłem aktorem obsadzonym w roli, ubieranym, rozbieranym. Niczego się nie bałem”. A w trakcie oglądania filmików wspólnie z Anną Żurowską wspomina:

na przeze mnie, nagrała swoje wypowiedzi, przemyślenia dotyczące filmikowania, jej postrzegania sztuki ogólnie, ludzi, których spotkała.

⁸⁵ Warto nadmienić, że oprócz Eulalii stworzyła Buraczewska jeszcze dwie lale. Jedna z nich to ubrany w kapelusz i suknię krawieckiej manekin, druga powstała ze starych malarskich sztalug, które w plastyczny sposób zostały przeobrażone w kobietę. Te manekiny grały razem z Buraczewską w scenie reżyserowanej przez Białoszewskiego. Nie weszła ona do *Snów pięciu osób*, choć zapewne mogła, gdyby ktoś włączył kamerę. Białoszewski i Buraczewska zrealizowali ją, czekając na przyjście przyjaciół umówionych na filmikowanie.

⁸⁶ J. K o p c i ń s k i, *Aktor „ulalkowiony” w teatrze Mirona Białoszewskiego, czyli „metafora w działaniu”*. „Dialog” 2006, nr 3. Ważnego zestawienia dokonał na gruncie semiotyki pomiędzy teatrem żywego aktora a teatrem lalek P. B o g a t y r i e w (*O wzajemnych związkach dwóch systemów*. W: *Semiotyka kultury ludowej*. Wstęp, wybór i oprac. M. R. M a y e n o w a. Wyd. 2, poszerz. Warszawa 1979).

⁸⁷ Zacytowany fragment pochodzi z nagrania P. M o r a w s k i e g o, przygotowującego materiał do dokumentu *W pobliżu Mirona* podczas spotkania z T. Sobolewskim, A. Sobolewską i A. Żurowską w Studiu Filmowym „Kalejdoskop” przy ul. Chelmskiej w Warszawie. Rozmowy, zapisane na taśmie VHS, są w posiadaniu reżysera.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Raz tylko w czasie nagrywania scenki, w której Białoszewski przebrany za szamana tańczył, Buraczewska miała za zadanie wybijać rytm, uderzając dłońmi o taboret. Znamienne wszakże, że mimo iż scenkę powtarzano co najmniej czterokrotnie, wybijany rytm Białoszewski wykorzystał jedynie za pierwszym razem.

Sobolewski: Lalki nie ma? Tam była lalka, ta najważniejsza postać.

Żurowska: To chyba Kicia Kocia grała tę lalę.

Sobolewski: Nie, to była lala Eulalia. Ta z tego opowiadania *Eulalia*, kiedy wszystkie jesteście zazdrosne o jej grę. Dlatego że on tak naprawdę potrzebował manekinów. Myśmy też byli manekinami, ale niedoskonałymi. Nie byliśmy dość posłuszni⁹⁰.

Nie byli aktorami w wymiarze takim, jak widział to Konstantin S. Stanisławski. Działali na zasadzie przekaźników. Ich zadanie polegało na relacjonowaniu, przytaczaniu sytuacji, nastrojów, czyli na tym, na czym polegało zadanie aktorskie opisanie w sztuce przedstawiania. Mieli odgrywać postacie, nie – być postaciami. Dlatego nie rzązą sztucznością sceny, gdy aktorzy wychodzą z roli, śmiejąc się w momencie niespodziewanym dla założenia filmiku, spodziewanym natomiast dla sytuacji życiowej, sytuacji z poziomu ich przebywania na Żoliborzu. Przedstawiając postacie, pozostawali sobą i owo pozostanie widoczne jest w wypowiedzi artystycznej.

Eulalia – i kobieta, i lalka jednocześnie. Czyli aktorstwo nie mimetyczne, ale umowne, daje możliwość wieloznacznego i zarazem świadomego komponowania skojarzeń, aluzji, świadomego opowiadania o rzeczywistości. Sztuka, by uciec od kiczu⁹¹, powinna wchłaniać rzeczywistość jak „wszystkożerne”⁹² bóstwo, by potem komponować dramat zgodnie z własnymi prawami i według własnych kryteriów.

Kwestia unaocznienia, uobecnienia rozumiana za Longinem, Cyceronem i Kwintylianiem – jako wywołanie w słuchaczu żywych emocji – jest bezwzględnie bliska pojmowaniu literatury przez Białoszewskiego, nie wyłączając tej, może mając na względzie przede wszystkim tę twórczość, która dotyczy problemów sztuki, o sztuce opowiada. Literatura, by być sztuką, musi tak konstruować swoje znaki, by jej pełne rozumienie dokonywało się nie tylko intelektualnie, ale również emocjonalnie, wzruszeniowo; zdaje się więc, że tym większy ciężar spoczywa na utworach podejmujących problem sztuki. Wzruszenie musi oddziaływać na czytelnika poprzez składniki artystycznego ukształtowania wypowiedzi, jak i w warstwie świata przedstawionego. Stąd tak istotna kwestia emocji w *Eulalii*, ich fluktuacja zmienności. Wywołanie w słuchaczu emocji to, z jednej strony, element konieczny ekfrazy, z drugiej – nadrzędny w pojmowaniu sztuki przez Białoszewskiego. Przeżycie jest więc całkowicie przynależne trzeciej warstwie, nazwanej przez Balcerzana „ikonologiczną”⁹³, przez Elsnera „powierzchnią narracji interpretacyjnej” (E 75).

Jest w ostatnich akapitach *Eulalii* coś, co zastanawia. Bynajmniej nie idzie mi tylko o zachowanie Ursyna. Uwagę czytelnika przykuwa bowiem również zestaw środków, jakimi posłużył się mówca opisując Ursyna, który rusza na ratunek Eulalii:

Wtem pan Ursyn spostrzegł osaczenie Eulalii. Rzucił się sztywno na ratunek. Błysk okularów. Wziął Eulalię w ramiona i uniósł do ciemnego pokoju.

I dalej:

Pan Ursyn zniknął z Eulalią w głębi salonu. Coś tam chrzęściło. [B 298]

Dlaczego pan Ursyn na ratunek rzuca się „sztywno”, a nie „szybko”? Dlaczego

⁹⁰ Fragment z nagrań Morawskiego. Zob. tu przypis 87.

⁹¹ Zob. Białoszewski, *Coś mnie ciągnie*.

⁹² M. Białoszewski, *Baśka*. W: *Przypowiadanie sobie*, s. 277.

⁹³ Balcerzan, *op. cit.*, s. 148.

go to okulary mu błyszczą, a nie oczy? Dlaczego „unoszą” ją do pokoju, a nie „wynoszą”? I co oznacza ostatnie zdanie: co „chręściło”? Jak mi się wydaje, w *Eulalii* chrzęści i pobrzmiwa *Wesele* Wyspiańskiego.

Pan Ursyn jest niczym błędny rycerz z dramatu, jaki umyślił stworzyć Poeta:

Taki mi się snuje dramat
groźny, szumny, posuwisty
jak polonez; gdzieś z kazamat
jęk i zgrzyt, i wichrów świsty. –
Marzę przy tym wichrów granitu –
o jakimś wielkim kochaniu.
Bohater w zbrojej, skalisty,
ktoś, jakoby złom granitu,
rycerz z czoła, ktoś ze szczytu
w grze uczucia, chłop *qui amant*,
przy tym historia wesoła,
a ogromnie przez to smutna.

Który dalej opowiada Gospodarzowi:

A wszystko bajka wierutna.
Wyraźnie się w oczy wciska,
zbroją świeci, zbroją łyska
postać dawna, coraz bliska,
dawny rycerz w pełnej zbroi,
co niczego się nie lęka⁹⁴.

Gra kryptocytatami z *Wesela* tworzy naddatek – „bajkowy” wymiar, który pozwala tłumaczyć zachowanie Ursyna. Pan Ursyn sztywno rzuca się na ratunek, bo jest niczym okuty w zbroję rycerz, ten błysk okularów stanowi odbicie błysku metalu, a Eulalia nie może być wynoszona, bo Ursyn unosi ją na wymyślanym koniu.

Projektowany utwór Poety to dramat o wielkiej miłości, smutny i wesoły zarazem – niczym nieszczęśliwe i komiczne zauroczenie Ursyna lalą. Dramat „szumny i posuwisty” jak polonez, „z jękiem, zgrzytem, wichrów świstem” dochodzącymi z lochów. Nie tylko dramat, czyli przestrzeń sztuki, „zgrzyta” i „chrzęści” u Wyspiańskiego. Bo przecież:

tak by się nam serce śmiało
do ogromnych, wielkich rzeczy,
a tu pospolitość skrzeczy,
a tu pospolitość tłoczy,
włazi w usta, uszy, oczy⁹⁵.

Bohater z nienapisanego dzieła Poety staje jednak rażony własną niemocą, czerpie „męty ze studni”, choć „pragnie źródła”. „Wszystko to bajka wierutna” – mówi Poeta, a jego dzieło nigdy nie powstaje. Pan Ursyn, ratując Eulalię, pozwala wygrać się dramатовi-komedii do końca. Nie jest to dramat na miarę wieszczą, bo taki paraliżuje działanie, to dramat na miarę Ursyna, na miarę filmikowania.

W *Eulalii* sztuka nie ma ostrego podziału na wysoką i niską, zadanie każdej

⁹⁴ S. Wyspiański, *Wesele*. Oprac. J. Nowakowski. Wyd. 5. Wrocław 1994, s. 60–61. BN I 218.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 62–63.

wypowiedzi artystycznej wiąże się z funkcjonowaniem blisko życia, a funkcjonuje tak, jeżeli opowiada o przeżyciu albo owo przeżycie podpatruje. Sztuka jest „Rodzajem bóstwa, które ma szansę na dłuższe trwanie kosztem każdym, co podlecł”, jest „wszystkożerna”⁹⁶. Skrzeczająca i chrzęszcząca pospolitość, ale nasyciona emocjami, staje się źródłem sztuki.

W *Weselu* niebywale istotny jest motyw (pobrzmiwający i w zacytowanych fragmentach) niewspółmierności słów do czynów, przegadania czynów prowadzącego do zaniechania, słabości, niemocy. Ursyn nie mówi, ale działa. Tyle że nie mamy pewności, jak dalece to działanie udaje się przełożyć na rzeczywistość, a jak bardzo jest to tylko teatralny (filmikowy) gest, jak dalece jest to uchwycenie rzeczywistości, jej diagnoza, a w jakim stopniu ironiczna gra kliszą romantyczną z czytelnikiem (słuchaczem). Białoszewski podobnie jak Wyspiański chce dotykać granic życia i teatru (filmu), wskazywać na płynność granic, bawić się (i doświadczać) tego kuszącego zacierania granic między porządkami. Ten brak pewności przestrzeni, w jakiej się poruszamy, doskonale komentuje końcowy „chrzest”. Ursyn w swym działaniu jest niezwykle rycerski i chcemy wierzyć (być może, razem z Białoszewskim), że udało się mu dokonać czynu, który nie jest przerostem formy nad treścią, ale jednocześnie Ursyn bardzo przypomina Don Kichota czy postać z Chaplinowskiej burleski.

Co jeszcze łączy *Eulalię z Weselem*? Najprościej mówiąc: geneza. Obydwa utwory są efektem przenikania się życia i sztuki. W obydwu łatwo można wskazać postacie, które miały swój pierwowzór w konkretnych osobach z otoczenia twórców. Obydwa teksty to wynik pracy wyobraźni wyczulonej na teatralno-filmowy potencjał rzeczywistości, przekształcającej w kod sztuki konkretnych ludzi zobaczonych w konkretnych sytuacjach. I jeden, i drugi tekst przenosi prywatną imprezę w przestrzeń sztuki. Poza tym znamieną jest dla nich jawna „nieobecność” autorów dzieł. Wyspiański był przecież gościem na weselu Lucjana Rydla, filmikowanie bez Białoszewskiego z reguły nie odbywało się. Z drugiej strony, wielu interpretatorów dopatruje się w postaci Chochoła pewnej imaginacji samego Wyspiańskiego⁹⁷, natomiast postacie z *Eulalii* mają wszczepione cechy, które należałoby przypisać Białoszewskiemu⁹⁸.

Znacząca jest również kwestia rytmu *Wesela*, która była niesamowicie ważna dla Białoszewskiego, poświęcił jej wiele uwagi w eseju *O tym Mickiewiczu, jak go mówię*⁹⁹. Rytm wypływa też, gdy Białoszewski mówi o kinie niemym. Tak więc *Eulalia* byłaby punktem, w którym te literacko-filmowe rozważania dotyczące rytmu się spotykają.

⁹⁶ Białoszewski, *Baśka*, s. 277.

⁹⁷ Zob. Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*. Warszawa 1984.

⁹⁸ Np. sztuczne zęby Ursyna, które przywołują cykl zatytułowany właśnie *Sztuczne zęby*, czy Mariana niechęć – pomimo nacisków przyjaciół – do grania, odzwierciedlająca rozmowę M. Białoszewskiego z Tadeuszem przytoczoną w *Majowym przejściu* (w: *Rozkurz*. Warszawa 1998, s. 47). A. Sobolewska twierdzi, że Białoszewski tworzył swoje postacie, łącząc jakiś pierwowzór, osobę, która należała do jego otoczenia, z sobą samym (zob. *Nie mogę kołysać się razem ze wszystkimi*. Z A. i T. Sobolewskimi rozmawia J. Majcherek. „Teatr” 1993, nr 5).

⁹⁹ Kwestię złożoności problemu rytmu w dramacie Wyspiańskiego podjęła ostatnio M. Prusak w książce *Wyspiański w labiryncie teatru* (Warszawa 2005), czyniąc pewne podsumowanie dotychczasowych prób ujęcia zagadnienia. O problemie rytmu Białoszewski pisze w tekstach *O tym Mickiewiczu, jak go mówię* i *Coś mnie ciągnie*.

Interpretatorzy *Wesela* siłą rzeczy wiele uwagi poświęcają kwestii osób dramatu. W kontekście *Eulalii* interesujące będą dla mnie słowa samego poety, które przypomina Pigoń. Wyspiański w *Studium o Hamlecie* mówi o „prawdzie światów innych”, która – zdaniem Tadeusza Nyczka – jest doświadczana w osobistym przeżyciu śmierci bliskiej osoby i wiąże się z wrażeniem przeżywania bliskości jej ducha w bezpośrednim otoczeniu¹⁰⁰. Podobną wartość, znaczenie ma pojawiający się w *Eulalii* duch psa wspomniany przez Ursyna, jest to „osoba dramatu” skonstruowana adekwatnie do założeń opowieści o filmikowaniu. Duch psa wprowadza inny punkt widzenia w poszukiwaniu relacji między życiem a sztuką.

To nie przypadek, że odnajdujemy w opowiadaniu, gdzie główną bohaterką jest rzeźba-kobieta, kryptocytaty nawiązujące do *Wesela*, dramatu, którego inscenizacja z 1923 roku zainspirowała Stefańskiego do stworzenia Teatru na Tarczyńskiej. Inscenizacja, która oparta była na scaleniu w jeden znak sceniczny aktora i marionety. Zasadniczy pomysł Marie Antoinette Allévy-Viola i Luise Lara zainspirowany był przemianą weselnej chaty w szopkę, na proscenium umieszczono napis: „A słowo ciałem się stało i mieszkało między nami”, co – jak sugeruje Rafał Węgrzyniak – stanowiło realizację wcześniejszego postulatu Edwarda Łady-Cybulskiego (tłumacza *Wesela* na język francuski), by napis taki znajdował się na belce w izbie weselnej w inscenizacji krakowskiej. Spektakl przedstawiał weselników jako kukły z szopki. W akcie I aktorzy ubrani byli w papierowe kostiumy, w akcie II pojawiające się osoby dramatu odtwarzane są przez aktorów, natomiast weselników zastępują papierowe marionety.

W akcie III przez scenę przesuwają się wyłącznie owe marionety – „kukły z szopki” (Gospodarz, Gospodyni, Pan Młody, Panna Młoda, Dziennikarz, Czepiec, Rachel). Jedyną postacią graną przez aktora był w epilogu Jasiek. Kostiumy aktorów, jak i marionety stworzone stylizowane, niemal umowne, na ogół białe-czarne. Marionetę Chochola wykonano ze słomy. Przez szeroko rozstawione żdźbła widać było w jej wnętrzu kwiat róży, a nad nim trupią czaszkę, co oddawało dwuznaczność symbolu zarazem życia i śmierci¹⁰¹.

Ta ciągła transformacja i oscylacja bohaterów dramatu między marionetką a osobą w eksperymencie zorganizowanym przez Le Théâtre Universitaire Art et Action buduje napięcie podobne jak w przypadku *Eulalii*. Co więcej, inscenizacja przygotowana według egzegezy Łady-Cybulskiego zdaje się wyjaskrawiać w tym silnie narodowym dramacie akcenty poruszające kwestie sztuki oraz styku teatru i rzeczywistości, o której teatr opowiada.

I niech będzie to już ostatnia rzecz, chociaż, jak sądzę, tych wspólnych cech jest znacznie więcej. Sen jako stały element *Wesela* – począwszy od róży symbolicznie śpiącej w Chochole, przez poszczególne osoby zasypiające, usypiane albo opanowywane przez senność, aż po osoby dramatu będące gośćmi z osobistych koszmarów i obaw – wydaje się płaszczyzną, na której sportretować można najdogodniej relację między rzeczywistością a sztuką. Dla Białoszewskiego oniryzm, sen jest równie ważny w całej jego twórczości, jak i w wypowiedziach o kinie

¹⁰⁰ T. Nyczek, „Pióra orle, pawie, gęsie”. Przedmowa w: S. Wyspiański, *Wesele*. Kraków 1996, s. 24. *Lekcja literatury z Tadeuszem Nyczkiem*.

¹⁰¹ *Lalki*. Hasło w: R. Węgrzyniak, *Encyklopedia „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków 2001.

niemym. Senna logika stanowi kanwę filmikowania jako takiego i okazuje się dominująca także w narracji *Eulalii*.

Mowa posługująca się cytatem lub kryptocytatem nie używa swoich znaków. Jednak anektując znaki Innego, zarazem otwiera się na dyskurs Innego, na dialog z Innym. Równocześnie – trzymając się terminologii Lacana – ponownie, jak w przypadku tekstu z dziennika Białoszewskiego, można mówić o stadium lustra. Tyle że autor *Rozkurzu* nie staje się tu obrazem samego siebie, jest raczej obiektem, na który spogląda obraz. Podobnie jak Filostrat Młodszy ustawia się względem Filostrata Starszego, tak Białoszewskiego w konstrukcji Lacanowsko-Elsnerowskiej należy ustawić względem Wyspiańskiego.

Pojawiający się w *Eulalii* dialog z *Weselem* pozwala interpretować narrację jako wielopoziomowy dyskurs o relacjach między sztukami, o przenikaniu się sztuk oraz o relacji między życiem a sztuką i o przenikaniu się życia i sztuki. Sądzę, że kwestia ekfrazy, ekfrastyczności czy bardzo asekuracyjnie to nazywając: zjawiska ekfrastycznego, świetnie wpisuje się w tę problematykę, co więcej, pomaga wydobyc dodatkowe aspekty.

Abstract

IZABELA TOMCZYK
(Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw)

DESCRIBING AMATEUR SHORT FILM MAKING. “EULALIA” AS AN EKPHRASIS OF THE SHORT MOVIE “NAPAD NA STACJI” (“ASSAULT AT THE STATION”)

The text attempts at an interpretation of Miron Białoszewski's prose *Eulalia*. The title heroine is a doll, a mannequin, which Białoszewski's friend Adriana Buraczewska made of paper mass and colourfull pieces of cloth. Eulalia appears in Białoszewski's few movies, *i.e.* short silent films produced in Ada and Roman Klewin's flat in Warsaw district of Żoliborz. The story in question is the only one in Białoszewski's creativity, which the poet exclusively devoted to filming.

Starting from the meaning of the heroine (“Eulalia” is the one who is distinguished as having the values of a speaker), the author tries to prove that the piece is an ekphrasis of a silent movie. Exploring the rich ekphrasis-researching tools, the author choose the approach proposed by Jan Elsner. It allows for an examination of the relationship between the word and the picture as well as adds the problems of movie and look into its considerations.

DOBRAWA LISAK-GĘBALA
(Uniwersytet Wrocławski)

SPECYFIKA POETYCKICH I ESEISTYCZNYCH EKFRAZ FOTOGRAFII W LITERATURZE POLSKIEJ PRZEŁOMU XX I XXI WIEKU

Śledząc historię odmiennych koncepcji ekfrazy, nie sposób nie odnieść wrażenia, że pojęcie to od wieków podlega brzemiennej w skutki erozji – licznym dekontekstualizacjom i rekontekstualizacjom. Niemalże wykruszyły się już warstwy najstarsze, pewne elementy uległy przemieszczeniom, co dało początek wielu nowym formacjom, jakkolwiek archaiczne pozostałości wciąż odsłaniają się od czasu do czasu. Prowadzi to do niemałego zamieszania. Choć teoria ekfrazy *en bloc* daleka jest od monolityczności, w głównym nurcie współczesnych rozważań od lat dominuje refleksja nad intermedialną mediacją; na ogół jako wyznaczniki tej strategii tekstowej podaje się dokładny, systematyczny charakter deskrypcji oraz odniesienie wyłącznie do dzieł sztuki. Wbrew owej przeważającej tendencji próba zastosowania nobliwego pojęcia *ekphrasis* do badań nad tymi najnowszymi dokonaniem w dziedzinie polskiej poezji i eseistyki, które wiążą się z opisami fotografii, zmusza poniekąd do porzucenia wąskiego sposobu definiowania ekfrazy, wymaga uwzględnienia różnorodnych filiacji tej figury retorycznej oraz zmierzania się z rozległą dziedziną estetyki fotografii.

Na rodzące się w tej sytuacji pytanie, czy nie lepiej byłoby, zamiast mnożyć byty ponad potrzebę i tworzyć kolejną rekontekstualizację pojęcia, pozostawić ekfrazę w obszarze, z którego się wywodzi: w obszarze antycznej retoryki, odpowiedziami słowami Jamesa Heffernana:

nie mamy innego słowa na ten rodzaj literatury, jaki *ekphrasis* desygnuje; na rodzaj literatury, którego złożoność i żywotność – nie wspominając o zadziwiającej długowieczności – upoważniają go do bycia w pełni i powszechnie rozpoznawalnym¹.

Pragnąc dokonać lektury wyselekcjonowanych opisów zdjęć właśnie w kontekście tej wielowiekowej tradycji, jako jej konsekwentnego dopełnienia, decyduję się na używanie słowa „ekfaza”. Jakkolwiek faktycznie mediacyjność ekfrazy stoi z założenia w jej centrum i z przyczyny tegoż priorytetu mówi się o niemożliwości, paradoksalności owej figury, różnorakie realizacje *ekphrasis* odznaczają się kilkoma jeszcze cechami i specyficznymi strategiami literackimi, którym warto poświęcić uwagę chociażby dlatego, że powracają od wieków i ob-

¹ J. A. W. Heffernan, *Museum of Words: Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago–London 2004, s. 2.

jawiają się teraz w nowej, frapującej wersji – przy okazji artystycznych opisów fotografii.

Wśród publikacji, w których występuje owa specyficzna odmiana ekfrazy, znajdują się pojedyncze teksty rozsiane po tomikach różnych autorów² (w przypadku twórczości Jacka Dehnela jest to rodzaj wierszy pojawiający się konsekwentnie w kolejnych zbiorach poetyckich) oraz dwa tomy eseistyczne w całości poświęcone studiom nad dawnymi fotografiami: *Fotoplastikon* Dehnela oraz *Dno oka* Wojciecha Nowickiego³. Wcielenie zdjęć do repertuaru przedmiotów ekfrazy nie stanowi w żadnym wypadku, również na gruncie polskiego literaturoznawstwa, czynu pionierskiego⁴, zamiarem moim jest raczej przejęcie pewnego języka opisu i trybu refleksji oraz zastosowanie ich do omówienia literackich deskrypcji fotografii, przy jednoczesnej próbie uporządkowania tego obszaru badań przez uwzględnienie różnorodnych stanowisk teoretycznych.

Niespodziewany konserwatyizm. Próba teorii współczesnych ekfraz fotografii

Próba teoretyzowania na temat zasadności stosowania terminu „ekfraz” w odniesieniu do współczesnych literackich nawiązań do fotografii pokazuje, jak wiele kwestii spornych i niejednoznacznych uaktywnia się w całym obszarze łączonych z tym słowem pojęć. I niewątpliwie ten stan rzeczy wynika ze wspomnianego nawarstwiania się różnych tradycji, ale, być może, dzieje się tak również dlatego, że fotografia to fenomen, który każe nam wciąż na nowo konceptualizować

² Obszerną bibliografię najnowszych tekstów poetyckich poruszających temat fotografii zamieścił C. Zalewski w książce: *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*. Kraków 2010, s. 318–326 (w ramach działu *Bibliografia podmiotowa. Literatura powojenna*), liczne tego typu wiersze zostały zebrane w tomie: *Pisane światłem. Antologia poezji inspirowanej fotografią*. Oprac. B. Marek, Z. Harasym, T. Kaliściak. Olszanica 2007. Wykluczenie przede mną prozy narracyjnej z obszaru zainteresowania wynika z dwóch względów: choć w powieściach i opowiadaniach zdarzają się „czyste” ekfrazy, jednak na ogół, zgodnie z tezą Zalewskiego (*op. cit.*, s. 9), temat fotografii podporządkowany jest szerszym strukturalom, ponadto współczesną prozę inspirowaną fotografią omówiono już dokładnie (zob. m.in. M. Zalewski, *Formy pamięci*. Gdańsk 2004, rozdz. *Jak na fotografii*. – A. Lebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*. W: *Empatia: o literackich narracjach przelomu XX i XXI wieku*. Kraków 2008. – C. Zalewski, *Czytanie obrazu. Motyw fotografii w prozie lat 1990–2000*. W: *Pragnienie, poznanie, przemijanie*). Przedział chronologiczny został w tytule niniejszego artykułu określony orientacyjnie, ekfrazy fotografii odnaleźć można, rzecz jasna, również w tekstach wcześniejszych, wydaje się jednak, iż ostatnie 20-lecie wyróżnia się swoistą modą na kolekcjonowanie zdjęć, przeglądanie rodzinnego archiwum, nieliterackie i literackie pisanie o fotografii, szczególnie dawnej, której konwencjonalność przyciąga dziś uwagę.

³ J. Dehnel, *Fotoplastikon*. Warszawa 2009. – W. Nowicki, *Dno oka. Eseje o fotografii*. Wołowiec 2010.

⁴ Pojęcie ekfrazy było już niejednokrotnie użyte jako określenie literackiego opisu fotografii. Zob. m.in. W. J. T. Mitchell, *Ekphrasis and the Other*. W: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago 1994, s. 181. – M. Czermińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*. „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3. – P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*. „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 2/3, s. 138, 149. – V. Cunningham, *Why Ekphrasis?* „Classical Philology” t. 102 (2007), nr 1. – S. Cheeke, *Photography and Elegy*. W: *Writing for Art. The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester 2010. – D. Kennedy, *The Ekphrastic Encounter in Contemporary British Poetry and Elsewhere*. Farnham 2012.

rudymen tarne z pozoru – co nie znaczy, że raz na zawsze ustalone – rozgraniczenia: między sztuką a obszarem użytkowości, jak też między samą rzeczywistością a jej artystycznym lub nieartystycznym odwzorowaniem. Fotografia była (i wciąż bywa) postrzegana różnorako – przede wszystkim jako dokument, dzieło sztuki, a nawet, szczególnie w początkach swojego istnienia, jako substytut rzeczy⁵, opisy zdjęć mogą zaś odwoływać się do wszystkich trzech modeli recepcji tego *medium*. Warto zatem punktem wyjścia uczynić przegląd odmiennych stanowisk odnośnie do kwestii, co powinno być obiektem ekfrazy.

W związku z tym, że głównie interesują mnie zjawiska literackie sprzed kilku bądź kilkunastu lat, proponuję rozpocząć od relatywnie nowych teorii i praktyk badawczych, by wyjść naprzeciw zrozumiałemu w tej sytuacji oczekiwaniu, iż rozpatrując *medium*, które powstało dwa stulecia temu i dopiero stosunkowo niedawno uznane zostało za sztukę, zastosuje się pojęcie jak najbardziej aktualne. Użyteczne w kontekście moich rozważań i jednocześnie możliwie szerokie pojęcie ekfrazy, czyli takie, które zdolne jest pomieścić historycznie i teoretycznie zróżnicowane stanowiska bez utraty odrębności tej figury tekstowej, sformułowane zostało przez Clausa Clüvera. Według pierwszej definicji przez niego ukutej ekfrazą to „weralbna reprezentacja realnego lub fikcyjnego tekstu, skomponowanego w nieweralbnym systemie znaków”⁶. Owa inkluzywna definicja posiadać ma tę zaletę, iż, po pierwsze, ujmuje bardzo różne przedmioty: obrazy, architekturę, utwory muzyczne, daje więc szansę uwzględnienia również i obiektów wizualnych z dziedzin o krótszej tradycji, po wtóre – sposób określania dwóch poziomów ekfrazy, pierwszego jako „weralbnego”, drugiego jako „nieweralbnego”, nie zakłada udziału wartości estetycznych, stąd włączone zostają do obszaru zainteresowania przedmioty zarówno artystyczne, jak i użytkowe, co nie jest obojętne w przypadku literackich ekfraz fotografii, gdyż na ogół odnoszą się one do zdjęć z dziedziny „bez-sztuki”⁷. To podejście odpowiada ponadto mojej intuicji, każącej

⁵ To magiczne podejście do fotografii, z tym że zabarwione ironią, przywołuje często J. Dehnel, aranżując sytuację pełnej fizycznej tożsamości odbitki i dawno zmarłej osoby – np. zwraca się do kobiety, której wizerunek przechowało stare zdjęcie: „Mam cię pośród innych / plam sepii na papierze” (*Saint-Malo. Les Remparts, Partie Occidentale, XVIIIe Siècle*. W: *Żywoty równoległe*. Kraków 2004, s. 36).

⁶ C. Clüver, *Quotation, Enargeia and the Functions of Ekphrasis*. W zb.: *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. V. Robillard, E. Jongenel. Amsterdam 1998, s. 36. W wieńczącym artykule wariacie definicji Clüver zastąpił „weralbną reprezentację” terminem „weralbalizacja” – by włączyć do obszaru zainteresowania również cytaty i intersemiotyczne aluzje (*ibidem*, s. 49). Poza ramą niniejszych rozważań pozostawiam, zaznaczając się współcześnie, tendencję do swobodniejszego stosowania pojęcia ekfrazy – w odniesieniu do różnego rodzaju przypadków transpozycji intermedialnych w ramach innych dziedzin sztuki: przykładowo S. Bruhn określiła tym mianem utwory muzyczne (zob. m.in. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale – New York 2000; *A Concert of Paintings: Musical Ekphrasis in the 20th Century*. „Poetics Today” t. 22 (2001), nr 3), z kolei L. M. Sager Eidt – dzieła filmowe (*Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam – New York 2008).

⁷ F. Soulages (*Estetyka fotografii. Strata i zysk*. Przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter. Kraków 2007) nazwał tak zdjęcia, które z założenia nie mają walorów artystycznych, obrazy o charakterze *stricte* użytkowym. Zaznaczyć jednak wypada, iż sam język ekfrastycznego opisu może stać się przyczyną „awansu” fotografii użytkowej do rangi dzieła sztuki – E. Hermange (*Aspects and Uses of Ekphrasis in Relation to Photography, 1816–1860*. Transl. T. Burnett.

określać mianem „ekfraz” wybrane opisy naukowe, krytyczne i użytkowe fotografii⁸. Pozostawiwszy na razie w zawieszeniu kwestię ekfraz ewokujących obiekty fikcyjne, zauważmy, iż dodatkowej refleksji wymaga powtórzone słowo „reprezentacja” (repetycja ta z kolei od lat podlega powielaniu w licznych definicjach ekfrazy), gdyż trudno pominąć dwojaką jego wykładnię. Chodzić może o przedstawienie (prezentację) czegoś lub, przy czytelnym odseparowaniu przedrostka „re-” – o zastąpienie pewnego obiektu w przypadku jego aktualnego braku⁹. Obydwa znaczenia odnoszą się w sposób oczywisty do ekfrazy jako słownego opisu: może ona niczym przezroczysta szyba ukazywać coś p o z a sobą – odsyłać do omawianego obiektu, lub prezentować samą siebie, swoją literackość, wypierając jak gdyby obiekt odniesienia, problematyczne jest natomiast określanie wszystkich wymienionych wcześniej przedmiotów ekfrazy mianem „reprezentacji”. Muzyka i architektura (a nawet malarski abstrakcjonizm czy bliska mu fotografia eksperymentalna, zrywająca z naśladownictwem typowego percypowania rzeczywistości¹⁰) nie są sztukami przedstawiającymi, ujmuje się je często wprost jako asemantyczne. Ich przykłady różnią się więc zasadniczo od reprezentacji wizualnych, takich jak tradycyjnie traktowana fotografia czy malarstwo przedstawiające, szczególnie w ich z założenia mimetycznych realizacjach, jakimi są zdjęcia dokumentalne i malarstwo portretowe¹¹. Dlatego też, by nie rozpuszczać interesującego mnie pojęcia w morzu intermedialności, lecz skupić się na tym, co dla fotografii jako źródła literackiej inspiracji najistotniejsze, wykonam pierwszy krok wstecz i powrócę do niewiele wcześniejszej definicji Jamesa Heffernana (której przetworzeniem jest formuła Clüvera). Podług niej ekfrazą to „wербalna reprezentacja reprezentacji wizualnej”¹², przy czym podkreślić należy, iż choć owo sformułowanie nie musi z konieczności przyjmować za przedmiot opisu wyłącznie dzieła o charakterze przedstawiającym, w praktyce wśród omawianych przez badacza przykładów wierszy i fragmentów

„Journal of European Studies” t. 30 (2000), nr 5, s. 6) stwierdził: „Opisać zdjęcie to ofiarować mu przywilej ekspozycji”.

⁸ Podejmuję w ten sposób myśl B. Witosa z (*Ekfrazą w tekście użytkowym – w perspektywie geneologicznej i dyskursywnej*. „Teksty Drugie” 2009, nr 1/2). Wiele dokładnych, unaoczniających (i czasem nawet nacechowanych artystycznie) opisów odnajdziemy w podręcznikach fotografii, w albumach dotyczących historii tego *medium*, jak również w zbiorach tekstów nieliterackich, określanych czasem jako szkice lub eseje (np. U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*. Gdańsk 2002. – M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*. Kraków 2007. – L. Lechowicz, *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej*. Warszawa 2010).

⁹ Zob. M. P. Markowski: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999; *O reprezentacji*. W zb.: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M. P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006. – H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przeł. B. Baran. Warszawa 2004.

¹⁰ Nie wykluczam, oczywiście, możliwości tworzenia ekfraz fotografii eksperymentalnej, jednak zaznaczam, iż tego rodzaju teksty mają inny charakter. Ciekawym przykładem jest wiersz *Perydrom* B. Michnika (w: *Bezwymiar iluzji. Mapy różnaitości*. Wrocław 2004), odnoszący się do wystawy czarno-białych prac J. Olka, cechujących się formą bliską abstrakcji geometrycznej. Ów krótki tekst jest w niewielkim stopniu ekfrastyczny, rozwija się natomiast głównie jako poetycka refleksja nad istotą i przesłaniem sztuki tego fotografika.

¹¹ Stąd Heffernan kategorycznie stwierdza, iż wiersz H. Crane’a *The Bridge* (dotyczący Mostu Brooklyńskiego) nie jest ekfrazą, gdyż most jako przedmiot niczego nie reprezentuje. Zob. Clüver, *op. cit.*, s. 38.

¹² Heffernan, *op. cit.*, s. 3.

epiki – jak głosi tytuł pracy „od Homera do Ashbery’ego” – odnajdziemy wyłącznie takie, które odnoszą się do iluzjonistycznych obrazów malarskich lub do rzeźby figuralnej, czyli do reprezentacji ikonicznych o wyrazistej referencji.

W obliczu tego typu materiału literackiego nie dziwi fakt, iż w refleksji nad ekfrazą jako „reprezentacją reprezentacji” wyakcentowaniu podlega często dwupoziomowość tej figury, co w efekcie prowadzi do rozważań nad *de facto* co najmniej trzema poziomami ontologicznymi: po pierwsze – nad obiektem odniesienia (różnie ujmowanym: np. jako przedmiot realny bądź jeden z jego wirtualnych wyglądnów, przedmiot fikcyjny, „model” będący analogonem dzieła sztuki), po drugie – nad warstwą przedstawienia wizualnego (przy podobnym zastrzeżeniu: faktycznie istniejącego lub tylko wyobrażonego), w końcu – nad samym tekstem; w uproszczeniu: nad rzeczą, obrazem i słowem. Tym dystynkcjom towarzyszy zwykle namysł nad rywalizacją literatury i plastyki jako odmiennych sztuk przedstawiających¹³. Można by rzec emfaticznie, iż fotografia jest poniekąd predestynowana do zajęcia miejsca (i to, być może, wyjątkowego) w tak zakrojonej przestrzeni rozważań, będąc *medium* postrzeganym zwykle jako typowo, czy wręcz wyłącznie, mimetyczne. Od razu warto zaznaczyć, że, jak sugerował Stephen Cheeke, nowa odsłona *paragone*, czyli konkurowanie literatury – tym razem – z fotografią na polu zdolności adekwatnego odwzorowania rzeczywistych obiektów, może budzić u pisarzy zdecydowanie większy niepokój niż wersja tego zmagania znana już od antyku¹⁴, która wszak wywoływała niemałe emocje (Leonardo da Vinci, mszcząc się za ujmowanie, zgodnie z powtarzaniem przez wieki aforyzmem Simonidesa z Keos, malarstwa jako „milczącej poezji”, stwierdził: „Jeślibyś nazwał malarstwo niemą poezją, wówczas malarz będzie mógł nazwać poezję ślepym malarstwem. Ale zważ, jakie kalectwo jest bardziej szkodliwe, ślepotą czy niemota?”¹⁵). Wydawałoby się, że wobec obecnej praktyki artystycznej cały wątek *paragone* należałoby odłożyć do lamusa. Być może jednak tęsknota wielu współczesnych pisarzy za dawną fotografią łączy się z powszechną dziś niewiarą w możliwość wyjścia poza tekstualność i brakiem zaufania do „retoryki obecności”, do „efektów rzeczywistości”¹⁶ mających wynikać z mocy oddziaływania słowa. W tych przypadkach literatura przyznawałaby się (i to z nutką żalu) do bycia „ślepą fotografią”, tak często przyzywając potencjał uobecnienia rzeczywistości i pochodną odeń moc restytuowania pozostałości minionego świata przez to zdecydowanie

¹³ Zob. m.in. M. Krieger: *The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry, or „Laokoon” Revisited*. W zb.: *The Poet as Critic*. Ed. P. W. McDowell. Evanston 1967; *The Problem of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time – and Literary Works*. W zb.: *Pictures into Words*. – Heffernan, *op. cit.*, s. 6–7. – Mitchell, *op. cit.* – D. Kunz, *Poczucie obrazu*. Przeł. T. Swoboda. W zb.: *Ut pictura poesis*. Red. M. Skwara, S. Wysłouch. Gdańsk 2006. – M. P. Markowski: *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2; *Pragnienie obecności*, s. 12–13.

¹⁴ Zob. Cheeke, *op. cit.*, s. 146–147: „pisanie o fotografii często wykazuje nawet większą ambiwalencję, ostrzejszy niepokój wobec konkurencyjnego *medium* niż teksty o malarstwie. Pisanie o zdjęciach umieszcza język w wyraźnie bezpośredniej relacji do widzialnego, do obrazu-świata – w relacji do pozornie nie z mediatyzowanego pola wizualnego”.

¹⁵ L. da Vinci, *Paragone*. Przeł. M. Rzepińska. Komentarz J. Białostocki. Wrocław 1953, s. 19.

¹⁶ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 73, 255. – R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*. Przeł. M. P. Markowski. „Teksty Drugie” 2012, nr 4.

młodsze *medium*, gdyż w ten rodzaj epifanii – uzyskania za pośrednictwem zdjęć wglądu w to, co realne i jeszcze niezapośredniczone – wciąż, przynajmniej częściowo, wierzymy. Jakkolwiek wspomniany typ nawiązań stanowi, rzecz jasna, niejedyny przejaw literackich fascynacji możliwościami „maszyny do widzenia”¹⁷, wydaje się, że na gruncie literatury polskiej zdecydowanie zdominował on obszar poetyckich i eseistycznych ekfraz zdjęć¹⁸.

Fotografia, wraz ze swoją unikatową zdolnością przechowywania fizycznego śladu rejestrowanych przez aparat obiektów, jest szczególnym przedmiotem ekfrazy ze względu na łatwość poddawania się różnym zabiegom prowadzącym do jej wewnętrznego rozwarstwienia: okazywać się może – w różnych proporcjach i w zależności od obranej perspektywy – re-prezentacją (medialną transpozycją narzucającą własną konwencję bądź artystycznym przetworzeniem) i/lub dokumentem, czyli takim zapośredniczeniem, w którym obiekt zdolny jest mimo wszystko wiarygodnie, „prawdziwie” przedstawić się, jak gdyby w zgodzie ze zdaniem Rolanda Barthes’a: „w wypadku fotografii nigdy nie mogę zanegować faktu, że ta rzecz tam była”¹⁹. W skrajnych przypadkach interpretacji jednotorowej, całkowicie lekceważącej opcję z drugiego bieguna, ekfraz zdjęcia może odpowiadać dwom „czystym” modelom deskrypcji: bądź odnoszącej się do dzieła sztuki, bądź reprezentującej realny obiekt. W wersjach mieszanych wędruje między tymi poziomami, czasem eksponuje walory estetyczne i cechy formy (kompozycję, oświetlenie, kolorystykę itp.), korzystając ze strategii opisu wypracowanych w długich dziejach literatury dotyczącej malarstwa, czasem nawiązuje wprost do zarejestrowanego i na powrót „obecnego” przedmiotu, na pozór znosząc fakt medialnego zapośredniczenia. Dlatego zdecydowana większość przywoływanych przez pisarzy fotografii – jako pewien swoisty rodzaj reprezentacji – może być zestawiana i z malowidłem, i ze wspomnieniem, czyli obrazem mentalnym odzwierciedlającym określony rzeczywisty obiekt²⁰. Mimo ewidentnej mediatyzacji, utraty źródłowego przedmiotu zdjęcie archiwalne jest jednak indeksem – wciąż wskazuje na rzecz. Liczni autorzy najnowszych ekfraz fotografii często w ogóle zapominają o tym, że obraz fotograficzny jest li tylko re-prezentacją, na ogół w zdecydowanie nikłym zakresie interesują się jego walorami artystycznymi czy konwencjonalnym charakterem, zdają się zaś mocno wierzyć w zdolność uobecniania przezeń tego, co już niedostępne. Ta tendencja wynika również z innej właściwości fotografii – twórca nie odciska w swym dziele wyraźnego autorskiego śladu, toteż, inaczej niż w przypadku malowideł, łatwo zapomina się o jego roli, to zaś wpływa na model opisu²¹. Przez skupienie się na tym, co jako wciąż widzial-

¹⁷ A. Rouillé, *Fotografia: między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. Hedemann. Kraków 2007, s. 27.

¹⁸ Z kolei z analiz D. Kennedy’ego (*Ideal Points, Virtual Truths: Poems about Photographs*. W: *The Ekphrastic Encounter in Contemporary British Poetry and Elsewhere*) dotyczących najnowszej poezji angielskiej wynurza się obraz zdecydowanie odmienny. Badacz cytuje teksty (m.in. S. Ellisa, P. Didsbury’ego, I. Duhiga, E. Bolanda, O. Reynolds’a, Ph. Grossa), w których wyraźnie objawia się niewiara w adekwatność *medium* fotograficznego.

¹⁹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 2008, s. 137.

²⁰ Uczynili to zresztą w przywoływanych już pracach Michałowska oraz Zaleski.

²¹ Zob. Hermange, *op. cit.*, s. 6.

ne przechowała odbitka, ekfrazja staje się unaoczniającą deskrypcją sfotografowanego przedmiotu, a biorąc pod uwagę praktykę literacką, właściwie należałoby porzucić tę epistemologiczną terminologię i od razu stwierdzić, iż bardzo często staje się opisem osoby, poeci i eseści na ogół bowiem odnoszą się do wizerunków ludzi: czy to do własnych portretów z przeszłości, czy do zdjęć, które ukazują ich bliskich, czy wreszcie – do przypadkowo zdobytych starych fotografii, prezentujących nieznaną osobę. W ten sposób obok werbalnej transpozycji, która zapośrednicza doświadczenie obrazu i skłania do rozważań nad trybami przekładu jednej sztuki na drugą, ujawnia się w ekfrazie fotografii przestrzeń „empatycznej mediacji”, o jakiej pisała Anna Łebkowska²². Empatia zaś oznacza w tej sytuacji otwarcie się na to, co było bez wątpienia realne, często również – radykalnie inne.

Wobec tych stwierdzeń przydatne okaże się chwilowe zawieszenie zainteresowania współczesnymi teoriami ekfrazy na rzecz próby wyciągnięcia wniosków z ustaleń badawczych na temat najbardziej zerodowanej, archaicznej warstwy dziejów pojęcia – tej sprzed działalności drugiej sofistyki i popularności *Obrazów* Filostrata Starszego, za których wzorem ujmować się zwykło ekfrazę jako opis obiektu z kręgu sztuk wizualnych. Należy mianowicie cofnąć się do antycznej koncepcji ekfrazy i do jej najwcześniejszych, m.in. epickich, realizacji, a przede wszystkim do praktyki tworzenia tego typu deskrypcji w ramach ćwiczeń retorycznych zwanych „*progymnasmata*”. *Ekphrasis* według starożytnych podręczników krasomówstwa była dokładnym opisem pewnego obiektu (osoby, zdarzenia, miejsca, zwierzęcia, rośliny, pory roku²³), mającym w specyficzny sposób oddziaływać na wyobraźnię słuchacza – tak szczegółowo, żywo i plastycznie przedstawić swój przedmiot, by wyzwolić złudzenie naocznego oglądu (*enargeia*)²⁴, i ta jej właściwość pełniła funkcję kluczową. Warto zauważyć, iż w antycznej ekfrazie wchodziły w grę dwa poziomy – werbalny oraz jego odniesienie: niekoniecznie realne, uwzględniano również obiekty zmyślone. Późniejsze zastosowanie terminu „ekfrazja” wyłącznie do artystycznych bądź retorycznych opisów dzieł sztuki jest zawężeniem tematyki, przy jednoczesnym stworzeniu układu, w którym *ekphrasis* stanie się „reprezentacją reprezentacji”.

Ruth Webb określiła pozycję zajmowaną przez *Obrazy* Filostrata jako „*intersection*”²⁵, wewnętrzne cięcie: jako taką granicę między dwoma obszarami, która jednocześnie należy do obydwu, strategie retoryczne wykorzystane przez tego autora wywodzą się bowiem wprost z progymnasmatów, natomiast uczynienie z jego dzieła tekstu założycielskiego nowożytnej ekfrazy jest kwestią pewnej mody czy też intensywności późniejszej recepcji. Znamienne zresztą, że Filostrat jedynie

²² Ł e b k o w s k a, *op. cit.*, s. 141–142.

²³ Jedynie Nikolaos w katalogu przedmiotów ekfrazy uwzględnił rzeźby i malowidła. Zob. R. W e b b, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham 2009, s. 64.

²⁴ Zob. F. G r a f, *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike*. W zb.: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. G. B o e h m, H. P f o t e n h a u e r. München 1995. – M. S k w a r a, *O niektórych właściwościach ekfrazy. Na przykładzie poetyckiej recepcji „Szalu uniesień” Władysława Podkowińskiego w wybranych utworach młodopolskich i nie tylko*. W zb.: *Perspektywy polskiej retoryki*. Red. B. Sobczak, H. Zgólkowa. Poznań 2007, s. 194–197. – W e b b, *op. cit.*

²⁵ W e b b, *op. cit.*, s. 31.

okazjonalnie koncentruje się na cechach plastycznych malowideł²⁶, sławi mistrzostwo malarza w dużej mierze ze względu na doskonale naśladownictwo. *Enargeia* realizuje się jako unaocznienie epizodów mitycznych i historycznych zaprezentowanych na opisywanych malowidłach tablicowych. Słuchacz ma stać się nie tylko widzem, ale też uczestnikiem sceny, obraz „ożywiany” jest dzięki kunsztowi mówcy, przekształcając się w trójwymiarową przestrzeń teatralną, pełną dźwięków i zapachów, mającą wręcz do złudzenia przypominać pełnowymiarowość codziennych doświadczeń. Według podręczników retor powinien uwzględniać stany emocjonalne i myśli postaci, przekonując tym samym o ich realności, ponadto bezpośrednio się do nich zwracać. Co typowe dla twórców drugiej sofistyki, w tym perswazyjnym nastawieniu, obok zadania wywołania u odbiorcy złudzenia naoczności i dowiedzenia potężnej, obrazotwórczej mocy słowa, chodzi zdecydowanie o dydaktyzm i erudycyjność, przybliżenie mitu niedoświadczonemu słuchaczowi i wirtuozowski popis, horyzontem ekfrazy staje się zaś intersubiektywny repertuar istotnych dla kultury obrazów.

W kontekście przywołanych perypetii gatunku/figury ekfrazy nie dziwi częste zrównywanie (ale też mylenie) zakresów pojęć: *ekphrasis*, hypotypoza, *evidentia*²⁷. Nie potrafimy wprawdzie wiarygodnie dowieść, że neapolitańskie zbiory, które wychwala Filostrat, w ogóle istniały, lecz nie mamy cienia wątpliwości co do tego, że, tak czy inaczej, stanowią one przykład malarstwa iluzjonistycznego. To ponieważ potwierdza, iż *de facto* właściwym obiektem deskrypcji nie jest malowidło (wraz z jego cechami czysto artystycznymi), lecz prezentowana na nim scena. Próba odgraniczenia ekfrazy (rozumianej już jako unaoczniający opis dzieła sztuki) od hypotykozy (jako deskrypcji „malarskiej”, stawiającej dowolny obiekt „przed oczami” słuchacza) nie ma w tym kontekście większego sensu, przypomina częściowo wysiłki zmierzające do wypreparowania z dzieła sztuki – osobno – treści i formy. Powołanie się na kunszt malarski, umiejętność wizualnej transpozycji uczuć postaci, uchwycenia mitycznej opowieści w najwięcej mówiącym momencie – dostarczają po prostu pewnych schematów opisu, wspomagając maestrię retora.

Czy ta dygresja dotycząca „prehistorii” ekfrazy może mieć znaczenie w stosunku do najnowszych literackich opisów fotografii? Sądzę, że tak – przede wszystkim *medium* fotograficzne wydaje się nierozzerwalnie związane ze złudzeniem naocznego oglądu, przyciąga więc ten rodzaj deskrypcji, któremu patronuje *enargeia*, ponadto często zdarza się, iż jako czytelnicy współczesnych tekstów literackich nie wiemy, czy deskrybowane zdjęcie w ogóle istniało, sam sposób opisu skupia się zaś wyraźnie na przedmiocie odniesienia danej fotografii, nie na jej

²⁶ Zob. m.in.: *ibidem*, s. 81–82. – R. Popowski, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*. W: Filostrat Starszy, *Obrazy*. Przeł., wstęp, komentarz, przypisy R. Popowski. Warszawa 2004, s. 39, 48. – S. Wysocki, *Ekfrazy czy przekład intersemiotyczny*. W zb.: *Od tematu do ramaty. Przechadzki z Balcerzanem*. Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań 2007, s. 498.

²⁷ Ekfrazy rozumiana jako retoryczna figura unaoczniająca była zresztą utożsamiana z greckim pojęciem *hypotyposis* i łacińskim *evidentia*. Zob. m.in. A. Gorzkowski, „*Ut pictura verba...*” *Zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej*. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2, s. 37–38. – H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przeł., oprac., wstęp A. Gorzkowski. Bydgoszcz 2002, s. 809–820.

materialnym ukształtowaniu (na jej „fotograficzności”²⁸), w efekcie otrzymujemy deskrypcję jak gdyby wyłącznie dwupoziomową: ekfrazza przywołuje wprost osobę, wycinek świata, których obraz przechowała odbitka i które „zmartwychwstają” oto na oczach empatycznie nastawionego odbiorcy, jakim okazuje się poeta lub eseista. Jednakże fotografia, jak się wydaje, dostarcza potężnego bodźca wizualnego nie tylko ze względu na udostępnianie pewnego widoku, ale głównie ze względu na specyfikę ujęcia swojego przedmiotu, wspólną zresztą wszystkim zdjęciom – czyli oferowanie obrazu sztucznie znieruchomiałego (jak bardzo pasuje tu Kriegerowskie pojęcie *still movement*, mające wszak oznaczać zasadę ekfrazy!²⁹), co przekłada się na pewną konwencję opisu. Dany obiekt zostaje wyselekcjonowany z rzeczywistości, wyróżniony i – przy odpowiedniej percepcji – uwznioślony, rozwija się przestrzeń dla aury³⁰. Nawet z pozoru „przezroczyste” zdjęcia, wbrew częstym złudzeniom, nie są po prostu automatyczną reprodukcją fragmentów rzeczywistości, lecz ustanawiają specyficzną „widzialność”, niepozobawioną rysów estetyzacji³¹. Owa fotograficzna percepcja rzeczywistości okazuje się silną inspiracją dla literatury. Czas zaczyna odgrywać tu rolę kluczową. Jeśli fotografia dokonuje balsamowania chwili, moment wypreparowany z biegu życia umieszcza w wiecznym teraz, to ekfrazza odwraca ów proces: typowy dla tej figury gramatyczny czas terażniejszy ma wprawdzie korespondować ze statycznym beczczasem kadru, lecz jego pojawianie się ustanawia zarazem chwyt *translatio temporum* – przekład obrazu na słowo okazuje się więc również przekładem przeszłości na pozory życia, translacją domkniętego na wieki i nienaruszalnego *perfectum* na otwartość *praesens historicum*; ustanawia zatem alternatywny czas, w którym coś jeszcze może się wydarzyć, nawet gdyby owo c o ś miało być tylko efektem literackiej nadinterpretacji.

Kluczowy okaże się fakt, iż chwyt, które w tym kontekście występują, nie są wcale nowe, odnajdziemy je bowiem zarówno u Filostrata, jak i we wcześniejszych ćwiczeniach retorycznych, powtarzane były też w literackich ekfrazach malarstwa przedstawiającego i rzeźby figuralnej aż do współczesności. Niejednokrotnie stały

²⁸ Zob. *Soula ges*, *op. cit.*, s. 23, 133. W związku z częstym traktowaniem formy zdjęcia jako zupełnie przezroczystej zawieszona zostaje dyskusja nad przynależnością fotografii do dziedziny sztuki. *Herman ge* (*op. cit.*, s. 6) sugerował, że właśnie dlatego, iż zdjęcie to „obraz, którego sam status artystyczny jest kontrowersyjny dla Instytucji” (tj. dla krytyki artystycznej), warto odwołać się do antycznego, szerokiego pojęcia ekfrazy.

²⁹ *Krieger: The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; The Problem of Ekphrasis*. Dodatkowo *Gorzowski* (*op. cit.*, s. 50), przywołując tezy *Kwintyliana* (z *Institutio oratoria*), zauważył, iż w przypadku unoczniających opisów nawet wówczas, gdy obiekt jest zdarzeniem, ukazany zostaje jako statyczny; dynamika przemienia się w symultaniczne ustrukturyzowanie.

³⁰ *Zaleski*, *op. cit.*, s. 39, 59–60. – *Cheeke*, *op. cit.*, s. 144.

³¹ Dlatego też sądzę, iż można porzucić obawy przed inkorporowaniem opisów zdjęć użytkowych do obszaru ekfrastyczności (np. *Witosz* [*op. cit.*, s. 109] sugerowała, by brać pod uwagę jedynie fotografie artystyczne lub takie, które „aktywizują »estetyczne« kody lektury”, czyli by rozpatrywać kontekst pragmatyczny – „kontrakt nadawczo-odbiorczy”): przy akceptacji faktu konwencjonalności fotografii taka decyzja nie sprzeniewierzałaby się również i temu nakazowi, który zobowiązuje do uwzględniania tylko przedmiotów estetycznych. Dodatkowo, w kontekście dawnych zdjęć – warto przywołać słynne zdanie *S. Sontag* (*O fotografii*. Przeł. *S. Magala*. Kraków 2009, s. 29): „czas stawia większość fotografii, nawet najbardziej amatorskich, w rzędzie dzieł sztuki”.

się one przyczyną negowania możliwości przełożenia statycznego obrazu na czasowość werbalnej reprezentacji, gdyż – jak można stwierdzić – słowo literackie wybiega poza to, co widoczne na malowidle, rozbija typową dlań jedność sytuacyjną³². Wspomniane chwyty, świadczące o tym, iż ekfrazę fotografii ma swoich zacnych antenatów, to narratywizacja (zrelacjonowanie przed- i poakcji ukazanego w dziele sztuki zdarzenia) oraz dialogizacja (udramatycznienie opisu przez użycie prozopopei bądź przez wprowadzenie apostrof, szczególnie tych skierowanych do postaci z przedstawienia wizualnego³³).

W poezji i eseistyce inspirowanych fotografią bardzo często występują również takie strategie szeroko zakrojonej narratywizacji, które nie są *stricto* ekfrastyczne: często mają charakter dokumentalny, wspomnieniowy bądź fikcjonalizujący i odnoszą się do fotografii bezakcyjnych (zjawisko to omówię w dalszej części artykułu). Odbiegają one daleko od wizualnego pierwowzoru, kreślą historię, jakiej nie dałoby się uchwycić ani w pojedynczym kadrze, ani nawet w kilku seryjnie, tuż po sobie wykonanych zdjęciach. Warto wszakże włączyć je do obszaru rozważań jako zjawisko pokrewne, szczególnie iż dwa pierwsze typy narratywizacji zdecydowanie wynikają z estetyki ekfrazy skrzyżowanej z estetyką fotografii: sprzymierza się tu chęć „ożywienia” sceny, opowiedzenia w całości (takie jest bowiem znaczenie czasownika „*ekphrazein*”), z wiarą w epistemologiczny aspekt zdjęć, w ich prawdziwość i możliwość kontaktu za ich pośrednictwem z przeszłością. Biorąc za wzór tradycyjne narratywizacje malowideł, uważam za właściwą, prototypową ekfrazę tylko opowiadanie wynikające w sposób „naturalny” z opisu chwili zatrzymanej w kadrze, czyli takie, które ponownie porusza to, co dzięki fotografii zastygło w bezruchu, stało się obrazem *still life* (to wyrażenie, w polszczyźnie oddawane jako „martwa natura”, oznacza właściwie życie unieruchomione; warto nadmienić, iż *film still* to pojedyncza klatka filmu³⁴). Rozwijając mikroopowieść inspirowaną konkretną fotografią autorzy jak gdyby dodają poprzednie i kolejne klatki, inscenizując pokaz filmu – tworzony w oparciu o wiedzę czy wspomnienie lub zrodzonego ze swobodnej fantazji. Doskonałym przykładem, i to dość klasycznym, takiej ekfrastycznej narracji skonstruowanej na podstawie fotografii migawkowej jest wiersz Urszuli Koziół *Z albumu*:

Kobieta i mężczyzna idą brzegiem morza
fale głośnym kłaśnięciem o plażę zaklepują na wyścigi
swoje j e s t e m
mewy na próżno usiłują skwapliwymi dzióbkami
przytwardzać ich ruchome grzywy do stabilnych brzegów
na mokrym piasku
każdy żółty kamyk chce uchodzić za bursztyn
kobieta schyla się prostuje i schyla
mężczyzna weisnął ręce w kieszeń
i spoglądając przed siebie zamienia się w słuch

³² Zob. Markowski, *Ekphrasis*, s. 232.

³³ Dialogi te zresztą pojawiać się mogą również w innych konfiguracjach: „Filostrat unaocznia scenę przez wprowadzenie do opisu różnych form dialogu, np. między sobą i słuchaczem, między sobą i bohaterami obrazu, między aktorami pokazanego na obrazie wydarzenia, między nimi i odbiorcą opisu” (Popowski, *op. cit.*, s. 39). W obecnej praktyce literackiej najistotniejsze i najliczniejsze wydają się jednak wspomniane apostrofy.

³⁴ Zob. Michałowska, *op. cit.*, s. 132.

rytmiczne plaśnięcia fal i łoskot morza
brzmia jak aparatura USG
czy nie tak właśnie, nie w ten sposób
tłukło się o kruche ścianki życia jego własne serce

kobieta schyla się po małe podarunki morza
choć myślami wyraźnie krąży daleko
nagle odwraca się do mężczyzny i ujmuje go za rękę
jakby ten był małym chłopcem
którego trzeba natychmiast wyprowadzić z ciemnego lasu
w jasność polany

zmienia się konfiguracja chmur
krzyk łabędzi krzyk mew i monotony łoskot morza
zdają się teraz budować wspólnie strop dla ciszy
w którą bezsłownie wchodzi kobieta i mężczyzna
już poza kadrem³⁵.

Ta ekfaza wykorzystuje głównie, kluczowy dla unaoczniającej narracji, czas teraźniejszy, jednak nie ogranicza się wyłącznie do snucia opowieści. Oscyluje między rozwijającą się w czasie narracją a opisem nieruchomych obiektów – właściwie trojako rozumianych: po pierwsze, jako kolejne obrazy, sklejone w jedną całość *quasi*-statyczne klatki (*stills*), po drugie – jako zastygłe w bezruchu realne osoby i przedmioty z przeszłości (owo rozstrzelenie słowa „jestem” zinterpretować da się wszakże jako podstawowe świadectwo istnienia; być może, aktywizują się również obrazy z pamięci), po trzecie – jako sama płaszczyzna odbitki. Narratywizacja, która tu się pojawia, nie jest zatem „naiwna”, lecz obarczona wiedzą na temat właściwości *medium* fotograficznego – autorka prowadzi z różnymi konwencjami opisu specyficzną grę, jaką, swoją drogą, często spotyka się u współczesnych poetów piszących o zdjęciach. W wierszu Koziół poziom unaocznienia dwuwymiarowej odbitki jest zresztą najciekawszy, łączy się bowiem z daleko idącą metaforyzacją, która podkreśla fotograficzną, a zarazem ekfrastyczną, dialektykę ruchu i bezruchu, życia i martwoty, dźwięku/mowy i ciszy. Okazuje się oto, że mewy sfotografowane na tle fal „na próżno usiłują skwapliwymi dzióbkami / przytwierdzać ich ruchome grzywy do stabilnych brzegów”, a odgłosy przekształcające dwuwymiarową fotografię w nasyconą różnymi bodźcami zmysłowymi pełnię przestrzeni milkną w finale tekstu, potwierdzając, że mamy do czynienia jedynie z martwą, papierową odbitką: „krzyk łabędzi krzyk mew i monotony łoskot morza / zdają się teraz budować wspólnie strop dla ciszy / w którą bezsłownie wchodzi kobieta i mężczyzna / już poza kadrem”. Wiersz Urszuli Koziół doskonale wpisuje się więc w różne poetyki ekfrazy, nawet dwa fragmenty przenosiń odwołujące się do myśli oraz odczuć kobiety i mężczyzny z fotografii odpowiadają starożytnym zaleceniom, każącym, dla uzyskania efektu „ożywiania” postaci, uwzględniać w opisie ich emocje i refleksje w danym momencie.

Jako ekfrastyczna mikroopowieść utwór *Z albumu* to wiersz wyjątkowo „czysty”. Większość tekstów poetyckich narratywizujących fotografie lub dzieła plastyczne zmusza do podjęcia decyzji w spornej kwestii – jak daleko w przeszłość i przyszłość wobec momentu zamrożonego w kadrze czy wybranego przez malarza może wychylić się narracja, by dany tekst dało się jeszcze nazwać ekfrazą. Wendy

³⁵ U. K o z i o ł, *W płynnym stanie*. Kraków 1998, s. 30–31.

Steiner proponowała ograniczenie się do przypadków rozwijania Lessingowskiego „momentu owocnego”³⁶, czyli do opowieści o tym, co poniekąd samorzutnie wynika z przedstawienia. Heffernan polemizował, pisząc, iż ekfrastyczne narracje zawsze wykraczały dalej³⁷; dodam, że Filostrat bardzo często relacjonuje najistotniejsze – wcześniejsze i późniejsze – epizody mitu. Granica jest zazwyczaj trudna do wychwycenia, dlatego w kontekście opisów zdjęć zaproponowałam wariant minimalistyczny, bliski koncepcji autora *Laokoona*: uznanie za prototypową ekfrazę wyłącznie opowiadania na podstawie fotografii migawkowej, wykonanej „na gorąco”, gdzie obraz ewidentnie wynika z poprzednich etapów ruchu i dąży do kolejnych (wydaje się kadrem filmu), oraz wykluczenie narracji na podstawie fotografii pozowanych, bezakcyjnych. Takie wizerunki nie zmierzają bowiem do rozwinięcia się w opowieść, odklejają się jak gdyby od nurtu czasu, szczególnie gdy stanowią przykład portretów wykonanych w *atelier*, nie zaś w naturalnej scenerii, kiedy to liczne przypadkowo zarejestrowane okoliczności dostarczają nam dodatkowych informacji. Jeśli fotografia, chwytająca w ruchu pewne obiekty i ich ulotne konfiguracje, podobna jest do klatki filmowej, to pozowane portrety przypominają raczej *tableaux vivants*, spoglądająca w obiektyw osoba miała bowiem świadomość tego, iż oto właśnie przemienia się w obraz³⁸, który będzie trwał może nawet wtedy, gdy jej własne życie przeminie.

Druga wspomniana strategia wiążąca się z zadaniem „ożywienia” obrazu dzięki mocy słowa to wprowadzanie różnorodnych dialogów. Ekfrazy mówić mają nie tylko „o dziełach sztuki, ale też przemawiać do nich i za nie”³⁹. Choć w przypadku nawiązań do fotografii najczęściej używanym chwytem, który jest aktualizacją strategii udratycznienia ekfrazy przez zainscenizowanie dialogu, okazuje się apostrofa do postaci ze zdjęcia, to prozopopei⁴⁰ należałoby przypisać miejsce wyjątkowe. *Sensu largo* wspomniany trop retoryczny jawi się jako nadrzędny tryb percypowania zdjęć, identyfikowany z dążeniem do tego, by milcząca fotografia

³⁶ W. Steiner, *Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago 1982. Podobne ujęcie proponuje Gogler (*op. cit.*, s. 143).

³⁷ Heffernan, *op. cit.*, s. 5.

³⁸ Skrajnym przypadkiem są zdjęcia osób przebranych (zob. np. W. Nowicki, „Udawala odalistkę”. W: *Dno oka*. – Dehnel, *Fotoplastikon*, s. 156–159) lub wizerunki faktycznie powstałe w wyniku inscenizacji „żywych obrazów” (np. Dehnel, *ibidem*, s. 89, 135).

³⁹ Mitchell, *op. cit.*, s. 164. Bliźniacze zdanie odnajdziemy u Heffernana (*op. cit.*, s. 7). Te trzy strategie stanowią fundament nie tylko retoryki ekfrazy, ale też jej szeroko pojmowanej estetyki.

⁴⁰ Niewykluczone, iż niegdyś utożsamiano *ekphrasis* z prozopopeją (zob. Popowski, *op. cit.*, s. 33), z pewnością ta koncepcja zaznacza się współcześnie; J. H. Hagstrum (*The Sister Arts, the Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago 1958, s. 18) pisał o ekfrazie jako „szczególnej jakości wyposażania w głos i język niemych, w innych przypadkach, obiektów artystycznych”, Heffernan z kolei (*op. cit.*, s. 6), powołując się na znaczenie czasownika „*ekphrazein*” (‘wypowiedzieć w całości’, ‘przemówić’), ujął ekfrazę wprost jako prozopopeję milczącego obiektu, czyli obrazu. Jak dotąd, rozbudowaną prozopopeję odkryłam wyłącznie u Dehnela w *Fotoplastikonie* (s. 9). W inicyjnym tekście tomu trzech mężczyźni z dziwnie skadrowanego portretu zwracają się do współczesnych odbiorców, co istotne jednak, pisarz każe wypowiadać im nie kwestie wynikające z uchwyconych okoliczności, lecz refleksje na temat sztuki fotograficznej: „Wszystkoście pomieszali, gamonie. [...] Kto myśli, że to źle skadrowane albo przypadkowo nieprzycięte zdjęcie, myśli głupio. To my, z zamkniętymi ustami, mówimy do was przez beźmiary czasu [...]: fotografia nie ma przedstawiać tego, co jest, ale to, co być winno”.

przemówiła – czyli „ożyła” i zaczęła coś znaczyć⁴¹. W przypadku ekfraz zdjęć strategia ta zyskuje nowy wymiar, nie występujący zwykle w analogicznych sposobach traktowania malowideł⁴²: wpisuje się w ten model recepcji, który podszty jest wiarą w możliwość kontaktu za pośrednictwem obrazu z utraconą rzeczywistością, model, jaki – biorąc pod uwagę wcześniejsze środki przedstawiania – stanowiłby oryginalny, specyficzny element estetyki fotografii. Znamienne, iż prozopopeja to przypisanie zdolności wypowiedzenia się osobie bądź rzeczy, która naprawdę nie jest w stanie przemawiać: figura ta może być realizowana m.in. jako wypowiedź postaci nieobecnej (również fikcyjnej – namalowanej albo „obecnej” już tylko jako zestaw plam na cienkiej powierzchni odbitki) lub zmarłej. Te dwie możliwości łączą się zatem ze sobą w ekfrazie fotografii – nawet gdy osoba ze zdjęcia wciąż żyje, jej wygląd z zarejestrowanego przez aparat momentu całkowicie należy do przeszłości. Można powiązać tę kwestię z mimetycznym charakterem *medium* fotograficznego, tworząc paralelę między zdjęciem a autobiografią. Paul de Man twierdził, iż prawdziwościowy odbiór tej odmiany piśmiennictwa możliwy jest jedynie właśnie w ramach prozopopei, gdyż jako tekst autobiografia miałaby niczym nie różnić się od fikcji⁴³, tu zaś podobnie: zdjęcie (szczególnie obce, zdobyte przypadkowo, nieczytelne) może zostać potraktowane jako szpargał bez znaczenia lub estetyczny artefakt, może jednak być rozpatrywane jako zredukowane do minimum „autobiograficzne” świadectwo istnienia, świadectwo czyjejś twarzy; milczące, ale zawierające wyraźny apel od ukazanej postaci o przyznanie, że żyła naprawdę.

Sądzę, iż podobieństwa strategii retorycznych między nową, dotyczącą fotografii odmianą ekfrazy a antycznymi wariantami tej figury retorycznej, owego zapewne dość zaskakującego powinowactwa, które ujawnia się na przekór chronologii, nie należy pomijać. Związek ów tłumaczyć można kwestią zaufania, jakim w kolejnych epokach cieszą się odmienne środki przekazu. Autorzy drugiej sofistyki niewątpliwie wierzyli w iluzję tworzoną słowami, przez wieki darzono uznaniem również iluzję malarską, której niepodzielną władzę podważyła na początku XIX wieku fotografia. Dziś zapewne najbardziej ufamy ciągłemu przekazowi cyfrowemu jako najbardziej wiarygodnej reprezentacji rzeczywistości⁴⁴, jednak nadal pokładamy wiarę w uobecniającą moc fotografii, nawet jeśli mamy świadomość, że wiara ta bywa naznaczona odrobiną mistycyzmu.

Sumując elementy pochodzące z różnych tradycji, proponuję, na użytek zbadania nowych wierszy i esejów dotyczących fotografii, specyficzne, akumulatywne i w dużej mierze nienowe, pojęcie ekfrazy (i „ekfrastyczności”⁴⁵), jakie obej-

⁴¹ S o u l a g e s (*op. cit.*, s. 12) przywołał ten termin, dodając, że „fotografia zmusza nas do mówienia do tego stopnia, iż wierzymy, że ona sama mówi”. H e r m a n g e (*op. cit.*, s. 14–15), wspominając pierwsze teksty krytyczne E. Lacana, użył nazwy „prozopopeja” na oznaczenie sytuacji, w której, ze względu na przypisywanie osobom sfotografowanym myśli i uczuć, czytelnik miał ulec złudzeniu niezmediatyzowanej relacji z nimi: pośrednictwo autora opisu stawałoby się wtedy przezroczyście.

⁴² Zaznacza się jednak np. w *Martwej naturze z wędzidłem* Z. Herberta.

⁴³ P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M. B. Fedewicz. W zb.: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Red. R. Nycz. Gdańsk 2000, s. 118.

⁴⁴ Tak o historii kolejnych „kryzysów reprezentacji” i entuzjastycznego witania nowych technicznych środków reprodukcji rzeczywistości pisał R o u i l l é (*op. cit.*, s. 67).

⁴⁵ Termin zaproponowany przez A. D z i a d k a (*Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji*

mowałoby nie tylko intermedialny przekład. Włączone zostałyby tu konstruowanie mikroopowieści na podstawie fotografii i dialogizacja, dwa tropy wynikające z chęci „ożywienia” obrazu dzięki mocy oddziaływania słowa. O ile narratywizacja, jeśli rozwijałaby jakiś moment anegdoty zatrzymanej w kadrze, *per analogiam* do Filostratowych strategii takiego opowiadania obrazu, które uzupełnia namalowane sceny mityczne i historyczne o niezbędny kontekst tego, co stało się chwilę przedtem, i tego, co zaraz nastąpi, może być uznana za reprezentację zdjęcia, o tyle wprowadzanie apostrof i prozopopei jest jedynie uwikłane w pewne sposoby myślenia o reprezentacji (mianowicie często oznacza wiarę w to, że fotografia jest reprezentacją realnej osoby). W odniesieniu do aranżowania dialogu z postaciami ze zdjęć bardziej adekwatna byłaby raczej pojemniejsza formuła ekfrazy jako *w e r b a l i z a c j i*, dlatego należy nawiązać do drugiej wersji definicji z przywoływanego na wstępie artykułu Clüvera.

Obok tych chwytów, typowych dla ekfrazy od czasów antyku, wciąż najistotniejszym wyznacznikiem pozostawałoby, rzecz jasna, równie dawne zadanie stworzenia skrupulatnej, unaoczniającej deskrypcji, która odpowiadałaby statyczności przedstawienia wizualnego, byłaby „najwłaściwszą” reprezentacją wyglądu obrazu (ten element pojawił się już częściowo w zacytowanym w całości wierszu Urszuli Kozioł). Wskazane jest jednak kolejne rozpatrzenie różnych wzorów owych deskrypcji. Dążenie do unaocznienia, korzystające z systematyczności i zmysłowości opisu, może realizować się bowiem – przy wykorzystaniu nowszych wzorców literackich – również jako deskrypcja skupiona na formie, kompozycji, konwencji, na materialnym podłożu, nie tylko zaś, bliżej antycznej tradycji i późniejszych praktyk drugiej sofistyki, jako omówienie ukazanych rzeczy, scen i postaci, „ożywienie” przedstawienia m.in. przez ewokowanie różnorodnych bodźców sensualnych (choć tu zwykle i tak pojawiają się, rozbijające nieruchomość, elementy temporalizacji). Kwestia decydującej roli podmiotu opisu, na którą zwrócił uwagę Cezary Zalewski, tak istotna w kontekście poezji i eseju, nie podważa, jak sądzę, statusu opisu jako ekfrazy⁴⁶. Powracającą w rozmaitych teoriach sugestię, iż deskrypcja dzieła sztuki powinna być wiernym, bezosobowym odciskiem i wtedy dopiero aspirowałaby do miana ekfrazy, pozostawiłabym w sferze spekulacji⁴⁷.

sztuk w polskiej poezji współczesnej. Wyd. 2. Katowice 2011, s. 51–52) pozwala ująć często dziś spotykaną odmianę tekstów, w których jedynie krótkie fragmenty spełniają restrykcyjne kryteria ekfrazy.

⁴⁶ C. Z a l e w s k i, odwołując się do szerokiego spektrum sposobów pojawiania się w polskiej literaturze tematu fotografii (od pierwszych, XIX-wiecznych przypadków takich intermedialnych nawiązań począwszy, na najwspółczesniejszych realizacjach z tego kręgu skończywszy), zrezygnował z używania pojęcia *ekphrasis* jako nadrzędnej kategorii, wzbraniał się nawet przed stosowaniem tego terminu w przypadku „całościowej tematykacji” konkretnych zdjęć. Swoją decyzję argumentował następująco: „„fotograficzny« temat nigdy nie jest autonomiczny; przeciwnie: występuje zawsze w połączeniu z fabułą, a przede wszystkim z podmiotem (narratorem, bohaterem, podmiotem lirycznym itp.), który go wprowadza. Na tym polega istota tej relacji, która nigdy nie ogranicza się do »przekładu« jednej sztuki na drugą” (*Wprowadzenie*. W: *Pragnienie, poznanie, przemijanie*, s. 9).

⁴⁷ Warto dodać, iż według W e b b (*op. cit.*, s. 88–89, 93–100) przejawiająca się w antycznej ekfrazie wiara w przekładalność obrazów na słowa i w potężny wpływ samej mowy na wyobraźnię odbiorcy wynika z ówczesnego kontekstu kulturowego: z intersubiektywności poniekąd wyuczzonej, opierającej się na stałym repertuarze przedstawień wizualnych i na przekonaniu o skuteczności oddziaływania samego języka.

Zgodne ze współczesną perspektywą podkreślanie roli nadawcy w kontekście wszelkiej komunikacji musi zostać włączone w obszar rozważań nad ekfrazą, co zresztą nieraz w praktyce czyniono⁴⁸. Indywidualne piętno podmiotu, nawet przy zamierzeniu sformułowania wiernej, unaoznaczającej deskrypcji dzieła sztuki, daje o sobie znać i faktycznie w przypadku silnie zmetaforyzowanych opisów ewokuje wyglądy wyobrazeniowe niemożliwe do wtórnego przełożenia na obraz: dalekie od wizualnego pierwowzoru, a nawet miejscami z nim sprzeczne; nie przekreśla to jednak ekfrastyczności tych omówień⁴⁹. Po prostu model ekfrazy ulega tu komplikacji (tak bywa również w przypadku opisów fotografii), nie sposób już bowiem zbyć milczeniem obecności podmiotu i roli zabarwionego indywidualnie, wyobrażeniowego korelatu deskrypcji, który zarazem odsłania i przesłania wizualny oryginał, stanowi sedno subiektywnej wizji, jaką chce nam przekazać poeta lub eseista. Pytanie o to, czego reprezentacją jest ekfaza, wymaga więc często wielo- członowej odpowiedzi lub użycia zbiorczego określenia „ogład” – które zawarłoby w sobie elementy podmiotowe i przedmiotowe, silnie zindywidualizowane i intersubiektywnie dostępne, sugerując dodatkowo, że między samym obiektem opisu a słowem są jeszcze inne komponenty: „poczucie obrazu” wytwarzane zarówno przez przedstawienie wizualne, jak i przez tekst⁵⁰ (w tym drugim przypadku pojawić się może też termin „iluzja ekfrazy”⁵¹), a ponadto, że obiekt nie jest transponowany do ekfrazy sam w sobie, ale jako przefiltrowany już przez cudzą percepcję. Nie da się bowiem w przypadku wielu „zagęszczonych” ekfrastycznych passusów odseparować opisu, wizualizującego czy „ożywiającego” obraz, od wtopionych w eń elementów subiektywnego widzenia, szerzej: odczuwania, indywidualnych skojarzeń, wspomnień, interpretacji. Nawiasem mówiąc, użycie słowa „ogład” pozwala też ująć zarówno nieliterackie, jak i literackie ekfrazy fotografii. Ogląd naukowy, krytycznoartystyczny bądź techniczno-instruktażowy wprowadzają do gry właściwe sobie wartości, normy estetyczne i sposoby patrzenia, za każdym razem wydobywając z określonego obrazu specyficzną „widzialność”⁵².

⁴⁸ W odniesieniu do eseju zob. A. Dzidek, *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnienie – interpretacja*. W zb.: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Red. J. M. Ruszar. Cz. 2. Lublin 2006. – R. Sedyka, *Esej i ekfaza (Herbert – Bieñkowska – Bieñczyk)*. „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 11. – D. Lisak-Gębała, „Energia” *metafor w ekfrazach eseistycznych*. „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 3. W odniesieniu do poezji takie konstatacje pojawiły się u wielu badaczy. Wprost o subiektywizmie poetyckich ekfraz pisał Dzidek (*Obrazy i wiersze*, s. 66–67). Również Witosz (*op. cit.*, s. 125) zwróciła uwagę na złożoność ekfrastycznego zapisu „efektów obcowania z dziełem sztuk wizualnej”.

⁴⁹ Np. silnie zmetaforyzowany, wręcz wizyjny wiersz R. Hone’a o incipicie „może początek fotografii” (*Moja*. Wrocław 2008) należałoby uznać, jak sądzę, za ekfrazę, autor bowiem konsekwentnie kreśli pełen szczegółów obraz, wyróżniając nawet układ przedstawienia i relacje przestrzenne między kolejnymi elementami.

⁵⁰ Kunz, *op. cit.*

⁵¹ M. Riffaterre, *L'illusion d'ekphrasis*. W zb.: *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. Sur la dir. de G. Mathieu-Castellani. Saint-Denis 1994.

⁵² Zaleski (*op. cit.*, s. 43) zasugerował, by różnicę między artystycznym a nieartystycznym oglądem zdjęć (i pochodnymi od nich sposobami opisywania) ująć za pomocą Barthes'owskiej opozycji *stuidium – punctum*, literackość kojarząc z tym drugim trybem odbioru, w którym „nieoczekiwane uruchomione zostają w pamięci pokłady prywatnej symboliki, patrzący na fotografię przekracza poziom czystej referencyjności przedstawienia, dokonuje teraz jej »lektury« literackiej.

Częstym kryterium ekfrastyczności czyni się występowanie bezpośrednich nawiązań metatekstowych, które umożliwiać mają identyfikację wizualnego pierwowzoru. W przypadku opisów fotografii już na wstępie trzeba ten wyznacznik przeformułować – zwykle nie pojawiają się tu żadne konkretne informacje metatekstowe, tylko niektóre zdjęcia są bowiem ogólnie znane i rozpoznawalne, część z nich uzyskała nawet powszechną estymę jako wybitne dzieła sztuki. Rzecz jasna, istnieją wyjątki od tej reguły. Kilku słynnym zdjęciom Wisława Szymborska poświęciła osobne teksty (chodzi o *Fotografię z 11 września*, *Pierwszą fotografię Hitlera* oraz *Znieruchomienie*⁵³ – dotyczące portretu Isadory Duncan), a Witold Wirpsza w 1962 roku opublikował cały cykl wierszy na temat głośnej wystawy *The Family of Man*, w których występuje wiele fragmentów *stricte* ekfrastycznych⁵⁴. Podobnie postąpił kilkakrotnie Dehnel; jak gdyby czyniąc zadość tradycyjnym wymogom, niektóre wiersze o fotografiach opatrzył tytułami zawierającymi detaliczne dane: rok powstania, nazwę rodzaju odbitki, jej wymiary, ewentualnie tytuł, co odpowiada naukowym, technicznym informacjom spotykanym zwykle w galeriach i albumach⁵⁵. Zamieszczenie tytułów tego rodzaju, w przypadku omawiania fotografii antykwarycznych nie znanych szerszym kręgom, stanowi jednocześnie wyraźną sugestią, iż poeta uważa je już za dzieło sztuki. Zdecydowana większość przywoływanych przez współczesnych pisarzy zdjęć to pamiątki rodzinne lub wizerunki nieznanymi osobami, dlatego jako czytelnicy ekfraz, pomijając te bezsprzeczne przypadki, gdy obiekt jest reprodukowany obok tekstu⁵⁶, mamy do wyboru (obok radykalnej negacji): albo zaufać autorowi, który, ogólnikowo nawet, informuje nas, że omawia pewne konkretne zdjęcie, albo – i to stanowisko proponuję – przyjąć, iż dla nazwania tekstu „ekfrazą fotografią” potrzebna jest przede wszystkim sugestія, że literacki opis odznacza się takim właśnie charakterem⁵⁷. Deskrybowany obiekt może nawet być fikcyjny (jak w ekfrazie antycznej), chodzi o pewne określone strategie tekstowe. Interesujący przypadek stanowią wspomnienia, które stają się *quasi*-fotografiami. Poeci często odmalowują w sposób ekfrastyczny wybrane momenty z przeszłości z uwzględnieniem kadrowania, „oprawiania w ramkę”, kreśląc wizję znieruchomienia, zastygnięcia w chwili pozowania do fotografii (ekwiwalentem będzie bardzo intensywna percepcja pewnego obiektu) bądź pochwylenia w ruchu, a nawet wieńcząc deskrypcję sugestią naciśnięcia

Obraz przestaje być przypadkowy, dosłowny, cząstkowy, banalnie przezroczyisty, odsłania tę część znaczącego, która do tej pory na powierzchni obrazu pozostawała niewidoczna”.

⁵³ W. Szymborska: *Chwila*. Kraków 2002; *Widok z ziarnkiem piasku*. Poznań 1995; *Wszelki wypadek*. Warszawa 1972.

⁵⁴ W. Wirpsza, *Komentarze do fotografii*. Kraków 1962.

⁵⁵ Np. 8,5 x 13, '84; Albert Watson, „Golden Boy” (New York 1990); *St Valentine's Day Masacre. Następnego dnia rano; Saint-Malo. Les Remparts, Partie Occidentale, XVIIIe Siècle; Andy Warhol, „Robert Mapplethorpe”, polaroid print, 1973; Robert Mapplethorpe, „Self-portrait with Skull Cane”, gelatin silver print, 1988.*

⁵⁶ W odniesieniu do praktyki równorzędnego traktowania przekazu werbalnego i zdjęć można użyć nawet terminu „fotoliteratura”, wprowadzonego przez badaczy francuskich na oznaczenie „sfery, gdzie dzieło egzystuje nie jako suma fotografii i literatury, ale jakby ich dziecko, samodzielna wypadkowa, która posiada własne prawa i reguły” (Soulages, *op. cit.*, s. 309).

⁵⁷ Jak dowodzi M. Smith (*Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*. Pennsylvania 1995, s. 22), najistotniejsza okazuje się funkcja performatywna ekfrazy.

spustu migawki⁵⁸. Np. Leszek Elektorowicz w utworze *Po deszczu* dokładną i silnie zmetaforyzowaną *quasi*-fotograficzną ekfrazę kwiecistej łąki wpisał w inicjalne pytanie: „Jak zachować nie w kliszy lecz duszy / tę łąkę podeszczową lśniąca każdym ziołem / [...]?”⁵⁹ Z kolei Krzysztof Karasek w poemacie *Obrazy i pamięć (1939)* wplótł, obok opisów realnych zdjęć z rodzinnego albumu, deskrypcję zapamiętanego obrazu z 1939 roku, jednej z – jak sam to określił – „klisz pamięci” jego dzieciństwa, czyli wspomnienia wyraźnego i detalicznego niczym fotografia:

Jest jeszcze inne zdjęcie, jasne, niewidzialne,
drzewa się chwieją, na polanie nieba
koła wozu się toczą, matka macha ręką,
jedzie przede mną. W sinym blasku gwiazd
dyszel Wielkiego Wozu pikuje nad drogą.
Chaty nad brzegiem drogi chylą się wraz z snami,
matka wyciąga rękę i macha mi z wozu,
w tym ruchu będzie we mnie trwała już na zawsze,
leży na wozie, w połogu, z moim młodszym bratem⁶⁰,

Na określenie opisów obrazów fikcyjnych John Hollander zaproponował termin „ekfrazza imaginacyjna”⁶¹. W tym kontekście, wobec zrównania fotografii ze wspomnieniem, proponuję mówić zamiennie o „ekfrazach imaginacyjnych”, „literackich kadrach widzącej pamięci”⁶² bądź o ekfrazach „obrazów utajonych”⁶³.

Dopełniwszy tym samym mój tok rozumowania, można teraz pokusić się o próbę sformułowania definicji: literacka ekfrazza fotografii to werbalizacja realnego lub fikcyjnego zdjęcia, posługująca się bądź opisem odwołującym się do oglądu konkretnej odbitki, bądź chwytami retorycznymi „ożywiającyymi” utrwaloną przez aparat scenę: dialogizacją (apostrofami, prozopopejami) i – w przypadku fotografii migawkowej, rejestrującej pewne wydarzenie – narratywizacją, dopełniającą scenę uchwyconą przez fotografa o jej przedakcję i poakcję. Ekfrazza fotografii może być samodzielnym utworem albo fragmentem większej całości. Zaproponowany model stanowi prototyp, w praktyce rzadko spotykany w wersji czystej, otoczony wieloma pokrewnymi formami peryferyjnymi (zaliczyć do nich należy innego rodzaju, szeroko zakrojone narratywizacje oraz przywołane już ekfrazy imaginacyjne, właściwie opisujące wspomnienia).

Warto jeszcze na chwilę zatrzymać się nad genologiczną klasyfikacją tych współczesnych tekstów poetyckich, które, co prawda, nawiązują do fotografii, lecz

⁵⁸ Taką strategię wykorzystał np. S. Grochowiak w wierszu *Letnisko* (w: *Bilard. – Ahaswer*. Warszawa 1987).

⁵⁹ L. Elektorowicz, *Niektóre stronicie. Wiersze wybrane*. Kraków 2004, s. 54.

⁶⁰ K. Karasek, *Musi umrzeć, co ma ożyć w pieśni*. *Kronika*. Wrocław 2000, s. 18.

⁶¹ J. Hollander, *The Poetics of Ekphrasis*. „Word & Image” 1988, nr 4. Pasują tu też inne terminy – „hypotypoza” (Dziadek, *Obrazy i wiersze*, s. 71–77) czy „*iconic projection*” (H. Lund, *Text as Picture: Studies in the Literary Transformation of Pictures*. Transl. K. Götrick. Lewiston – New York 1992, s. 63–89).

⁶² Albo „literackie stop-klatki” – to terminy Zaleskiego (*op. cit.*, s. 33–60).

⁶³ Michałowska, *op. cit.*, s. 9. Obraz utajony to, w sensie technicznym, obraz zapisany na kliszy, istniejący jeszcze przed wywołaniem fotografii, gdy materiał światłoczuły przereagował już ekspozycję na światło. W sensie przenośnym chodzi o kadr: „znany jedynie temu, kto go przecho- wuje we wspomnieniu”, „wywoływany” z pamięci – krystalizujący się wtedy w określonej postaci i czasem przeinaczany (*ibidem*).

funkcjonują poza polem związanym z przedstawionym tu prototypem, nie spełniając warunków wyznaczonych dość restrykcyjnie dla wskazania tego, co w najnowszych ekfrazach zdjęć uważam za najbardziej istotne. Do opisu owych pozostałych wierszy przydałby się szeroki termin „*Photographiegedicht*” – „wiersze o fotografiach”, ukuty na wzór „*Bildgedicht*”, używanego przez Gisberta Kranza⁶⁴, adekwatne jest też, przeciwstawione „właściwej ekfrazie” pojęcie ekfrazy współczesnej zaproponowane przez Pawła Goglera⁶⁵. W tym obszarze sytuowałyby się teksty, które nie zawierają opisu, traktują zaś napomknięcie o pewnym zdjęciu jedynie jako pretekst do snucia daleko idących interpretacji, formułowania tez na temat sztuki lub na tematy egzystencjalne. Warte odnotowania zjawisko, świadczące pośrednio o tym, jak bardzo fotografia wpływa na współczesne modele percepcji⁶⁶, stanowią „wiersze fotograficzne”, czyli teksty „atakujące statyczną *ekphrasis*”⁶⁷, które określam w ten sposób na wzór ponowoczesnych „wierszy malarskich” omówionych przez Michaela Davidsona. Proponuję nazywać tak utwory poetyckie zdecydowanie nie mające być opisami konkretnych fotografii ani nawet opisami rzeczywistości upozowanej do sfotografowania, stosujące zaś, nawet marginalnie, strategie percepcyjne i kompozycyjne wyrosłe z technicznych możliwości tego *medium*, np. kadrowanie, zbliżenie czy nawet odwołania do niedoskonałości, błędów w sztuce – do prześwietlenia zdjęcia, nałożenia się klatek filmu⁶⁸.

W kolejnych dwóch częściach artykułu chciałabym omówić pewne szczegółowe aspekty poezji i eseistyki dotyczących fotografii; takie właściwości, które nie tylko przejawiają się załączkowo w prototypowych ekfrazach zdjęć, ale też wyznaczają obszar bogatego pola literackiego obejmującego zjawiska wykraczające wprawdzie poza cechy definicyjne tej figury retorycznej, ale związane z różnymi wariantami estetyki ekfrazy i odmiennymi koncepcjami fotografii. Zamiar ten pozwoli, być może, po raz kolejny, tym razem w mocno wyspecjalizowanym zakresie, przemyśleć relacje, w jakie wchodzić mogą słowa i obrazy.

Słowo, które pozwala wi(e)dzieć. „Wskrzyszanie” zdjęć

Istnieją pewne cytaty wzięte z klasycznych prac na temat fotografii, które bywają nader chętnie przytaczane. Do takich *loci communes* należą zdania Susan Sontag mówiące, iż wieloznaczna ze swej natury fotografia „jest przeciwieństwem poznania”, a zatem „Tylko narracja może nam pomóc w zrozumieniu czegośkol-

⁶⁴ G. Kranz: *Das Bildgedicht in Europa*. Paderborn 1973; *Das Bildgedicht: Theorie, Lexicon, Bibliographie*. Köln 1981–1987. Dziadek (*Obrazy i wiersze*, s. 11–13) omówił „*Bildgedicht*”, definiując to pojęcie jako „swobodną wariację słowną na temat jakiegoś obrazu”.

⁶⁵ Gogler, *op. cit.*, s. 143–146, 152.

⁶⁶ Współczesne „wiersze fotograficzne” wykorzystują sposób widzenia związany z technicznymi możliwościami fotografii zdecydowanie bardziej manifestacyjnie i w większym zakresie niż omówione przez Witosz (*Opis a fotografia*. „Prace Językoznawcze” t. 25 (1998): „Studia Historycznojęzykowe”) deskrypcje pochodzące z polskiej prozy modernistycznej.

⁶⁷ M. Davidson, *Ekphrasis a postmodernistyczne wiersze-obrazy*. Przeł. S. Mróz, A. Warmiński. W zb.: *Estetyka w świecie*. Red. M. Gołaszewska. T. 3. Kraków 1991.

⁶⁸ Uczyniła to m.in. J. Mueller w wierszu *Inwersja (fotografia anamorficzna)* (w: *Somnambóle fantomowe*. Kraków 2003).

wiek”⁶⁹. Powtarza się też często pytanie Waltera Benjamina: „Czyż podpis nie stanie się z czasem najistotniejszą częścią składową zdjęcia?”⁷⁰ Czy oznacza to zarazem, że fotografia domaga się ekfrazy? Chciałabym zwrócić uwagę na pewną właściwość ekfraz fotografii, która jest dla deskrypcji związanych z tym *medium* swoista (choć ma swój odpowiednik w dziedzinie opisów malarstwa, szczególnie portretowego), łączy się bowiem ze statusem zdjęcia jako dokumentu, indeksu: śladu dawnego świata, nieżyjących już osób. W odniesieniu do nieznannej odbitki zwykle nasuwa się pytanie o to, co ona przedstawia, pisarze również dociekają: „co to jest?”, „kto to jest?” (często w wersji: „kim jesteś?”). Ekfrazą zaś, przynajmniej w pewnym zakresie, pełni funkcję egzegezy.

Swoją artykuł o najwcześniejszych, nieartystycznych ekfrazach fotografii Emmanuel Hermange rozpoczął od omówienia roli opisu, jaki towarzyszył pierwszemu zdjęciu, którego autorem był Nicéphore Niépce⁷¹. Wynalazca przesłał swojemu bratu niewyraźną fotografię, dołączając szczegółową deskrypcję tego obrazu, gdyż miał świadomość, że bez objaśnienia przedstawienie byłoby całkowicie nieczytelne. Ekfrazą stała się tak oto uzupełnieniem niedoskonałej reprezentacji wizualnej, dodanym po to, by odbiorca mógł odcyfrować kształty, granice przedmiotów. W tym przypadku, jak zauważył Hermange, „język dopełnia proces mimetyczny”⁷², a nawet więcej: badacz uczynił bowiem paralelę między malarskim retuszem pierwszej fotografii (wykonanym przez Helmuta Gerscheima na późniejszej jej reprodukcji w celu zwiększenia czytelności) a opisem samego Niépce’a. Słowa, dążące do całkowitej adekwatności z fotografią, miałyby, jako elementy niemalże równie „materialne” jak dostawione pędzlem plamki, doprowadzać niewyraźne przedstawienie do stadium kompletności; sprawiać, że obraz ostatecznie się ukonstytuuje. Hermange chciał ograniczyć egzegetyczną funkcję ekfrazy wyłącznie do opisów odwołujących się do pierwszych, dalekich jeszcze od perfekcji, fotografii, wydaje się jednak, że owe konstatacje można przenieść na całe niemal spektrum ekfrastycznych opisów zdjęć: *ekphrasis* bowiem zwykle wyjaśnia (nawet zadanie odtworzenia tylko tego, co widoczne na powierzchni odbitki, łączy się z uruchomieniem pewnych informacji), ponadto opis wychodzi zwykle poza etap, który, w odniesieniu do dzieł malarskich, Erwin Panofsky określał jako *preikonograficzny*⁷³. W przypadku zdjęć nie ma wprawdzie, jak w przypadku malarstwa mitologicznego, biblijnego czy historycznego, znanych narracji (wyłączając *casus* słynnych fotografii), które pozwolą rozpoznać przedstawione postaci i sytuacje, dodać przed- i poakcję uchwyconego zdarzenia. Uzupełnienie danych w ekfrazach zdjęć częstokroć opiera się na wiedzy inaczej niedostępnej czytelnikowi/widzowi: na pamięci i przekaza-

⁶⁹ S o n t a g, *op. cit.*, s. 31, 32.

⁷⁰ W. B e n j a m i n, *Mala historia fotografii*. W: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór, oprac. H. O r ł o w s k i. Poznań 1996, s. 123–124 (przeł. J. S i k o r s k i). We wcześniejszym fragmencie tekstu B e n j a m i n a czytamy: „Kamera staje się coraz mniejsza, coraz bardziej sprawna, gotowa utrwalić ulotne i tajemne obrazy, które swym szokującym działaniem zatrzymują w odbiorcy mechanizm skojarzeń. W tym miejscu musi się włączyć napis [...], bez którego wszelka fotograficzna konstrukcja byłaby skazana na przypadkowość”.

⁷¹ H e r m a n g e, *op. cit.*, s. 7–12.

⁷² *Ibidem*, s. 11.

⁷³ E. P a n o f s k y, *Ikonomia i ikonologia*. W: *Studia z historii sztuki*. Warszawa 1971 (przeł. K. K a m i Ń s k a).

zach rodzinnych w kontekście fotografii prywatnych lub – w odniesieniu do zdobytych przez kolekcjonera obcych wizerunków – na informacjach uzyskanych przez autorów, czasem w wyniku żmudnego śledztwa (ta archiwistyczna strategia jest typowa dla Nowickiego⁷⁴). Bez opisu nie zobaczylibyśmy tego wszystkiego, co widzimy dzięki poecie czy eseiście, nie rozpoznalibyśmy wielu szczegółów⁷⁵, gdyż nieznaną fotografią „staje się znakiem, który utracił swoje odniesienie i teraz unosi się na powierzchni, czekając na kolejne zakorzenienie w znaczeniu”⁷⁶. Szczególnie w przypadku zdjęć osób przebranych łatwo o nieporozumienia. To dopiero zdobycie brakujących danych pozwala skonstruować ekfrazę, rozwija się też w przekraczającą ją rozbudowaną narrację, przywraca pamięci, symbolicznie przywraca do życia. Staje się w tym sensie zrekompensowaniem materialnego ubytku związanego z nieobecnością, śmiercią, przemijaniem. Dociekanie na temat źródłowej rzeczywistości zdjęć wynika zaś na ogół z traktowania ich jako dokumentów, czyli przedstawień znaczących coś więcej niż obiekty tylko i wyłącznie wizualne.

Wydaje się, iż pozowane fotografie bezakcyjne przekładają się wprost jedynie na statyczną ekfrazę. Każdy szczegół wyglądu, garderoby, przypadkowy detal utrwalony w tle kuszą jednak, jak się okazuje, do tego, by nieruchomy, aczasowy opis przekształcić płynnie w opowiadanie, stąd zapewne wywodzą się często spotykane narratywizacje (dokumentalne, wspomnieniowe, fikcjonalizujące), które podług przyjętych tu kryteriów określić należy jako nieekfrastyczne. W przypadku zdjęć z rodzinnego albumu pojedynczy, statyczny kadr może inicjować pracę pamięci owocującą rozwinięciem opowieści, jak w wierszu Adama Pluszki *Nie wiedziałem, że robiło się takie zdjęcia. (Atropa Belladonna)*. Opis fotografii z pogrzebu dziadka przechodzi niepostrzeżenie w aktywizujący się równolegle obraz teje sceny, wywołany z własnej pamięci:

oto leży w trumnie, w niedzielnym garniturze i wokół
wszyscy płaczą, lecz nie mówią, że coś z wątroby było
nie tak. Zmuszałem się do płaczu, kryjąc obrzydzenie,

kiedy kobiety i połowa mężczyzn całowała go w sine i
wodniste usta. [...] ⁷⁷

Brak własnych wspomnień może być rekompensowany opieraniem się na przekazie starszych lub zasięgnięciem informacji z dokumentów i innych źródeł. Często autorzy, wychodząc od oglądu określonych zdjęć, snują rozbudowaną narrację, np. o życiu i charakterze swego przodka (jak Czesław Miłosz w wierszu *Mój dziadek Zygmunt Kunat*⁷⁸) czy o historii rodzinnej (jak Janusz Szuber w *Protoplastach*⁷⁹). Unaocznieniu konkretnych scen, które nie przechowały się we własnej

⁷⁴ Zob. m.in. eseje W. Nowickiego *Nieśmiertelniki czy Warzelnia soli* z tomu *Dno oka*.

⁷⁵ Rozbudowane ekfrazy w inicjalnych partiach każdego z esejów *Dna oka* Nowickiego, jakby mimo autorskiej deklaracji „Najpierw o widzialnym” (*Ostatnia podróż Marszałka*, s. 153), ujawniają informacje niekoniecznie od razu czytelne dla wszystkich, nawet takie, które nie są dostępne bez znajomości innych źródeł.

⁷⁶ Michałowska, *op. cit.*, s. 213.

⁷⁷ A. Pluszka, *Z prawa, z lewa*. Łódź 2000, s. 13.

⁷⁸ Cz. Miłosz, *To*. Kraków 2000.

⁷⁹ J. Szuber, *Apokryfy i epitafia sanockie*. Sanok 1995. Zob. analizy A. Sulikowskiego (*Twórczość poetycka Janusza Szubera*. „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 2, rozdz. *Filozofia fotografii*).

pamięci, służyć może też wprawienie w ruch wyobraźni⁸⁰. Z kolei w sytuacji omawiania odbitek zdobytych przypadkowo mamy do czynienia z opowieścią dokumentalną lub z historią snutą na mocy *licentia poetica*, dotyczącą okoliczności wykonania zdjęcia lub wybiegającą daleko w przyszłość, czasem rozwidlającą się w kilka alternatywnych wersji, jak w wierszu *Jest Nie Ma* Macieja M. Szczańskiego czy *Ryc. 370. Garb wskutek gruźlicy kręgosłupa* Dehnela⁸¹. Jeśli, jak sugeruje Marianna Michałowska, zdjęcia z własnego rodzinnego albumu są „gorące”, cudze zaś „zimne” i „trzeba dopiero nawiązania nici łączącej »nas« z »nimi«, by zdjęcie zimne ogrzać”⁸², to właśnie narracja, nawet zmyślona, spełnia to zadanie: nadaje sens wizerunkom nieznanym osób. Podobnie argumentuje Soulages: „Fotograficzny obraz pozbawiony słowa pozostaje nieuchwytny. To dlatego literatura będzie niekiedy służącą (i dialektycznie: panią) fotografii”⁸³. Gdy „służąca” zaczyna dyktować warunki, sens może być wprojektowany w daną fotografię zgodnie z subiektywnym tokiem asocjacji poety czy eseisty, gdyż, jak deklaruje Dehnel przy okazji opisu zdjęcia kobiety z przepaską na oku, „wizdowie nie biorą jeńców”⁸⁴:

Byłaby [owa kobieta] zwykłą postbiedermeierowską bezą, masywem ciemnej satyny, loków, kokard i cukierniczych iście bufek, gdyby nie ciemna opaska na oku. [...]

[...] Za tą satynową fasadą, za malutkim, mieszczącym się w dłoni (jeśli go złożyć) wachlarzykiem kryje się nieustraszona hersztka bandy, bezlitosna korsarka, pływająca na zwrotnej brygantynie po morzach opływających Czechy. Niby czemu?

Bo oto została wydana na pastwę widzów, a widzowie nie biorą jeńców; musi tańczyć tak, jak jej zagrają. A uczipią się byle szczegółu [...]⁸⁵.

Niemym obraz nie jest zaś zdolny do stawienia oporu nawet absurdalnym interpretacjom, gdyż „fotografia zawsze będzie wydawała się upozowana do tytułów, jakie przynosi jej język”⁸⁶.

⁸⁰ Tak dzieje się w przypadku wiersza D. S u s k i *Pudelko jak dla lali, tylko trochę większe* (w: *Cata w piachu*. Wołowiec 2004): opisywane jest zdjęcie z pogrzebu młodszego brata.

⁸¹ M. M. S z c z a w i ń s k i, *Mity*. Katowice 2004. – J. D e h n e l, *Wiersze 1999–2004*. Warszawa 2006. Podobna próba odtworzenia kontekstu wiąże się czasem z opowieścią o autorze zdjęcia, nie zaś o bohaterze – zob. np. *Fotoplastikon* D e h n e l a (s. 71, 87).

⁸² M i c h a ł o w s k a, *op. cit.*, s. 20.

⁸³ S o u l a g e s, *op. cit.*, s. 308.

⁸⁴ D e h n e l, *Fotoplastikon*, s. 31. Forma *pluralis* jest tu najzupełniej uzasadniona, niekoniecznie bowiem musimy postrzegać pisarza jako widza samotnie i w pełni suwerennie kontemplującego obraz: bierze on udział w szeroko zakrojonej komunikacji, którą ujmuje model trójkąta ekfrazy (zob. M i t c h e l l, *op. cit.*, s. 161–164). Ekfrazy podług tego schematu to spotkanie o charakterze nie tylko poznawczym, lecz również etycznym i społecznym, angażuje ona trzy elementy: „ja” (tekst), Inny1 (obraz), Inny2 (odbiorca ekfrazy). Sam D e h n e l w *Fotoplastikonie* przywołuje kontekst społeczny, kulturowy omawianych zdjęć (przykładowo demaskując różnorakie formy kolonializmu – zob. C. Z a l e w s k i, *Znaleziska, wystawy kolekcje. Projekt antropologii estetycznej w utworach Stanisława Czyczy, Witolda Wirpszy i Jacka Dehnela*. W: *Pragnienie, poznanie, przemijanie*, s. 256–263). Częstokroć pragnie perswazyjnie przenieść swój sposób odbierania starych fotografii na czytelników – jego spojrzenie zaś wydaje się wyraźnie wyczułone na wszelkie przejawy inności, dyskryminacji, wynaturzeń fizycznych i łamania *tabu* seksualnego.

⁸⁵ D e h n e l, *Fotoplastikon*, s. 31. Podobnie fantastyczny obraz nakreślił N o w i c k i przy okazji ekfrazy portretu *post mortem* Piłsudskiego, opisując „trumnę-batyskaf” (*Ostatnia podróż Marszałka*, s. 156).

⁸⁶ C h e e k e, *op. cit.*, s. 158.

Literackie s t u d i u m powierzchni. Fotografia i śmierć

Na koniec warto wyróżnić, stanowiące osobne zjawisko, ekfrazy fotografii, które sytuują się bodaj najbliżej modelu opisu, jaki dziś uważać się zwykło za kluczowy dla tej figury retorycznej, tzn. najbliżej definicji uznającej ekfrazę za dzieło sztuki literackiej odnoszące się do dzieła z zakresu sztuk wizualnych. Wzór ów, co istotne, okazuje się radykalnie odmienny od epifanicznego podejścia do fotografii jako śladu pozwalającego dokonać wglądu w utraconą rzeczywistość. Odbiór estetyczny łączy się nie tylko z fotografiami artystycznymi, może być stosowany również w odniesieniu do zdjęć dokumentalnych – wówczas tracą one charakter referencyjny, a utrwalone na nich wizerunki osób zostają zdeindywidualizowane. Fotograficzny obraz przekształca się podług tej perspektywy w powierzchnię bez głębi, można go określić mianem „płaszczyzny pokrytej plamami” (trawestując słowa Maurice’a Denisa). *Punctum* jest definiowane przez Barthes’a nie tylko jako widzialny szczegół przedstawienia przyciągający uwagę i nakłuwający naszą wrażliwość, lecz również jako odczucie „sprasowania Czasu”, jasne przeświadczenie o przedmiocie zdjęcia: „to jest już martwe i to dopiero umrze”⁸⁷. Ten drugi rodzaj *punctum* wiąże się z istotą *medium* fotograficznego, określaną jako „to-było”, podczas recepcji zdjęcia realizującą się w formie nieodpartego wrażenia, iż ukazana na papierze osoba istniała naprawdę. Opierając się na opozycji pojęć zaproponowanych przez autora *Światła obrazu*, można by zatem stwierdzić, że we wspomnianych przypadkach nadrzędnym trybem odbioru będzie s t u d i u m ślizgające się jedynie po dwuwymiarowej przestrzeni odbitki, skupione na jej cechach formalnych, artystycznych, konwencjonalnych.

Ekfaza jako słowna reprezentacja zdjęcia objawia przy okazji jeszcze jedną funkcję: ma za zadanie wcielać fotografię do obszaru sztuki. Hermange podkreślał, iż pierwsze albumy oraz pionierskie teksty krytyczne dotyczące fotografii, publikowane przez Francisa Weya i Ernesta Lacana na łamach pisma „La Lumière”, okazały się dla niej nowym Salonem, język opisu zaś – podobny do używanego w ekfrazach malarstwa – znosić miał wykluczenie fotografii z dziedziny wytworów artystycznych⁸⁸. Aby sprostać wymogom koncepcji sztuki jako świadomego wyboru i naśladować pochwalne opisy malarstwa, Lacan w swych tekstach sławił nawet – jak relacjonował dalej francuski badacz – rękę artysty, podkreślał odpowiednie dozowanie chemikaliów i umiejętności techniczne. Jednocześnie postępowy krytyk zmodyfikował język ekfrazy na użytek nowej estetyki, estetyki fotografii. Wprowadził awangardową technikę deskrypcji, imitującą błyskawiczność i niezawodność fotograficznej metody reprodukcji rzeczywistości: konwencję, która wykorzystywała szybkie zmiany perspektyw, ukazywała każdy kadr jako wyraźny. Hermange zasugerował, że systematyczny opis, pojawiający się np. w tekstach Diderota, odpowiadać miał z kolei żmudnej pracy artysty-malarza.

Podobną do Lacanowskiej strategię opisu, podkreślającą artyzm fotografii, znajdziemy w wielu wierszach i esejach, znamienne jest jednak, iż zwykle technika deskrybowania wydobywa malarskość (nie zaś „fotograficzność”) zdjęć, tym samym wiernie powtarza konwencję typową dla ekfrazy malowidła. Tego rodzaju

⁸⁷ Barthes, *op. cit.*, s. 171.

⁸⁸ Hermange, *op. cit.*, s. 12–16.

estetyzacja charakteryzuje teksty Dehnela, ekfrazę pt. *Regaty*⁸⁹ można przywołać tu jako znakomitą realizację modelowego „malarskiego” opisu, chwala ona bowiem piękno, doskonałość kompozycji nie upozowanego przecież, migawkowego zdjęcia tłumu, tak jakby uzyskany efekt był w całości zaplanowany przez fotografa. W twórczości autora *Fotoplastikonu* wyraźnie można oddzielić dwa odmienne tryby odbioru fotografii: obok wcześniej omówionej recepcji „ożywiającej” zdjęcie – narratywizującej i operującej apostrofą, zaznacza się podejście do fotografii jako obiektu estetycznego, stymulującego widza wyłącznie przez swój wygląd. Na uwagę zasługuje cykl liryków z tomu *Żywoty równoległe*. Tuż po wierszach-apostrofach (do nieznanach ciotek i do obcej kobiety, której wizerunek włączony został do kolekcji autora)⁹⁰, pojawiają się tu dwa utwory w formie opisu trzecioosobowego, wyraźnie malarskiego⁹¹. Są to ekfrazy artystycznie doskonałych fotografii, prezentujących ludzi martwych, i może ta właśnie okoliczność wywołała dodatkowe poczucie dystansu i sprawiła, iż użycie „wskrzeszającej” apostro-

⁸⁹ Dehnel, *Fotoplastikon*, s. 99.

⁹⁰ Tj. *Na nieznanach ciotek fotografię* oraz *Saint-Malo. Les Remparts, Partie Occidentale, XVIIIe Siècle*. W: *Żywoty równoległe*, s. 35–36.

⁹¹ Zob. J. Dehnel, *St Valentine's Day Massacre. Następnego dnia rano*. W: jw., s. 38:

[...] wciąż pamiętam jego duże, szare
oczy na szarej twarzy, w czarnej krwi kałuży
Tak to widziałem wczoraj na zdjęciu w albumie
Wielkie zbrodnie stulecia.

Gdyby go rozebrać
i ująć ran po kulach, takich gładkich bieli
i takiej wdzięcznej pozy nie powstydzilby się
Canova ni Thorvaldsen. *Śpiący anioł, Hektor
Niobida*, konający na środku salonu.
W siwych zeszkłonych oczach tyle zaskoczenia,
w na wpół otwartych ustach tyle dziecinności,
że nie sposób się skupić na sztafażu sceny:
innych ciałach, podłodze i drewnianej skrzyni.

Mógł być jeszcze piękniejszy i jeszcze szczęśliwszy
i znacznie bardziej żywy. Zdradziły go buty,
kapelusz i koledzy z sąsiedniego gangu.

I drugi wiersz J. Dehnela, *Kobieta z dzieckiem na rękę, Bergen-Belsen* (w: jw., s. 39):

On widział i ja widzę. On – kiedy naciskał
migawkę aparatu, wtedy, mroźną wiosną
czterdziestego piątego, ja – kiedy oglądam
tych dwoje pośród śniegu na odświetnej tafli
kredowego papieru w tym drogim, zbyt ładnym
albumie: są jak obraz zapomnianych mistrzów,
jak arcydzieło znane tylko z reprodukcji,
skradzione lub spalone w drezdeńskich płomieniach.

A ona nie wiedziała. Ono nie wiedziało,
że tylko imitują. Padli w śnieg prawdziwie,
nie dbając o wzrok widza. Oszronione, sztywne,
zwinęte w płótno, w siebie, dwa samotne ciała,
których siność umyka na dwubarwnym zdjęciu.

Bóstwo z twarzą zakrytą stoi na rydwanie
ognistym, w majestacie swej przedwiecznej grozy,
umazane popiołem i krwią. I przez śniegi
i lata ta ironia: łagodny skłon głowy,
czulość umarłej ręki: podpis pod całością.

fy byłoby w tym kontekście nie stosowne. Istotny jest jednak również sposób eksponowania owych zdjęć, dostępne są one bowiem w prestiżowych albumach wydanych w sporym nakładzie, zostały więc wyróżnione, wyznaczone do odgrywania roli powszechnie rozpoznawalnych obrazów, ikon pewnych wydarzeń. Walory estetyczne tych fotografii oraz ich funkcjonowanie w obiegu koneserskim niejako skłoniły poetę do wskazania malarskich intertekstów, skupienia się na formie przedstawień, przy jednoczesnym odmówieniu tym wizerunkom typowego dla zdjęcia-dokumentu statusu ontologicznego, odrzucenia w nich funkcji indeksalnej. Podczas konfrontacji z przywołanymi przez Dehnela drastycznymi obrazami odbiorca może doznać uczucia analogicznego do tego, jakiego doświadczył Barthes, oglądając wystawę wyselekcjonowanych, profesjonalnych fotografii wojennych:

przedstawiana groza jest zawsze n a d k o m p o n o w a n a. [...] W tych obrazach przykuwa nas tylko ich aspekt techniczny; obciążone przez artystę „nadmiarem instrukcji”, nie przynoszą nam żadnej historii, nie możemy o d n a l e ż ć własnego sposobu przyjęcia tej syntetycznej strawy, która wcześniej została doskonale zasymilowana przez swego stwórcę⁹².

Zdania te wydają się adekwatne nawet wtedy, gdy artyzm przedstawienia okazuje się poniekąd przypadkowy lub wprojektowany (zrodzony z przeestetyzowanego odbioru). Opisy zdjęć osób martwych stanowią graniczny przypadek przejawiania się właściwości, którą Sontag uznała za esencjalną dla fotografii – związku tego *medium* ze śmiercią:

Wszystkie fotografie mówią „*Memento mori*”. Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością innej osoby lub rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania⁹³.

Warto zauważyć, iż wątek tanatologiczny pojawia się głównie w twórczości pisarzy doskonale orientujących się w specyfice *medium* fotograficznego, czyli u Wojciecha Nowickiego, Tadeusza Dąbrowskiego oraz u wspomnianego Jacka Dehnela. Na wyróżnienie zasługuje tytułowy wiersz z tomu *Brzytwa okamgnienia* tego ostatniego autora, stanowiący wyraźne odstępstwo od często praktykowanego przez poetę, malarskiego traktowania zdjęć. Podobnie jak w pionierskich artykułach krytycznych Lacana, w tekście tym wyakcentowane zostały istotne cechy natychmiastowej i absolutnie precyzyjnej fotograficznej rejestracji (tytułowa metafora stanowi jej lapidarne, i jakże trafne, określenie). Objawiające się w ten sposób zaawansowanie świadomości technicznej połączone jest z konstatacją całkowitego odklejenia się uzyskanego wizerunku od konkretnego czasu i określonego wycinka rzeczywistości, przejścia obrazu w dziedzinę dwuwymiarowych powierzchni, znaczonych punktami, plamami, liniami:

[...] To, co płaskie
zostało na płaszczyźnie, na lśniącej powierzchni
cięcia: trafiają do nas te, nie inne kreski
deszczu, bez chwili przed i po [...] ⁹⁴.

⁹² R. Barthes, *Foto-szoki*. W: *Mitologie*. Przeł. A. Dziadek. Wstęp. K. Kłosiński. Warszawa 2008, s. 139.

⁹³ Sontag, *op. cit.*, s. 23.

⁹⁴ J. Dehnel, *Brzytwa okamgnienia i inne wiersze*. Wrocław 2007, s. 5.

W cytowanym przypadku, wbrew istocie tego *medium*, zdjęcie okazuje się raczej samoprezentować, nie zaś umożliwić kontakt z czymś poza sobą. Fotograficzne cięcie to w tym układzie także cięcie semiotyczne⁹⁵, które łączy się z utratą odniesienia do rzeczywistości.

Mariaż zerwania z „metafizyką obecności”⁹⁶ i znajomości technicznych tajników fotografii, tym razem wyraźnie podszyty żalem, objawia się w pełni w wierszu Dąbrowskiego *Rozdzielczość*:

Dzisiaj z twojego aktu wybrałem sobie oko
i powiększałem je aż do granic ekranu, do
granic rozdzielczości (a ta jest na tyle wysoka,
że można już w ciebie uwierzyć). Powiększałem
twoje prawe oko, chcąc za ostatnim kliknięciem
przeskoczyć na drugą stronę, obejrzeć duszę
albo przynajmniej siebie rozklikanego. W
poblżu czterdziestego czwartego powiększenia
zobaczyłem swoją niewyraźną sylwetkę,
przy sześćdziesiątym szóstym zarys aparatu
fotograficznego, czytelny tylko dla mnie. A
dalej już nic więcej nad szare prostokąty
poukładane ściśle jak cegły w murze, jak
kamienie w ścianie płaczu, przed którą stoję
w dzień i w nocy, aby wytrwale rozsadzać spojenia
karteczkami z moimi wierszami⁹⁷.

Sytuacja manipulowania zdjęciem przy użyciu programu komputerowego wymusza skupienie się na formie, na tym, co da się zobaczyć w powiększeniu. Bohater doświadcza kolejnych zawodów: sfotografowane oko nie okazuje się przysłowiowym „zwierciadłem duszy” – nie można dostąpić kontaktu z innym człowiekiem za pośrednictwem jego wizerunku, przejść na „drugą stronę”. Oko nie odwzajemnia również, wbrew nadziei, aktualnie padającego na ekran spojrzenia, jedynie w kąciku źrenicy przechował się zarys postaci fotografa. Ostatecznie bliska osoba, do której „ja” zwraca się w apostrofie, nie odpowiada i nie „ożywa”, a jej obraz okazuje się tylko aglomeracją pikseli, szczelnym, nierozkruszalnym murem. Pojawianie się, skądinąd znaczących, numerów (44 i 66) w technicznym kontekście dodatkowo sugeruje ironiczne nastawienie względem mistycznej wiary w mediacyjny status fotografii. Tak też unaocznienie samej nieprzezroczystej formy ponownie okazuje się nie „ożywianiem”, lecz raczej uśmiercaniem, rodzi „pośmiertną ironię”⁹⁸.

W szerszym zakresie – jako kontynuacje tej strategii mogą być postrzegane dwa interesujące teksty poetyckie: Tadeusza Dąbrowskiego oraz Zbigniewa

⁹⁵ Zob. Rouillé, *op. cit.*, s. 85. Refleksja ta przyświeca również inspirowanym fotografiami wierszom T. Jastruna (*Grzebień; Fotografia z Ojcem; Dwie fotografie*. W: *42 wiersze*. Gdańsk 1995). Obok konstatacji utraty realnego odniesienia przez odbitkę ujawniają się tu wątki śmierci i przemijania.

⁹⁶ Przywołuję termin używany przez J. Derridę (zob. m.in.: *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2003).

⁹⁷ T. Dąbrowski, *Rozdzielczość*. W: *Te Deum*. Kraków 2005, s. 47.

⁹⁸ Sontag, *op. cit.*, s. 80.

Herberta⁹⁹, w których „ja” dorosłe konfrontuje się z własnym wizerunkiem z dzieciństwa. Sytuacja w obydwu lirykach jest analogiczna: dojrzały odbiorca swojego archiwalnego portretu nie może zgodzić się na nadmiar „ja” i od jednego z nich – tego dawnego – musi się oddalić (autor *Raportu z obłązonego Miasta* pisze o sobie samym z przeszłości w trzeciej osobie, Dąbrowski zaś zamieszcza lapidarną, emocjonalnie chłodną ekfrazę – rejestr szczegółów wyglądu). Owo odsunięcie na dystans wiąże się też z refleksją nad specyfiką obrazu fotograficznego, który swój obiekt wykrawa z życia i przenosi w obszar wiecznego teraz, będący zarazem obszarem martwoty. W interpretacji poetyckiej przekłada się to na wizję skazania na zagładę. Herbert wprowadza wypowiedź skierowaną przez ojca – autora fotografii – do syna przed naciśnięciem spustu migawki:

[...] mój Izaaku pochyl głowę
[.]
[...] muszę przelać twoją krew mój mały
abyś pozostał niewinny w letniej błyskawicy
już na zawsze bezpieczny jak owad w bursztynie¹⁰⁰.

U Dąbrowskiego śmierć ukazana jest jako przesunięcie maksymalnie w prawo paska kontrastu w programie komputerowym, tak by portret zatonął w ciemności, „zapał się w tło”. W wierszu Herberta pozostaje, rzecz jasna, lekkie niedomówienie, wszak zgodnie z biblijną opowieścią zjawić się powinien anioł, by zapobiec rzezi, odmienność wizji względem epifanicznego podejścia do fotografii zaznacza się jednak w obydwu tekstach wyraźnie: nie ma tu miejsca na „wskrzeszanie” przeszłości.

Wydaje się, iż pisanie o fotografii łączy się zatem z niełatwym wyborem: czy uznać ją za „pseudoobecność”, czy za „świadectwo nieobecności”¹⁰¹, za obraz-śląd czy za samozwrotny obiekt wizualny. Milczenie zdjęć zachęca do obdarzenia ich mową lub opowieścią:

Niemota obrazu fotograficznego, jego odmowa przemówienia zaprasza do aktu odpowiedzi, lecz w zamian oferuje ciszę gęstszą nawet niż ta malowidła, ponieważ aparat zdaje się rozpuszczać pośrednictwo nie tylko podmiotu, ale też fotografa, tnąc życie na kawałki, które opierają się scaleniu, które wydają się nie stworzone, lecz raczej po prostu wycięte z „realnego”¹⁰².

Fotografia zachęca do mówienia, ale mówienie oznacza porzucenie dystansującego „elegijnego smutku” na rzecz odwagi „sentymalizowania”¹⁰³, na rzecz

⁹⁹ T. Dąbrowski, *zeskanowałem swoje zdjęcie z podstawówki...* „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 24. – Z. Herbert, *Fotografia*. W: *Raport z obłązonego Miasta i inne wiersze*. Wyd. 3 krajowe. Wrocław 1998. Zob. też omówienia tego drugiego wiersza: M. Stala, *Przeciw fotografii. O jednym wierszu Zbigniewa Herberta*. W: *Poznanie Herberta*. Cz. 2. Wybór, wstęp A. Franaszek. Kraków 2000. – C. Zalewski, *Mitologiczna migawka. Mieczysław Jastrun, Zbigniew Herbert i Cyprian Kamil Norwid wyjaśniają swoje fotografie*. W: *Pragnienie, poznanie, przemijanie*, s. 130–133). Podobne wątki występują także w wierszu *Fotografia* M. Jastruna (w: *Poezje*. Warszawa 1997).

¹⁰⁰ Herbert, *Fotografia*, s. 47.

¹⁰¹ Sontag, *op. cit.*, s. 24.

¹⁰² Cheeke, *op. cit.*, s. 148 (komentarz do wiersza *Song of a Camera for Robert Mapplethorpe* T. Guna).

¹⁰³ *Ibidem*, s. 149.

podjęcia dialogu albo narracji, zezwolenia na to, by zdjęcie aktywizowało pamięć, pobudzało swobodną wyobraźnię, skłaniało do refleksji lub też wywoływało namiętności (jak fotografia, która „ożywa” w wierszu-apostrofie *Piękna nieznajoma* Miłosza¹⁰⁴). Oczekiwana, mieszcząca się w wąskiej definicji ekfrazy (rozumiana wyłącznie jako wierny, systematyczny opis wyglądu) byłaby więc może dla pisarzy niezbyt atrakcyjna, w obliczu „potęgi wizerunków”¹⁰⁵ rodzi się bogactwo różnorodnych strategii literackiego omawiania zdjęć, strategii, które wszakże, co chciałam wyraźnie zaakcentować, mają swoje zacne, antyczne źródło i które można pomieścić w obszarze wyznaczanym przez zaproponowaną tu definicję ekfrazy fotografii.

Abstract

DOBRAWA LISAK-GĘBALA
(University of Wrocław)

PECULIARITY OF POETIC AND ESSAYISTIC PHOTOGRAPHY EKPHRASIS IN POLISH LITERATURE AT THE TURN OF 20TH AND 21ST CENTURY

Analysing numerous examples of essayistic and poetic descriptions of photographs, the author proposes a specific method of defining a literary ekphrasis of photographs which accounts not only for the problem of intermedial translation but also focuses on the rhetorical strategies which attempt to “revive” the recorded scenes and to maintain the contact with the portrayed person. The photograph in this view proves to be the medium commonly accepted in that it gives a faithful presentation of reality which activates various description strategies, including those derived from ancient concept of ekphrasis.

¹⁰⁴ Cz. Miłosz, *Druga przestrzeń*. Kraków 2002.

¹⁰⁵ O różnych typach podejścia do obrazu, wykraczających poza sferę doświadczenia estetycznego, pisał D. Freedberg (*Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*. Przeł. E. Klekot. Kraków 2005). Zob. też *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. Bryl. Kraków 2007.

MARTA KOSZOWY
(Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa)

OBECNE NIERZECZYWISTE

APOFATYCZNA REPREZENTACJA JAKO AGON
NA PRZYKŁADZIE PROZY MAGDALENY TULLI

Podstawową techniką pisarską Magdaleny Tulli jest układanie konstruowanych i rekonstruowanych obrazów reprezentacji w skokowe sekwencje¹. Nie odnosząc się do rzeczywistości wprost, ujmując jej nieuchwytność w języku, Tulli kreuje światy alternatywne, istniejące wobec wizualnego percypowania. Współtworzy te różniejszość, przeszłość i przyszłość, ujmując je w tropy poetyckie. Język współgra z wyobraźnią, pamięcią i obrazem. Dlatego trudno tu doszukać się stałego kształtu, należy budować wciąż od nowa, ustanawiać i zrywać związki z realnością, która w tym nieepickim modelu prozy² jawi się jako niewystarczająco substancjalna.

Świat w prozie Tulli jest widzialny, jednak jego obrazy są płynne i fragmentaryczne, ujawniają swoją figuracyjność – to konstrukcje tropiczne (jak drzewo i antydrzewo w *Snach i kamieniach*), których wizualizacja zmusza do ujżenia świata nadrealnego, onirycznego³. Wychodząc od obrazów-figur (metafory, synekdochy, metonimii, alegorii, a także fotografii), Tulli daje prozę trudną do zobaczenia w mimetycznej realizacji. Obrazy, unieważniając się, ustępują pola kolejnym symulacjom reprezentacji. Świat uobecnia się w sposób negatywny – apofatyczny⁴.

¹ Uwaga ta dotyczy *Snów i kamieni*, *W czerwieni*, *Trybów* oraz *Skazy*. Cytując te utwory M. Tulli stosuję następujące oznaczenia: S = *Skaza*. Warszawa 2006; SK = *Sny i kamienie*. Wyd. 5, zmien. Warszawa 2004; T = *Tryby*. Warszawa 2003; W = *W czerwieni*. Warszawa 2004. Wyd. 2, zmien. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

² Zob. P. Czaplński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 271–276.

³ O oniryczności *Snów i kamieni*, a także o wpływie B. Schulza na prozę Tulli piszą Czaplński i Śliwiński (*op. cit.*, s. 273–275).

⁴ Jest to świat wizyjny, którego obrazy nie mieszczą się w ramach epistemologicznie i ontologicznie pojętej obrazowości (nie są konstruktem nałożonym na rzeczywistość przez intelekt – model epistemologiczny, ani epifanią bytu – model ontologiczny). Podmiot nie panuje nad reprezentacją, świat nie uobecnia się w sposób referencjalny ani fragmentaryczny. Literacka rzeczywistość stanowi rodzaj kombinacji reprezentacji apofatycznej i estetycznej, konstruowana jest na wzór relacji świata i tekstu obowiązującej w obu tych reprezentacjach. Zdaniem M. P. Markowskiego (*O reprezentacji*. W zb.: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. ..., R. Nycz. Kraków 2006), reprezentacja apofatyczna jest wyrazem niewiary w samą reprezentację, która musi ustąpić przed rzeczywistością, zakłada niewyraźność rzeczywistości, nie dającej się ująć w jakiegokolwiek formy. Prowadzi to do dwóch rozwiązań: ikonoklazmu (rezygnacji z technik reprezentacyjnych,

Świat literacki istnieje wobec zewnętrznego, jednak opiera się realistycznym założeniom, jest w obliczu rzeczywistości czy też zamiast niej. Odwołując się do jej znaków wskazujących czas, miejsca, przekształcone momenty historii w. XX, pisarka alegoryzuje i parabolizuje, zrywając kontakt ze światem, do którego odnosi się w sposób aluzyjny. Choć łatwo dociec, np. którym z miast jest w *Snach i kamieniach* „W i A”, jakiej ideologii dotyczą tworzące je plakaty propagandowe, wszystko rozpada się w nierealnej, figuralnej konstrukcji cząstkowych niby-przedstawień.

Pęka w szwach przedstawienie, rozchodzi się obraz świata, prują się nitki wątku i osnowy, zacinają się tryby struktury fabularnej, to świat snów (czasem koszmarów) i niespełnionych marzeń, w którym odbija się jak w krzywym zwierciadle rzeczywistość, zbudowany z materii języka, dążący do rozpadu, świat wybrakowany, pełen skaz.

Słowa, z których w ostatecznej instancji wynikają światy, mogą odnaleźć się w dowolnej konfiguracji. Podmiot tekstu przekuwa je, przekształca, modyfikuje i odnawia ich znaczenie, przeistaczając za ich sprawą powstałe reprezentacje. Te zabiegi, tematyzowane w książkach Tulli, ujawniają świat przedstawiony jako konstytuowany, aranżowany wobec niemocy twórczej, wyrażają także intencję tekstu – próbę powołania do życia wobec pustki.

W ten sposób rzeczywistość literacka prezentowana jest jako dostępna negatywnie i pozornie, w braku. Prawdziwe są jednak uczucia: lęku, strachu i bólu, których w każdej z powieści doświadczają szablonowi, pozbawieni indywidualnych cech, charakterów i kompletnych biografii bohaterowie, zagrożeni destrukcją podobnie jak świat, w jakim istnieją.

Opowieści Tulli stanowią zatem literacki agon, walkę o udział w kreacji, o odnowę świata i przetrwanie jego mieszkańców. Starcie to objawia się m.in. jako próba wyciągnięcia bohaterów z opresji życia teleologicznie nastawionego na śmierć, ujawnienia alternatywnie postrzeganej historii świata jako dziejów pragnień (w tym podstawowego pragnienia bycia).

Bohaterowie prozy Tulli umierają, lecz żyją (jak Emilka Loom w powieści *W czerwieni*); są skazani na zagładę (np. w *Skazie*), ale w ostatnim momencie ktoś otwiera przed nimi możliwość ucieczki; mają nie istnieć w świecie literackim, lecz w decydującej chwili pojawiają się za sprawą uporu woli (jak obecna w finalnej scenie *Trybów* dziewczynka ze zdjęcia); zostali wymazani, jednak ich ślad pozostał (jak na fotografiach obywateli przeciwniasta w *Snach i kamieniach*).

Ten ratunkowy gest jest oczywiście niewystarczający, to akt woli dokonywany w obliczu bezradności. Ci, których lichota została uwieczniona na zdjęciach z „placu przeładunkowego” w *Skazie*, nigdy nie zaprezentują swoich pogodnych

wprowadzenia zakazu przedstawiania) lub intensyfikacji technik reprezentacyjnych i nieskończonej multiplikacji reprezentacji. Czasoprzestrzenie, które tworzy Tulli, mają charakter kreacyjny, podobnie jak w modelu estetycznym, oddalają się od rzeczywistości, są puste, pozbawione przekładu na język empirycznych doświadczeń. Rzeczywistość zostaje zastąpiona „doskonale autonomiczną sferą reprezentacji” (*ibidem*, s. 326–327) i przez nią niejako anulowana. W schemacie reprezentacji apofatycznej – „rzeczywistość jest o d - s t a w i o n a od samej reprezentacji, [...] między porządkiem reprezentacji a porządkiem świata panuje radykalna niewspółmierność” (*ibidem*, s. 329); w przypadku reprezentacji estetycznej – „jest [ona] p o d - s t a w i o n a na miejsce rzeczywistości, wchodzi na jej miejsce i ją unieważnia” (*ibidem*, s. 329).

fotografii, takich, na których cieszą się życiem. Nie zostaną zapamiętani w sposób godny i pełny, taki, w jaki chcieliby zaistnieć. Ocalenie wdziera się zawsze bocznymi drzwiami, przesmykuje się fortelem, siłą determinacji twórcy i bohaterów, takich jak ojciec-mechanik w *Trybach*, próbujący przedostać się do fabuły, by pokazać zdjęcie córeczki. Następuje mimo wszystko, mimo nieuchronności zniszczenia, tak że trudno dać mu wiarę.

To marne ocalenie, przesmyk, który ujawnia się w każdej z książek, jest jednak drogą do nicości, wyjściem ze świata zaprezentowanej rzeczywistości ku niewiadomemu, nieznanemu, ku przestrzeni korytarzy i rur, skryciem się za zasłonę, która stanowiła dekorację rzeczywistości. Nie ma pewności, że ucieczka od zagłady nie oznacza wyjścia w śmierć (nie wiadomo, czy ocaleni uchodzący ze *Skazy*, przewiezieni do Ameryki, są żywi czy martwi: „trafiają w końcu do ziemskiego raju, a może i pośmiertnego: w tej kwestii nie będą mieli całkowitej pewności” (S 174)).

Na koniec zamknięte już narracje są anulowane przez narratora:

Miasto zrodzone przez drzewo świata na początku tej historii – nie istnieje, podobnie jak drzewo i jak my sami. Ale życie kamieni, nie znające troski o przeszłość i przyszłość, było i będzie: niezłomne, wolne od nazwy trwanie. [SK 117]

Wszystko dotknięte nazwą musi zniknąć, umrzeć, to ona uśmiertelnia, w niej zaczyna się entropia świata. Nie ma dostępu do stwórczego języka Adama, wybawiającego języka anielskiego⁵. Aby uciec ze Ściegów, trzeba przełamać spójność składni języka, przerwać opowieść, nie czekać na ostatnie słowo (W 158). „Z ciemnością i bezwładem jeszcze nikt nie wygrał” (T 148) – głosi ostatnie zdanie *Trybów*. Tam, gdzie zjawia się wybawienie, jest ono dezawuowane lub wyłącznie wolitywne (służąca od notariusza ocaleje, by zostać prostytutką (S 176), nowożeńcy rozwodzą się (S 177), „wychowankowie sierocińca trudnią się nocnymi rozbojami” (S 176), a ból rodziny, której dziecko zaginęło na placu, nigdy nie zostanie ukojony (S 178)).

Szczęśliwe zakończenia nigdy nie bywają szczęśliwsze, niż to możliwe. Wydawałoby się, że przynoszą, tak samo jak wiosenne odwilże, obiecujący początek czegoś nowego, lecz jest inaczej. Odslaniają tylko przegniłą materię zawiedzionych nadziei. Pomyślnie zwroty akcji nie przynoszą ulgi, przeżarte pleśnią niezamierzonych ironicznych znaczeń, nasiąknięte zatęchłą rozpaczą minionych sezonów. I to z nich właśnie, z tych zakończeń nie kończących niczego, wykiełkują nowe historyjki. [S 178]

Ocalenie jest poza przedstawionym światem: zatem gdzie? W śmierci? W martwym języku figur, które, podobnie jak zdjęcia użyte w tekstach, dają ocalenie zbudowane na pustce?

Tulli kreuje i dekonstruuje akt stworzenia jako akt rozpadu języka. Język niszczy podmiot, będąc narzędziem kreacji, jest także samopożerającym się i unicestwiającym pasożytem. Jak twierdzi Jacques Lacan, tylko taka świadomość stanowiłaby podłoże jakiegokolwiek działania – świadomość niemożności tworzenia wyzwolonego od ustalonych reguł języka istniejącego *a priori*⁶. Relacja,

⁵ Zob. W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*. Transl. J. Osborne. London – New York 1992.

⁶ J. Lacan, *Le Sinthome, 1975–1976*. W: *The Seminar of Jacques Lacan. Book XXIII*. Transl.

w którą wchodzi pisarz, byłaby według psychoanalityka jedynie relacją z symptodem, doświadczeniem *objet petit a* jako zasłony zrywanej podczas aktu tworzenia, ukrywającej autystyczny rytm powtórzenia popędu Erosa i Tanatosa, próżnię natury⁷.

Jedynym celowym ruchem jest zatem wierność symptomowi (r e a l n e m u), akt kreacji równoczesny i jednoznaczny z aktem destrukcji. Nie ma ucieczki od realnego, tworzenie musi zakładać jego bliskość. Pat egzystencjalny to zarazem pat twórczy. Nie da się poprawiać dzieła stworzenia, a tworzyć można, zdaniem Lacana, tylko zwracając się ku nicości, nie wymazując jej, demaskując negatywną strukturę rzeczywistości. To patetyczna, zarazem heroiczna i deheroizowana próba wyjścia.

Zdaje się, że Tulli buduje na otchłani. Język jej tekstów jest świadomy swej figuratywności i nicości, jest schizofreniczny, dzięki czemu, paradoksalnie, stanowi wyjście ku naprawie stworzenia. Pisząc w ten sposób (w symptomie), Tulli walczy o więcej życia⁸. Następuje coś w rodzaju agonu z językiem jako nienależącym do mówiącego. Akt ten nadaje życie językowi. Warunkiem jest świadomość, że język nie jest własnością twórcy i wywłaszcza podmiot. Władzę nad językiem sprawują tu: wyższa instancja – ten, który w *Trybach* zlecił nieporadnemu narratorowi snucie opowieści – a także same słowa, konstrukcje fabularne, demaskowane przez Tulli jako rządzące wypowiedzią.

Teksty Tulli można traktować jako wyrastające z Lacanowskiego fatalizmu. Jednak w jej prozie uwyrażnia się próba przekroczenia greckiego światopoglądu. Pisarka walczy o życie, świat bez cierpienia i śmierci, z którego jest wyjście, wybawienie, choćby liche i oparte na próżni. Zdjęcie u Tulli to głos z otchłani realnego, z zatracenia i nicości wołający o istnienie.

Świat prozy Tulli nie jest ani logocentryczny, ani ikonocentryczny. Słowo i obraz słowem tworzony to budulce, którymi posługuje się nieudolny demiurg, komponujący z marnych materiałów niedopracowane światy przedstawione. Występujące w jej prozie odniesienia do fotografii uwypuklają podwójność – obecność i nieobecność, trwałość i nietrwałość unicestwianych i ocalanych światów. To na zdjęciach utrwaleni są mieszkańcy przeciwności w *Snach i kamieniach*, to zdjęcie

L. T h u r s t o n. Niepublikowany maszynopis. Lekturę zawdzięczam seminarium A. Bielik-Robson poświęconemu sublimacji odbywającemu się w Szkole Nauk Społecznych przy Instytucie Filozofii i Socjologii PAN w roku 2010/11.

⁷ W tym kontekście *objet petit a* związany jest szczególnie z porządkiem realnego – rozumianym jako brutalny brak w świecie, utracony obiekt (np. mitologicznej harmonii, jedni, całości), którego nigdy jednak nie było. Realne łączy się również z pojęciem traumy, tak jak *punctum* oznaczającej ukłucie, cięcie. Realne jest więc próżnią, pustką, otchłanią w naszym byciu, jaką próbujemy wypełnić. *Objet petit a* stanowi zarówno brak, jak i każdy obiekt, którym doraźnie zasłaniamy ową lukę w naszej symbolicznej rzeczywistości. *Objet petit a* nie jest jednak tym, co wstawiamy w miejsce braku (przedmiotem), ale sposobem jego maskowania. Podobnie jak „*das Ding*” we wcześniejszej realizacji koncepcji Lacana, *objet petit a* nie istnieje jako rzecz, ujawnia się tylko w relacji do pragnienia, stanowi zarazem przepaść, próżnię, pustkę, lukę, brak, wokół którego zorganizowany jest porządek symboliczny, i to, co zasłania ów brak. Jest zatem tym, co zostaje z realnego i umyka symbolizacji oraz reprezentacji.

⁸ Zob. H. B l o o m, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. B i e l i k - R o b s o n, M. S z u s t e r. Kraków 2002. – A. B i e l i k - R o b s o n, *Sześć dni stworzenia albo oszustwo wobec czasu*. W: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004. U Blooma, a za nim u Bielik-Robson figurą takiej walki – o błogosławieństwo – jest biblijny Jakub, który ze starcia z aniołem wychodzi zwycięsko, jednak kulejąc.

przechowuje martwą/żywą narzeczoną w powieści *W czerwieni*, to zdjęcie ocala – ujawnia, pozwala zaistnieć w fabule dziewczynce z fotografii w *Trybach*, to na zdjęciach uwiecznieni są uchodźcy ze *Skazy*. Zdjęcie ratuje, ale także odsłania śmiertelność, jest przyczyną zguby, symbolicznie zawiera w sobie popęd zarówno życia, jak i śmierci.

Próbując przechować istnienie lub wywołać je (np. dziewczynka w *Trybach*), będąc również nośnikiem śmierci (znikający z odbitek sklepikarze z powieści *W czerwieni*), narzędziem kształtowania wizji świata jako wiarygodnej (w *Snach i kamieniach* zdjęcia zachowują ład miasta, ale też rozsadzają tworzony porządek) i niewygodnej prawdy cząstkowej (fotografie uchodźców w *Skazie*), zdjęcia ukazują świat apofatycznie – to, co uwieczniają, w tym samym stopniu jest obecne, co i nieobecne. Nie ilustrują świata; ten, do którego się odnoszą, jest nieuchwytny. W miejsce rzeczywistości wywołują jej alternatywne oblicza, ujęcia podparte wyobrażeniem i pragnieniem.

W *Snach i kamieniach* zdjęcie ma ustanawiać w obrębie fabuły porządek ontologiczny i epistemologiczny, pokazuje jednak swoją zewnętrzną, narzuconą światu strukturę. Jest strategią utrzymania ładu, wątlą i pozorną. W utworze *W czerwieni* fotografia zostaje zdemaskowana jako zasłona, której przypisuje się dowolne wartości, jednocześnie następuje ujawnienie *eidos* fotografii, którym, m.in. według Rolanda Barthes'a i Hansa Beltinga, jest śmierć – cienie odbijające się w fotografii jak w skiografii staną się cieniami zmarłych, nie ma dla nich ocalenia ani współczucia, zdjęcie wywołuje śmierć.

Przewyciężyć tę narzucającą się wizję może próba agoniczna, która wymaga ujawnienia podmiotu. W utworach *Sny i kamienie* oraz *W czerwieni* skrywa się on za tekstem, pozostaje niewidoczny. *Tryby* i *Skaza* odwołują się do instancji wewnątrztekstowego narratora – występującego w świecie przedstawionym. W *Trybach* należy on do bohaterów, a obok niego pojawia się trzecioosobowy prowadzący narrację podmiot. W *Skazie* pierwszoosobowy podmiot mówiący jest zarazem jedną z postaci, narratorem i autorem, ale też negocjuje swoją rolę. Snuje spekulacje na temat swej obecności jako bezpośredniego świadka i bohatera prowadzonej narracji.

Zdaje się, że Tulli, podobnie jak Harold Bloom, w swoich przesunięciach, odchyleniach od ontologicznej i epistemologicznej pełni świata – w wierności realnemu i niewierności wobec *mimesis* wyraża pragnienie życia (repetycja, dosłowność oznacza śmierć, a niewierność *mimesis* – pragnienie życia⁹).

Afabularne *Sny i kamienie* to opowieść o powstawaniu nowego, nieuchronnie staczającego się ku zniszczeniu, ładu. Mityczne korzenie narracji ujmują obraz drzewa i przeciwdrzewa, stanowiących bieguny narracji o początku. Na nich miasto dojrzewają jak owoce – gotowe i zamknięte. Genezyjska historia rozpadu i odbudowy ma zatem chthoniczne źródła – w ziemi, w nasieniu znajduje się wzór, którego nie chcą powielać budowniczości miasta W i A. Uczucia istnień zasiedlających miasto giną w pozorze, są szkicowe i puste, podlegają repetywnemu szablonowi, z góry narzuconemu światu, nieskończonemu i ustalonemu, zanim W i A zostało powołane do istnienia – cyklowi wegetacji.

⁹ Zob. Bielik-Robson, *op. cit.*, s. 275.

Ze spalonego drzewa świata (jak można mniemać, w pożodze drugiej wojny światowej, choć tego typu dookreślenia nie są tu konieczne) kiełkuje nowe miasto, którego rozwój stymuluje wiara budowniczych. W potencjalnym załączku mieszczą się wszystkie naraz możliwości, cały plan świata, który jest fragmentem i całością, bezkresem i zapadłą dziurą.

Świat jest oparty na dialektyce części i całości, zasłony (dążenie do pełni) i braku (rozpad) *objet petit a*. Powstaje na papierze kreślarskim, nie można ustalić, czy jego pochodzenie ma charakter naturalny (nasienie – jest drzewem), czy mechanicystyczny (motory, przekładnie, koła zębate – jest maszyną). Bez względu na to świat ma konstrukcję dialektyczną – każda rzecz łączy się z przeciwrzeczą (SK 17), a po odcięciu jednej od drugiej (jak drzewa od przeciwdrzewa) obie umierają, to, co przetrwa, staje się zaledwie „częścią dekoracji teatralnej albo snu” (SK 17). Figurę możliwości istnienia świata jako drzewa lub maszyny – „jest drzewem” i „nie jest drzewem” – określa się jako równoważną, skrywa ona jednak zdeterminowane ludzką wolą, przeciwstawione naturze źródła miasta. W nieożywionej i rozkładalnej na części pierwsze maszynie nie ma tajemnicy. Po ustaleniu przez budowniczych, że miasto jest maszyną, następuje oddzielenie góry od dołu, miasta od przeciwmiaста. Powoduje to oparty na wykluczeniu przeciwmiaста i koncepcji drzewa, na nowo ustalający wartości – oddzielenie dnia od nocy – akt stworzenia w destrukcji.

Budowniczowie odpychają od miasta przeciwmiaсто (SK 24), to też codzienna praca wszystkich mieszkańców (pozornie koncentrująca się na froterowaniu podłóg i czyszczeniu luster). Zasadza się na niej porządek mechanizmu, podtrzymywany także przez instalacje oddzielające chaos od porządku (SK 35). Gwarantem istnienia miasta w nowej formie maszyny są budowniczowie, którzy swoją obecnością wypełniają całą przestrzeń, spozierając ze zdjęć ustanawiają moc porządku powstałego m.in. za ich sprawą:

To oni świecili wewnątrz elektrycznych żarówek, oni łopotali w chorągwiach, oni też tykali w zegarach. Oni to, wisząc na ścianach i przenikliwie spoglądając przez szkło oprawione w ramki, każdego dnia siłą swojego wzroku odpychali od miasta przeciwmiaсто. [SK 24]

Kosmogonia miasta wyrosłego z planu, projektu nakreślonego na kartce, z maszyny potwierdza się również w zdjęciach prasowych, dających pewność co do rzetelnej struktury świata. Gwarancją sensu ma być porządek wizualnych wyobrażeń, to, co wygląda solidnie, musi być solidne jak zasłony skrywające kruchość świata:

Świat wyglądał porządnie, fundamenty były głębokie, mury grube, rury zupełnie nowe. Myśląc „świat”, wyobrażano sobie przede wszystkim to, czego można dotknąć: mury, i rury, sypki piasek, miękką glinę, chłodną wodę, szorstkie odłamki czerwonych cegieł, wapienny pył. [...] sztandar łopocący na wietrze. [...] Stąpano po niej [tj. po ziemi] ufnie, nie wątpiąc, że istnieje naprawdę. [SK 10]

W mieście W i A nikt nie kwestionuje, że wszystko, co kreowane, jest potrzebne, gdyby było inaczej i w świadomość budowniczych wdarłaby się ta wiedza, należałoby porzucić dzieło. Enumeracji podlegają wszelkie potrzebne do stworzenia przedmioty – od mundurów milicjantów po tekturowe aktówki, czerwone napisy na ścianach i miliardy cegieł. Ludzie powstają z kostiumów – kombinezonów, fartuchów i mundurów. Świadectwo zdjęć podtrzymuje konstrukcję. Podobne wykrzyknikom słupy kominów, znak zaplanowanego sukcesu, nieustannie fotografuje się i filmuje (SK 30), umieszcza się na plakatach, by potwierdzić doniosłość

zmian. Jednak zarejestrowana na taśmie rzeczywistość, dostępna w telewizorach i pod powiekami widzów, po skończonej projekcji rozprasza się.

Upewnienie przez fotografię jest zdemaskowane jako nic nie znaczący gest referencjalny, który ma na celu utwierdzać, zakotwiczać rzeczy w świecie, podnosić ich wiarygodność, wszakże moc tego gestu jest potencjalna i złudna, to technika przesłaniania luki, zasłona *objet petit a*. Porządkowi wizualnemu nie tylko brakuje stabilności, ale też stanowi on draperię, dekorację, która przy wnikliwszym zbadaniu okazuje się pusta i powierzchowna, jest lichą kotarą, naprędce skonstruowaną, by skryć brak, pozornie tylko skończoną i pełną. Zarówno obraz, jak i słowo mają zaledwie iluzoryczną moc sprawczą. Miasto istnieje równocześnie w sposób oczywisty, niekwestionowany oraz urojony, fantasmagoryczny. Paradoksalnie, choć stwarza je słowo i zapisuje obraz, nie można poddać go przedstawieniu, miasto wymyka się oglądowi. Pojawia się i znika. Ciągi niejednoznacznych, sprzecznych zdań kreują lub podważają jego istnienie.

Zdjęcia są w *Snach i kamieniach* elementem świata, mają stanowić ład, a potwierdzają jedynie jego marność i powtarzalność. Zdarzeniami (choć brak tu faktycznego ciągu przyczynowo-skutkowego czy składających się choćby w chaotyczną fabułę incydentów) rządzi rytm monotonnych repetycji (SK 31), w którego pośpiechu gubi się szczegół, zacierają się dalsze plany, „trudno [...] rozpoznać rzecz, na której spoczęło oko” (SK 31). W konsekwencji mieszają się i nachodzą na siebie światy przedstawione. Proces ten zostaje stematyzowany, śledzenie jego przekształceń jest główną treścią *Snów i kamieni*.

W przestrzeni miasta, a także wobec niej, istnieją światy równoległe. To m.in.: świat zdjęć prasowych, plan miasta z sercem-pałacem pośrodku rozety, świat odbić w pałacowych lustrach, świat widziany z ostatniego piętra pałacu (tak mały, że nie da się do niego przedostać – trzeba by umrzeć), świat ludzi (pielęgniarek i milicjantów), idealny świat budowniczych, którzy świecą w żarówkach, wiszą na ścianach, plakatach, łopocą na sztandarach, świat kamiennych posągów oraz ponury świat robotników.

Świat rzeczy popada w chaos, rozmywają się sensy, nawarstwiają gromadzone przedmioty. Tylko niedostępny świat kamieni zachowuje swoje granice. *Logos* uprawomocniającej tę rzeczywistość traci znaczenie:

odkąd mieszkańcy [...] zaczęli się domyślać, że każdą rzecz można zastąpić czymś innym, tak jak każde słowo zastąpić można innym słowem, o tym samym i – równie dobrze – przeciwnym znaczeniu. Nie dbali już o rzeczy, a tym mniej o słowa: szukali tylko zapomnienia. [SK 37]

W i A zamieniło cykl wegetacyjny na repetycję innego, mechanicystycznego rodzaju, to przesunięcie miało stworzyć nowy świat. Po okresie rozpędu i planowania zwalniają obroty trybów, następuje zmęczenie materiału, to czas zaniedbań i prowizorycznych rozwiązań, rzeczy są zastępowane przez surogaty, namiastki, ersatze.

Mieszkańcy odkrywają swą obcość – miasto nie jest stworzone dla nich, lecz dla nowego człowieka, który, być może, z nich powstanie. Rodzą się miasta pokątne i nieplanowane, rozsadzające całość coraz bardziej wieloznaczną, a zarazem nic nie znaczącą. Zbliża się awaria, świat otula wszechogarniający pył i smutek. Władza wzroku zostaje zachwiana – zdemaskowana jako pozorna. Soczewką oka da się zobaczyć w końcu niewiele.

Tory umieszczone na planie projektują niewykonalne podróże, których celem są nazwy miast i istniejące w nich odbicia wyobrażeń, przestrzenie wyłącznie „onomastyczne”. Paryż to miejsce, gdzie kupuje się bułki paryskie i nie robi się z owsa ryżu (udosławianie, rekontekstualizacja powiedzeń oraz utartych metafor to stały zabieg prozy Tulli). Zaprzepaszczone możliwości powodują powstawanie miraży – Pragi, Montevideo, nazw egzotycznych i pożądanych. Wyłaniają się kolejne miasta snów (tropiki, Ameryka, miasto napadów na banki rodem z filmu *noir*) rozsadzające miasto porządków, które też przecież kiedyś zrodziło się z marzeń. Jedyne nazwa chroni miasto przed rozsypką, to jednak znów złudny ratunek – słowa nie są posłuszne, a nazywanie rzeczy nie przynosi szczęścia.

Z przeszłości wyłaniają się miejsca-światy, nazwy miast wczorajszych. Miasto W i A znika, przemienia się w wydrukowane słowa. Nieoczekiwane z linii prostych i gwiazdy, porządkujących dotąd bieg ulic i życie, wyłania się meander. Drzewo i miasto to w końcu tylko wyrazy. Ostatecznie okazuje się, że nie da się ich odzielić, odciąć jednego od drugiego, zatem nic nie może zostać anulowane i usunięte, dlatego wciąż istnieją równoległe koncepcje miasta-drzewa i miasta-maszyny, dlatego mimo zniszczenia na początku narracji przeciwmiasto trwa nadal. Skoro niczego nie da się unicestwić, niczego nie można także stworzyć, tekstowe istnienie równoważy się z nieistnieniem.

Zdjęcia są tu spoiwem, podobnym słowu, jednak bardziej obiektywnym, choć z tego powodu pozbawionym kreatywnej mocy. Słowo zaś może deformować rzeczywistość, ustanawiać ją od nowa, demaskować swą strukturalną pustkę, lecz nie jest w stanie dowodzić istnienia rzeczy. W nazwach rzeczy istnieją fantazmatycznie. Słowa tworzą puste, wyłącznie tekstowe reprezentacje, funkcjonujące w porządku pragnień.

Niezdolne do kreacji fotografie śladowo przechowują odbicie istnienia. Mimo to prawda w nich zawarta rozsadza porządek słowa, pozwalając mieszkańcom przeciwmiasta wtargnąć do W i A. Podwójna rola zdjęcia – utwierdzanie porządku budowniczych i niszczenie go – ujawnia apofatyczny, stale otwarty na brak i pełnię, charakter fotografii w prozie Tulli.

Za sprawą zdjęć pamięć o przeciwmieście oraz jego mieszkańcach staje się niemożliwa do wyparcia, przeciwmiasto wdziera się do miasta i na tym polega jego wątle ocalenie, choć także z tego bierze się klęska, rozpad W i A.

Świat powstaje z recyklingu, rzeczy przedostają się do miasta wykopów przez lej, mieszkańcy także „wyczołgali się przez ów lej”, przybywając z okolic dawnego W i A, gdyż „nic na świecie nie może zostać zniszczone całkowicie i ostatecznie [...]” (SK 69). Przez lej wdziera się miasto przeszłości, wspomnień, uratowane przed zagładą, postacie uwiecznione na fotografiach będą trwać zawsze. To miasto z prospektów pamięci – przedwojenne, istniejące równoległe. Jego pejzaże ogląda się wzrokiem zwróconym do wnętrza pamięci, nie mogą one jednak ożyć.

Ludzie w gumiakach byli do siebie podobni, jakby wyszli spod jednej sztancy. [...] Byli dziećmi postaci siedzących na giętych krzesłach w atelier fotografa lub stojących na tle drzew w kolorze sepii w najróżniejszych strojach i nakryciach głowy: w okrągłych sukienkach z ceratowymi daszkami, w kepi z bączkiem i w kaszkietach bez daszka, a nawet w melonikach i kapeluszach panama. Spadkobiercy tych wizerunków oprócz elementów rysopisu odziedziczyli – jak weksel do splacenia – nietrwałość formy. Z dzieci przemienieni w dorosłych i sami zdani na łaskę cudzych wspomnień, przechowywali w pamięci nieistniejące

adresy i wnętrza, dźwigali budynki, place, ulice, z którymi nie mogli się rozstać. Na podorędziu mieli tylko to, co najpotrzebniejsze: jakiś zegarek, jakąś walizkę, składany nóż, prymus, szalik, podobizny pań w kapeluszach z woalkami.

Jedną z ważniejszych różnic między miastem wykopów i miastem ze wspomnień polegała na tym, że większości postaci z fotografii już nie było. Ich oczy, szarawe lub brązowawe, patrzące spod woalek nieco naiwnie w jakieś wiosenne popołudnie albo też w letni poranek, którego nikt już nie pamięta, nie mogły zobaczyć ani wykopów, ani ludzi w gumiakach, którzy nosili przy sobie ich nadpalone zdjęcia. Nie wiadomo, co stało się z miłością, nadającą ciepły odcień sepiowemu spojrzeniu. Czy rozpadła się w proch wśród płomieni, jak porcelanowa filiżanka, czy uleciała z dymem ku niebu.

Spojrzenia, wnętrza i przedmioty zacierały się we wspomnieniach, w miarę jak obserwatorzy przyzwyczajali się do nowych obrazów. Niektóre rzeczy, osmolone, lecz całe, brano wprost z rumowisk. [SK 66–68]

Tulli ujawnia kruchość słowa i obrazu (także fotografii jako tropu obecności i nieobecności), eksplikując niemoc języka, dąży mimo wszystko do nazywania rzeczy, świadoma marności obrazu, powołuje się jednakże na jego wąty autorytet. Język i fotografia, słowo i zdjęcie to figury życia i śmierci, niezbędne znaki nawigacyjne, boje, które zatrzymują w kadrze ról. Świat jest ograniczony słowem i przez nie stwarzany. *Logos* poręcza jego istnienie (podobnie jak czynią to zdjęcia). Słowa i obrazy mają strukturę bliską Lacanowskiemu *objet petit a* – zasłaniają jedynie nieuchronność katastrofy, nie zapewniają niczego poza iluzją stabilności. Mimo to prozie tej patronuje przekonanie, że: „Nie wydarzy się nic, czego nie można nazwać, a wszystko, co można nazwać, wydarzy się prędzej czy później” (SK 96).

Nazywanie rzeczy po imieniu pomaga jednak na krótko, próba odnowy języka, stworzenia języka bliskiego światu, języka kreacji, ale też w zdjęciu szukającego podparcia, jest skazana na fiasko.

Wiara, że miasto może być inne, nie znalazła potwierdzenia. Wyschły soki, które ożywiały je na początku sezonu wegetacji. Ucichły i przebrzmiały chóralne pieśni, żadna cegła nie jest już podawana z rąk do rąk, soczewki dwuobiektywowych lustrzanek, którymi fotografowano kiedyś słoneczne place budowy, pokryły się kurzem i zmętniały w mrocznych szufladach, niepotrzebne, ponieważ nie przepuszczają już światła. W tych czasach starości świata każdy jest tu sam i każdy ma swoje własne miasto, które sypie mu się na głowę zwietrzałym tynkiem, martwymi liśćmi, kurzem wytartych słów. [SK 113]

Gdy nazwa niszczeje, bezcelowe jest też fotograficzne poświadczanie literackiej rzeczywistości. Figura fotografii staje się równie zbędna jak słowo. Całość rozsypuje się, świat się zużywa i popada w szarość. Awaria, której można się było spodziewać, spowodowana jest chaosem przeciwmiasta przenikającego przez lej. Ta destrukcja stanowi jednak także dzieło stworzenia, które dopełnił potop przeciwmiasta.

Nazwy także ubywa. Erozja oszlifowała litery, a niektóre skruszyła i porozsiewała. Te, które zostały, nie niosą już żadnej treści. Żal, że niknie nazwa. Ale czy mogłaby być równie piękna, gdyby nie rozpadała się z chwili na chwilę? Nie ma liter – nie ma miasta. Albowiem tylko one były czymś pewnym w chaosie dat, zdarzeń i wyobrażeń. [SK 103]

Miasto przemian to miasto śmierci, powstałe na mieście porządku, budowane przez pamięć i niszczone przez zapomnienie, zrodziły je poszukiwania wczorajszego dnia. Nowe słowa nie są wcale lepsze i tak jak stare nie ulegają niczyjej woli.

Tylko życie kamieni, wolnych od lęku przed cierpieniem, pozostaje wciąż niewzruszone.

Tulli tworzy światy *Snów i kamieni* mimo zakotwiczonego w nich braku, ten defetystyczny akt kreacji skazuje na klęskę, odnawia przecież ustaloną z góry historię. Ostatnim gestem jest wierność symptomowi, realnemu skrywającemu się za słowem i obrazem, za kreowaną rzeczywistością. Tryb rozkazujący, życzeniowa partykuła „niech” oddaje świat przedstawiony i narrację we władanie pustki. Nic nie istnieje naprawdę: ani miasto, ani drzewo, ani „my”, jedynie kamienie, wolne od nazwy, trwają.

Strategia pisarska polega więc na tworzeniu w obliczu pustki – ostatecznie światy muszą zniszczyć, są skazane na rozpad, mimo to Tulli opowiada o nich: buduje je w języku. Mimetyczna repetycja okazuje się powierzchowna i martwa, planowanie światów ze świadomością tej niemocy, ujawnianie jej w tekście – to próba aktu stworzenia. Choć literacka rzeczywistość prozy Tulli wciąż nieskutecznie próbuje zaistnieć i przeistoczyć się, to właśnie nieuchronność klęski licznych nałożonych na siebie światów stanowi ich piękno. Tulli unika więc patetycznego tonu Lacana. Świadomość niemocy nie powoduje egzystencjalnej pułapki, nie ma wymiaru traumy. Ta oczywista dla pisarki niedostępność świata, równoczesne hegemonia i niemoc języka, a także obrazu, wymagają refleksji i pracy. Warto mimo ich marności podjąć walkę o stworzenie.

Niech pustka rozpościera się we wnętrzu każdej cegły i przenika wszystko na świecie: domy, słońce i gwiazdy, chmury na niebie, powietrze w płucach i płuca same. Dopiero wówczas ręka zacznie pasować do uchwytu narzędzia, a czapka do głowy i klatka żeber przestanie oddzielać serce od reszty świata. Wtedy łatwiej będzie przyjąć oczywistą prawdę, że przygniatający nas ciężar nic nie waży. [SK 116–117]

Agoniczna jest cała struktura tekstu Tulli, nie tylko motywacje jej bohaterów (walka o istnienie miasta inne niż ustalone – istnienie bez przeciwmiasta), choć historia opowiadanego świata została już zamknięta, można przesunąć optykę, zdeformować pierwowzór, ale też ujawnić lichotę budulca – słowa i obrazu.

W *Snach i kamieniach* istnienie i nieistnienie równoważą się, nie można zniszczyć przeciwmiasta, miasta marzeń, choć podobno trwale nie istnieje nic poza kamieniami. Słowo, nie znacząc nic, znaczy wszystko. Na zdjęciach uwiecznia się i popada w rozsypkę świat. Zachowani są na nich zarówno nieżyjący mieszkańcy przeciwmiasta, rozsadzający swoją obecnością W i A, jak i budowniczy na tle rosnących kominów. Próba wywołania/odbudowy/stworzenia została podjęta, a ciężar pustki nic nie waży.

Grubymi nićmi szytą fabułę powieści *W czerwieni*, toczącą się w Ściegach między wojną rosyjsko-japońską w 1904 roku a drugą wojną światową, strukturyzują dwa pragnienia: po pierwsze, znalezienia się w tej raz mroźnej, raz upalnej – galicyjskiej? nadmorskiej? pruskiej? – miejscowości i, po drugie, (niemożliwej) ucieczki z niej.

Kto był już wszędzie i wszystko widział, powinien na ostatek udać się do Ściegów. [W 5]

Kto zapragnie opuścić Ściegi, może się chwycić jednego z dwu sposobów. Jeśli jest przyjezdnym – na przykład akwizytorem własnych zalet, zmuszonym ubiegać się o przychyłność rynku, kolekcjonerem przeżyć, nauczonym przez życie pokory – powinien o brzasku bez namysłu wznieść się w górę w gondoli zawieszanej pod balonem sterowca. [W 106]

Próby wydostania się ze Ściegów są jednak daremne – choć w miejscowości jest stacja kolejowa, a w drugiej części opowieści pojawia się także port, nikt stamtąd nie uciekł. Mieszkańcy miasteczka skazani są na jego ciasną przestrzeń (mogliby próbować zbiec co najwyżej przez antypody). Faktycznie uwolnić ich może dopiero śmierć; nawet przyjezdni, jeśli opuszczają Ściegi, to w trumnie. Ratunek daje jedynie fantastyczny schemat egzotycznego romansu-przygody – w pierwszej części tekstu radcowa Krasnowolska znika z oficerem wojsk kolonialnych, w drugiej Stefania Neumann *primo voto* Chmura ucieka z plantatorem herbaty, a w trzeciej Natalie Zugoff czmycha balonem wraz z francuskim kapitanem.

Przybycie do Ściegów i ich opuszczenie to dwie skrajne narracje splecione sekwencją utkwienia w mieście. „Każdy, kto dotarł do Ściegów, chwali sobie obiecującą mglistą szarość, wilgotną, ciepłą bryzę, w której tak pięknie rozkwitają pragnienia” (W 55). We wszystkich tych opowieściach miasteczko położone jest w innym zaborze i trwa w nim następna wojna. Najważniejszymi ośrodkami, wokół których skupia się fabuła, są Zakłady Strobbla (wytwórnia porcelany; jej znak firmowy przemienia się w kolejnej z odsłon w swastykę), firma Loom i Syn, posiadająca m.in. podupadające z opowieści na opowieść szwalnie, oraz fabryka Neumanna produkująca płyty gramofonowe.

Ściegi degradują się, pogarsza się standard życia mieszkańców, wyrodniejają relacje społeczne. W miejsce odchodzących postaci wstępują nowe, przejmując przeznaczone tamtym role. Bohaterka pierwszego epizodu – Emilka Loom, narzeczona syna radcy, Kazia Krasnowolskiego, po swym niefortunnym wypadku¹⁰ zastąpiona zostaje przez Stefanię Neumann. Ta rozwódka, którą po śmierci Emilki poprosi o rękę Kazimierz, nie dorówna swej poprzedniczce wartością. Podmianie podlegają także fotografie. Zdjęcie, które przedstawiało Loomównę, dodawało młodemu oficerowi otuchy. Grywając w karty w garnizonowym kasynie zwykł on przypatrywać się jej wizerunkowi.

Obmacywał kieszenie munduru w poszukiwaniu prostokątnego kartonika. Nosił przy sobie fotografię narzeczonej. Szybkim spojrzeniem na wskroś przenikał dziecinne oblicze, w którym nie było żadnego niedomówienia, żadnej tajemnicy, niczego, co mogłoby go zranić. [W 14]

Po śmierci Emilki jej wizerunek nie mógł już dostarczać ukojenia. Nie zważając na sentyment i uczucia zmarłej tragicznie, ale i niestosownie, zamieszkującej wciąż, mimo zgonu, w domu Looma, Kazimierz zniszczył fotografię i wrzucił na dno szuflady.

Para oczu znalazła się w rozsypce. Jedno spojrzenie przyłgnęło do wachlarza w dłoni, gdy drugie pomknęło w pustkę. Niewinność, która biła z oczu Emilki i która za jej życia koła smutek Kazimierza, a po niestosownej śmierci stała się źródłem niepewności i rozpamiętywań – zatraciła się wreszcie między poszarpanymi krawędziami, pośród okruszków tureckiego tytoniu. [W 23–24]

Zamiast tamtej fotografii pojawiło się zdjęcie Stefanii:

¹⁰ Emilka zginęła, przygnieciona gzymsem przedstawiającym róg obfitości, gdy podniecona biegła na swój pierwszy bal, a u drzwi czekali na nią słudzy Kazia i Augustusa Strobbla z liścikami, nie dopuściła jednak do ceremonii pogrzebowych, snując się odtąd po domu i zaczytując romansami.

Kazimierz chmurnie spoglądał na fotografię, podobną do tamtej, przedartej, której miejsce zajęła. Kiedy w kasynie wyciągał portfel, żeby płacić, fotografia nagle przypominała mu o podwieczorkach z tańcami, na których Stefania bywała po kilka razy w tygodniu. [W 25]

Przedmioty, podlegając podmianie, trafiają wciąż w te same miejsca, jednak w inne ręce: „pierścionek zaręczynowy czekał na [...] decyzję tuż obok przedartej fotografii, w pudełeczku wyściełanym aksamitem, w szufladzie zamkniętej na klucz” (W 26). To jednak nie Kazimierz Krasnowolski włożył go na palec wybranki.

Gdy wybuchła pierwsza wojna światowa, degrengolada w Ściegach dosięgnęła nawet domu publicznego Madame, gdzie pojawiali się żołnierze coraz późniejszego rodzaju („W portfelach zamiast banknotów trzymali rodzinne fotografie, a w kieszeniach nazbyt obszernych bluz pobrzękiwały klucze od mieszkania”, W 40). Śmierć rządzi się kapryśnymi prawami, w tej części opowieści metaforą nieuniknionego losu jest czerwony jedwab. Wyprute z tamborka Stefania czerwone nici zwiastowały zgon. Jedna z nich wplątała się we włosy Kazimierza, z frontu wrócił on „w podłużnej skrzyni zabitej gwoździami” (W 31).

Po kataklizmie wielkiej wojny Ściegi przeobrażają się. Z rozbitej butelki z modelem okrętu, należącej do Loomów, rozlał się ocean. Portowe odtąd miasto odwiedził cyrk, a po jego wizycie uległy dewaluacji nie tylko pieniądze, ale i bardziej ulotne wartości. Ściegi zostały zarzucone surogatami i imitacjami, na rynku krążyły fałszywe banknoty, niemal wypierając prawdziwe. Miejsce syna radcy w konkurach o rękę Stefania zajął jego dawny ordynans Felek Chmura i przy oświadczeniach ofiarował jej wyjęty z wiadomej szuflady pierścionek, a po ślubie zagarnął fabrykę Neumannów. Miasto deklasuje się, Slotzki zajmuje fabrykę Strobbla i zamiast porcelanowych spodków i filiżanek produkuje umywalki, „by dbać o czystość”. Podczas „godziny czystości” zniszczony zostaje nawet przybytek Madame.

W trzeciej części książki Ściegi to opanowane przez nazistów miasto ciąglego upału i wiecznego śniegu. To miejsce niemożliwe, ale istniejące. Wykluczające się warunki, które w nim panują, paradoks syntezy pierwszej i drugiej opowieści – aluzyjnie określa przerażający absurd drugiej wojny światowej. Na witrynach wiszą dwujęzyczne szyldy, przytwierdzone do budynków powiewają flagi z emblematem fabryki Slotzkiego, a zakłady Looma należące teraz do Maksa Fiffa zaczynają produkować amunicję. Nadrzędną metaforą losu jest tym razem nie cyrk, ale teatr dyrektora Raucha, do którego przyjeżdża z Paryża (uciekłszy wcześniej przed bolszewikami) gwiazda rewiowa Natalie Zugoff. „Na afiszach, którymi oklejono słupy przed teatrem, Natalie Zugoff broczyła czerwienią szminki i miała wydrapane oczy” (W 115). Po rozpoczynającej falę tyfusu (a według logiki tej opowieści: skoro jest tyfus, będzie i wojna) śmierci Murzynka, z którym jeździła w trasy, odrzuceniu oświadczyn Maksa Fiffa (rolę zaręczynowego klejnotu gra wciąż ten sam pierścionek Kazimierza Krasnowolskiego) i nieprzychylnych komentarzach prasowych Zugoff uciekła balonem z francuskim amantem.

Następnie, szukając śladów artystki, do Ściegów przybył z Buenos Aires Argentyńczyk Pedro Alvarez, prywatny fotograf jej męża, księcia Białorukowa-Muchina. Fotografia w tym epizodzie staje się substytutem obecności, a także przedłużeniem spojrzenia.

Aby wynagrodzić hotelarzowi swoją nieobecność, książkę posłał mu dużą portretową fotografię, oprawną w szkło i złożoną ramkę, z zamasztyłym własnym podpisem. Spoglądał z niej

swoim jedynym okiem, wylupiastym i pożądlwym. Drugie oko zasłaniała czarna korsarska opaska. [W 135–136]

Alvarez osobiście przybił portret nad recepcją i pospieszył obfotografować każdy szczegół pokoju, pełnego porzuconych w nieładzie sukien, nie zabranych przez Natalie Zugoff, i garderoby teatralnej, w której pozostawiła ona zeschnięte bukiety. Po zakończeniu dokumentacji i wręczeniu pamiątkowej fotografii personelowi hotelowemu¹¹ fotograf chciał wrócić do domu. Wydostał się jednak ze Ściegów dopiero w trumnie, ze śladem po nożu sprężynowym w plecach, gdyż wszystkie próby ucieczki z miasteczka były daremne (pękły osie w samochodzie hotelowym i nie dostał się na statek, oddawszy się hazardowi przesądził swój los i już nigdy żywy nie opuścił Ściegów). Wykradzione zdjęcia, na których Argentyńczyk uwiecznił również miasto, krążyły wśród mieszkańców.

Zakończył pracę zdjęciami ścieżańskich ulic. Wąskie i ciemnawe, wymagały długich czasów ekspozycji. Na kliszach przechodnie zostawiali po sobie ledwie widoczne smugi, czasem pojawiała się w otwartych drzwiach półprzezroczysta postać sklepikarza z założonymi rękami, którego obecność trwała zbyt krótko, by pozostał wyraźniejszy ślad. [W 136–137]

Obywatele miasteczka nikną w mrokach, zbyt dynamiczna obecność przed obiektywem nie pozwala im postaciom ujawnić się w pełni na odbitce. Żywe, codzienne zachowania, brak skamienienia w pozie przemawiają za życiem, nie oddają bohaterów we władanie fotografii jako zapisowi śmierci. Jednak te częściowe, niewyraźne, wymykające się wizerunki w konsekwencji sprowadzą zgubę na mieszkańców Ściegów.

Na kliszach można było rozpoznać każdy sklepik. Tu i ówdzie w drzwiach unosiły się półprzezroczyste, bezcielesne postaci sklepikarzy z rękami założonymi na brzuchu. Oko ludzkie jest niedoskonałe, łatwo daje się zwodzić pozorom, klisze widzą lepiej. Jeśli przez ciało kupca prześwieca framuga i napis na szybie, cóż to może znaczyć?

– Wszystko jasne – mówili mężczyźni z okutymi laskami, przechadzający się po ulicy. – Klisze nie kłamią. [W 148]

Zdjęcia inicjują nieszczęścia nawiedzające miasto, zarażają świat swoją widmową strukturą. Widziadła rzekomo zmarłych nie chcą odchodzić i prowadzą pokątne życie. Fantazmatyczne powłoki, powidoki sklepikarzy utrwalone na fotografiach dają pretekst do pogromu – giną żywi, wypędzeni zostają umarli, wśród nich nie zawadzający nikomu duch Emilki Loom. Ludzie z emblematami fabryki Slotzkiego na ramionach niszczą szyldy sklepowe i wybijają szyby. Niczym w noc kryształową – „Lustra nagle zniknęły, rozpryskując się w kawałki” (W 154).

Ściegi niszczy pożoga. Trzem powiązanim ze sobą historiom nadawały porządek kolejno metafory – szwalni, cyrku i teatru. Te figury tekstu okazują się ocaleniem, jednak nie dla miasta, ale dla samej opowieści.

¹¹ Zob. W 137: „Przed samym wyjazdem przyniósł do recepcji dużą zbiorową fotografię, nad którą unosiła się jeszcze woń odczynników, niepokojąca jak przemijanie. W mgnieniu oka zbiegła się cała obsługa, wszyscy chcieli zobaczyć. W górnym rzędzie oglądano postacie portiera i posłańców z czapkami w rękach, którzy patrzyli z powagą prosto w obiektyw. W środkowym siedzieli na krzesłach hotelowi boje, wyprostowani, usta wykrzywione drwiącym uśmiechem, a na dole pokojówki przybierały pozy wielkich dam [...]”. Zdjęcie zastąpiło w złotej ramce podarty na strzępy portret księcia, jednak zaczęło niepokojąco ciemnieć, a postacie zniknęły w mrokach.

Historia Ściegów wyszła z pożaru cało. Opowieści są niezniszczalne. Powtarzano je w ogonkach do kuchni polowych, jakby nic się nie stało. [...] Opowieść o strzępach czerwonego jedwabiu, osiadających na mundurach, ciągnęła za sobą tę o fałszywych pieniądzach, puszczonych w obieg przez cyrkowe małpy. Z nich wysnuwała się nieuchronnie ta o spisku martwych finansistów, za sprawą której pożar strawił miasto.

Nikt nie zapłakał. Ani nad kupcami, którzy spłonęli, zabarykadowani, w swoich sklepach. Ani nad szwaczkami pogrążonymi w ciemnościach. Ani nad pijanymi marynarzami, którzy poszli na dno. Ani nad oszukanymi żołnierzami wielkiej wojny, ani tym bardziej nad małpami. [W 157]

Zdjęcia nie przynoszą ratunku, wręcz przeciwnie, zgubę, przypominają o marności, kruchości życia. Ironicznie opowiedziana fabuła to prześmiewczy gest wskazujący na degradację samej repetycji. Trzy części historii powtarzają w coraz lichszych i czarniejszych barwach dzieje upadku. Godnego istnienia nie zachowują tym razem nawet fotografie, ujawniają, że świat jest zawsze światem cieni.

Jednak w tak opowiedzianej historii Europy Środkowej pierwszej połowy w. XX zawarty jest minimalny gest ratunkowy – choć w powtórzeniu czai się śmierć, niemimetyczna narracja pod skazą ironii skrywa pragnienie życia. Tulli jakby unieważnia śmierć. Żąda nieśmiertelności dla swoich bohaterów, pozwala im prowadzić pokątne życie. Emilka Loom zaczytuje się romansami w domu ojca do momentu, gdy wygonią ją w zaświaty „faszyści”. Zdjęcia mogą jednocześnie być świadectwem życia (również po śmierci), mogą także ujawniać śmiertelność. To wobec nich toczy się życie i przychodzi jego kres. Narrator powieści *W czerwieni* staje w obronie życia, pozwalając swym bohaterom łamać prawa natury, która ostatecznie i tak o nich się upomina.

Temat *Trybów* stanowi określone już w pierwszym zdaniu powieści – „Stwarzanie światów!” (T 5). Moc narratora jest jednak w tej kwestii ograniczona, to nie on, wbrew podstawowym regułom, prowadzi narrację, podpatruje jedynie życie postaci, które rozgrywa się w zapętłonych, symultanicznych sekwencjach niby na stacjach-mansjonach upokarzającego misterium życia, w którym nikt o niczym sam zdecydować nie może.

Hotel i cyrk to dwie struktury, rami świata przedstawionego, wplecione w odrębne, choć przeplatające się czasoprzestrzenie – współczesności i Warszawy (?) z okresu okupacji: „A więc po jednej stronie pięciodrzwiowy srebrzystoszary *hatchback* z rozsuwanym dachem, po drugiej granatowa policja” (T 122). Bezradny narrator zawieszony jest pomiędzy światami hotelowych pięter, umieszczonych w klamrze cyrkowej narracji. Próbuje przedrzeć się przez zleconą mu fabułę oscylującą wokół zdrady i miłosnego trójkąta. Na antypodach świata skrywa się przeciświat na opak, którego czeluść zasłania lśniąca posadzka.

Nie mając wpływu na obserwowane zdarzenia, narrator nie może wyrwać się także z własnej roli. Nie umie zapanować nad światem przedstawionym, gubi się i płacze. Świat dynamicznie zmienia się bez jego ingerencji, miejsca nie przypominają tych, którymi przed chwilą były.

Pamięć, gotowa wbrew rozsądkowi rozpatrywać na serio takie rozwiązanie, jak przeniesienie windy o pół kondygnacji wyżej, z podejrzaną gotowością podsuwa wspomnienie przebytych rzekomo kilkunastu stopni schodów, mętne i zapewne pod wpływem dziennego światła gotowe zniknąć w mgnieniu oka, jak źle wywołana fotografia. Wobec jawnej sprzeczności płaczą się kierunki i przestrzeń rozpada się na niedopasowane fragmenty. [T 73]

Zakontraktowany, by stworzyć historię, umówiony na odbiór kolejnej dniówki narrator nie umie wywiązać się z tej powinności. Ten, który faktycznie opowiada historię potyczek narratora z tekstem, bohaterami i przestrzenią świata przedstawionego, pozostawia sobie przywilej narracji schowanej za tekstem. Nie obnaża także swojej substancjalności, jak czyni to w przypadku ogołoconego z intymności bohatera-narratora.

Narrator jest urażony. Oczekiwał poszanowania dla swoich przywilejów, sądził, że wszystko to, co dotyczy jego prywatności, pozostanie poufne. Cokolwiek teraz powie, zabrzmi podejrzenie: czyżby miał coś do ukrycia? Toteż czuje się oszukany, wydany na pastwę wścibskich spojrzeń. Najchętniej wycofałby się niezwłocznie z całego przedsięwzięcia. I tak nie ceni go zbyt wysoko, pozwala sobie skrytykować konwencję, jej sztuczność budzi w nim zniecierpliwienie. [T 80]

Narrator został powołany do istnienia nawet z butami i komiczną powłoką wypożyczonego rekwizytu – ciała, upokarzającego rytmem fizjologicznej powtarzalności.

Na nic nie zdadzą się jego złorzeczenia, choć nie czuje się on odpowiedzialny za historię, która została mu powierzona (niewiele zapłacono mu „w zamian za obecność, za okruczeństwo świadectwa” (T 119), a z tym wiąże się i udręka zobowiązania, i nieuchronność fiaska). To on jednak pociągany jest do odpowiedzialności, obciążany za fuszerkę, sztuczność draperii i mętność opisów, oskarżany przez autora, swojego zleceniodawcę o niechlujstwo i ujawnianie kulisów powieści.

Co to kogo obchodzi, czy świat istnieje! Niech wygląda tak, jakby istniał. Łudzące wrażenie realności, oto czego oczekuje od narratora ten, kto mu płaci. Historyjka, jak wszystko inne, powinna płynąć potoczyć się od początku do końca, ani na chwilę nie zbaczając z kursu. Fojhtmajerowie! Jakim prawem zostali tu wpuszczeni? Kto pozwolił otworzyć fornirowane drzwi z ich nazwiskiem na tabliczce? I to kluczem od domu w ogrodzie. [T 116]

Narratorowi udaje się jednak przyłapać autora na braku kompetencji – odwrócony plecami do świata, zgarniający pieniądze, pan wszelkich okoliczności, jest gdzieś poza i nic go nie obchodzi.

Narrator miał opowiedzieć nieskomplikowaną fabułę, którą zamyka awantura w ogrodzie. Pominiecie tej finałowej sceny to wpadka niewybaczalna. Ależ opowiedział o tym, co się stało w ogrodzie, niczego nie pominął! Nagle odkrywa ze zdumieniem, że pewny swej władzy rozmówca jest źle poinformowany. Przeoczył zakończenie, umknął mu kluczowy fragment. A więc to jego nieuwaga wywołała rozprężenie. Wątki się pogubiły. [...] Ale narrator nie zdoła dość do słowa, głos w słuchawce mu przerwie, wie swoje i ma własną kwestię do wygłoszenia. [T 117]

Zaniedbania, lekceważenie i niedbalstwo można przypisać zarówno kontraktującemu układ, jak i wykonawcy, wszelkie argumenty tego sporu są obusieczne, historyjka spod sztancy nie jest tu jednak tak istotna, jak samo starcie i charakterystyka jego stron. „Rozmówca oczekuje teraz od narratora wyjaśnień: kim właściwie jest, zwykłym partaczem czy może zgoła dywersantem i złoczyńcą” (T 118).

Narrator *Trybów* znajduje się w sytuacji, którą można określić jako Bloomowski „lęk przed wpływem”¹², walczy ze sterującym nim autorem o świat i swój głos.

¹² Przeniesienie typologii Blooma do moich rozważań dotyczy wyłącznie używanych przez krytyka struktur dyskursu, w jego pracy związanych z walką o niezależność poetycką od wpływów prekursorów, z twórczością pisarzy wielkich i z silną poezją. W interpretacji Bielik-Robson, która

Stwarzanie światów traktowane jest, nie bez sarkazmu, jako błaha, pospolita czynność – „Nie ma nic prostszego. Podobno wytrząsa się je z rękawa”. Kruche i oświetlone na chwilę, bezmyślnie rzucone w pustkę, pochłania je ciemność, istnieją wobec nieuchronnej zagłady – „zbawić ich nie ma komu” (T 5). Schemat fabularny, który trzeba wypełnić, jest narzucony narratorowi. Wobec faktu dokonanego, w podrzędnej roli „podwykonawcy” aktu tworzenia, wchodzi on w relację agoniczną z zewnętrznym wobec świata przedstawionego innym – autorem. „Za całą treść egzystencji wystarczyć musi historyjka wytrząśnięta przez kogoś z rękawa od niechcenia” (T 6).

Już na pierwszych stronicach książki zarysowują się kolejne realizowane przez narratora strategie agoniczne, które, choć w dużym uproszczeniu, można skonfrontować z Bloomowskimi zabiegami rewizyjnymi.

Nieudana strategia ascezy (Bloom rozumie *askesis* jako samooczyszczenie, doskonałą samotność i skromność, w której poza małością poety ujawnia się małość prekursora¹³), próba uchylania się od nakazów autora, ucieczki w milczenie spowodowane są frustracją narratora, któremu odmówiono wpływu na losy bohaterów i przebieg zdarzeń. Narrator wolałby skupić się na czym innym, a gdyby mógł naprawdę wybierać, w ogóle o niczym by nie opowiadał. Jednak nie mając dokąd odejść i jak wywikłać się z opłacanej roli, chwyta się różnych taktyk agonicznych. Karykaturując je, popada w śmieszność i małość. Chciałby pozwolić sobie na otwartą arogancję względem autora i jego historyjki, lecz takie wyjście wyklucza jego pozycja.

Owocuje to dopełnieniem i antytezą (*tessera*¹⁴) wizji prekursora/autora, które ujawniać mają, że samo założenie dzieła jest wybrakowane. Wdrażając swoje wątki, wprowadzone jako poboczne, nie wyeksponowane przez autora (używając skrótów, kluczy do niedozwolonych miejsc świata przedstawionego), doszukując się własnych sensów w narzuconej fabule, narrator dokonuje reperacji dzieła.

Następnie przetwarzając fabułę po swojemu, inaczej, błędnie, narrator dema-

nada je swej lekturze Blooma teologiczny wymiar, zabiegi rewizyjne są walką o życie i Boże błogosławieństwo. Odwołuję się do wspomnianych tu tekstów obojga autorów, widząc w omawianej prozie próbę tworzenia wobec jałowości, palimpsestowości i kalkowości współczesnej literatury, a także zawarte w treści dzieł Tulli potyczki o zaistnienie świata literackiego jako wskazującego i korygującego braki rzeczywistości. W moim mniemaniu postawę artystyczną tej pisarki można by określić jako ironiczny idealizm – dążący zarówno do odsłonięcia niedoskonałości świata, jak i do pokazania doskonałości skrytych w niedoskonałościach, walki o wyparcie cierpienia ze świadomością niemożliwości takiego idyllicznego położenia.

¹³ Bloom (*op. cit.*, s. 58–59) tak definiuje ów zabieg rewizyjny: „*Askesis*, czyli akt samooczyszczenia, którego celem jest stan doskonałej samotności. Tego bardzo ogólnego terminu używam w takim sensie, jak presokratejscy szamani, np. Empedokles. Inaczej niż w *kenosis*, czyli rewizyjnym procesie pustoszenia, późny poeta dokonuje aktu separacji: wyzbywa się części swego ludzkiego i wyobraźniowego bogactwa po to, by oddzielić się od innych, łącznie z prekursorem. Dokonuje tego w swoim wierszu, ustawiając go w takiej pozycji względem wiersza macierzystego, by ten także przeszedł *askesis*: w rezultacie bogactwo prekursora także wydaje się mniejsze”.

¹⁴ Bloom (*op. cit.*, s. 58) ujmuje to tak: „*Tessera*, czyli dopełnienie i antyteza. Słowa tego nie zaczerpnąłem z technicznego słownika twórców mozaik, którzy nadal go używają, lecz ze starożytnych kultów, gdzie oznaczało znak rozpoznawczy – na przykład fragment rozbitego naczynia, który razem z innymi fragmentami mógł na powrót utworzyć całość. Poeta antytetycznie »dopełnia« prekursora, czytając jego wiersz w taki sposób, by zachować jego terminy, ale przypisać im inny sens – tak, jakby prekursorowi nie udało się pójść dostatecznie daleko”.

skuje kryzys opowieści i w tym odchyleniu od pierwowzoru (*clinamen*¹⁵) jest jego autorstwo.

Jednak i ten gest wydaje się niewystarczający, narrator płacząc się w wątkach, ujawnia więc jałowość typowej historii, stworzonej dla kiepskiego opowiadacza. Przez pomniejszanie swojej wartości dezawuuje nie tylko akt twórczy, opowieść, ale i samego autora.

Stosując zerwanie (*kenosis*¹⁶), wypierając się siebie, samoponizując się, próbuje ośmieszyć autora. W pozornie doskonałym odwzorowywaniu narzuconego modelu skrywa się złośliwa parodia kompromitująca sam wzorzec, klęska narratora niszczy autorytet autora. Narrator to klaun, potykająca się na równej drodze, żalosa osobistość, która nie ma pewności, choć ironicznie „pragnęłaby ufać”,

że ten, kto go powołał, wie więcej, ogarnia całość i zna zakończenie. Ale on nie pojawia się we własnej osobie na tej ani na następnych stronach, zostawia bez odpowiedzi listy i faksy. Być może, od tygodni gnuśnieje w łóżku, w pomiętej pościeli, odwrócony plecami do świata, twarzą do ściany, a wokół walają się puste butelki albo zużyte strzykawki, któż to może wiedzieć?
[T 6]

Cyniczne oczernianie autora i jego fabuły wynika z nieudanego zerwania zależności z nim (agonu *kenosis*). To, co narrator przedstawia na arenie, znane jest wszystkim do znudzenia (T 7), słyszane po tysiącokroć, dlatego lepiej być czytelnikiem niż narratorem, który musi odgrywać rolę, wytrzymać w niej do końca, w samotności i bez zrozumienia.

Próby agoniczne narratora są nieudane, przedstawione w krzywym zwierciadle. Jednak można doszukać się pewnych jego przewag. Góruje on nad bohaterami, skazanymi wciąż, jak akrobaci, na śmiertelne ryzyko. Są oni ograniczeni figurami tekstu – „metaforą, w której zamknięto ich los”. Postacie muszą wypełnić swoje zadania, bo „czy mają inne wyjście, niż bez protestu podjąć życie, jakie zostało im przeznaczone w tej historyjce?” (T 11). W wyższości nad bohaterami mieści się demoniczna wzniosłość¹⁷ odtwórcy jałowej opowieści, który może wobec nich występować w pozycji autora.

¹⁵ Zob. B l o o m (*op. cit.*, s. 57): „*Clinamen*, czyli poetycka błędna interpretacja lub błąd w właściwym sensie. Słowo zapożyczyłem od Lukrecjusza, gdzie oznaczało ono »odchylenie« w trajektorii atomów, które umożliwia zmianę we wszechświecie. Poeta odchyła się od prekursora, czytając jego wiersz w taki sposób, by wykonać w stosunku do niego *clinamen*. *Clinamen* uwidacznia się jako korekta w jego własnym wierszu, która sugeruje, że wiersz prekursora podążał do pewnego momentu właściwym torem, ale potem powinien był się odchylić w kierunku wyznaczonym przez nowy wiersz poety”.

¹⁶ B l o o m (*op. cit.*, s. 58) ujmuje to tak: „*Kenosis*, czyli mechanizm zerwania podobny do mechanizmów obronnych, jakich używa nasza psychika w walce z przymusem powtarzania. *Kenosis* pozwala poecie zerwać ciągłość, jaka łączyła go z prekursorem. Słowo to zapożyczam od świętego Pawła, u którego oznacza ukorzenie się Jezusa wyrzekającego się boskości, by stać się człowiekiem. Poeta późniejszy, z pozoru wyzbywając się natchnienia, swej wyobrażonej boskości, korzy się – zupełnie jakby przestawał być poetą. Dokonuje tego jednak w taki sposób, że strąca z piedestału także prekursora, dzięki czemu późniejszy wiersz nie jest świadectwem aż tak zupełnej pokory, jak mogłoby się wydawać”.

¹⁷ Według definicji B l o o m a (*op. cit.*, s. 58): „*Demonizacja*, czyli ruch w stronę osobistej Kontrwzniosłości w reakcji na Wzniosłość, jaka jest udziałem prekursora: termin ten przejmuje z tradycji neoplatońskiej, gdzie pojawia się byt pośredni – ani boski, ani ludzki – który wnika w duszę adepta, by mu pomagać. Późniejszy poeta otwiera się na moc, którą zaczyna oddzielać od osoby rodzica i postrzegać jako należącą do sfery istniejącej poza prekursorem. Dokonuje tego we własnym

Walczący o swoje prawa do kreacji i osobności narrator ujawnia zewnętrzną, nadrzędną koncepcję tekstów Tulli jako agonu toczonego o świat z językiem. Fabuła jest tu pasożytem postrzeganym podobnie jak język w Lacanowskiej wizji z XXIII seminarium.

Przylapany autor i przylapany narrator prowadzą bój z trzecim – z językiem, bo „kto naprawdę sprawuje władzę w tej przestrzeni, kto umieszcza w niej postacie, kto nadaje bieg zdarzeniom. Być może, główne kwestie rozstrzygają się w trybach gramatyki” (T 8). Zwymyślany narrator, pragnący przemówić własnym głosem, ściąga na siebie gniew i zniecierpliwienie, skazany jest na samotność, zostaje zatrzymany w martwej strefie historyjki – wśród zakurzonych rekwizytów. Nie ma pewności, czy to on posługuje się językiem, czy język nim, choć zabłądził, to musi „brnąć naprzód, cokolwiek się wydarzy” (T 70). Wciągnięty w fabułę, nie tylko nie panuje nad nią, ale też jest nią zagrożony (szantażowany przez żartownisia, lecz nawet włóczęga wie lepiej, co stanie się ze skradzioną przez narratora butelką), nie od niego zależy dalszy ciąg opowieści, ukryte mechanizmy zdarzenia, w którym bierze udział, są mu nieznanne.

Postacie to tylko typy o podobnych twarzach, ich ciała (jak i ciało narratora) są „wypożyczone”, fabuła także ma z góry określony schematyczny rys. Potencjalni bohaterowie zabiegają uporczywie, by znaleźć się w narracji, walczą o uwagę.

Pojazd zahamuje z piskiem opon. Wyskoczą z niego dwaj mężczyźni w niebieskich kombinezonach. Jeden z nich nosi w portfelu zdjęcie dziewczynki. [...] ale chwila – to zrozumiałe – nie wydaje się odpowiednia do pokazywania zdjęć. [T 33]

Zdjęcie schowane wewnątrz roboczego ubrania ma urzeczywistnić obecność ujętej na nim osoby. Statysta w niebieskim kombinezonie nie poddaje się, nawiedza narratora, narzuca się mu. Żąda istnienia swojej córki.

Narrator nie jest ciekawy, czego od niego chcą: szczególnej uwagi, wyjątkowych przywilejów, sposobności do wyjęcia wreszcie z portfela fotografii małej dziewczynki, do czego przy poprzedniej okazji stosowne warunki nie zostały stworzone. Jakby ta fotografia miała dodać impetu łatwym do przewidzenia pretensjom i żądaniom, nad którymi przetacza się żalodne pytanie „dlaczego”, a co gorsza, namolne słówko „niech”. [T 46–47]

Postać ta uporczywie śledzi kroki narratora, w kolejnym epizodzie niemo wyczekuje za parkanem domu F. w tle rozgrywającej się akcji.

Przez okno kuchenne widać parkan. Za parkanem stoi człowiek w ciemnoniebieskim kombinezonie. Stoi i czeka. Światło słońca, przepuszczone przez żelazne sztachety, rysuje na jego drelichu i na betonie ten sam deseń w prążki. Biały obłoczek sunący po błękitnie tylko na chwilę przyćmiewa jaskrawy blask. Chwieją się źdźbła trawy, fruują nad nimi kolorowe motyle. Czekającemu się nie spieszy, widać, że ma dość czasu i zawsze zdąży wyjąć z kieszeni portfel, w którym leży zdjęcie dziewczynki, zrobione dawno temu, założmy, że gdzieś na Bałkanach. Gdyby pozwolić mu powiedzieć wszystko, co zechce, za chwilę mogłoby się na przykład okazać, że matka dziewczynki – jej podobizna także leży w portfelu – została w tamtych stronach z niemowlęciem, któremu, niestety, nie zdążyli zrobić fotografii. A gdzie są teraz oboje, tego nie wiadomo dokładnie, w każdym razie w miejscu, z którego nie ma żadnego wyjścia: w jakimś głębokim dole, wśród zmartwiałego tłumu, przysypanego wapnem i ziemią. [T 76]

wierszu, sytuując go wobec wiersza macierzystego w taki sposób, by uogólnić i zatrzeć oryginalność tego drugiego”.

Człowiek w kombinezonie będzie żądał tego, co mu się należy – zaistnienia. Czemu postaci kurczowo trzymają się wymyślonego, pozornego życia, nie jest jasne nawet dla metanarratora. Wbrew wszystkiemu istnienie jest wartością.

A więc trzeba by pytać i nie ustawać na pytaniach. Postacie boją się tych pytań jak śmierci, drżą przed nimi, uczeplone choćby uszka porcelanowej filiżanki, łatwo bowiem przewidzieć, że na samych pytaniach nie mogłoby się skończyć. [T 83]

Na każdym kroku lekceważeni i upokarzani, pozbawieni prawdziwego życia i skazani na powtarzanie wyznaczonej roli, wraz z narratorem wciągniętym w fabułę, bohaterowie mogą walczyć zaledwie o bycie, czy to poprzez wierne odegranie, wypełnienie swoich zadań, czy jak narrator przez domaganie się odrobiny autorstwa, czy wreszcie jak ojciec dziewczynki z fotografii – starając się o wciągnięcie jej do świata przedstawionego. Los bohaterów jest karkołomny, zamknięty w zdjęciach, które powielają przeznaczone postaciom role (ujawnia się to we wszystkich znalezionych przez narratora w domu Fojchtmajerów fotografiach – zarówno tych odkrywających zdradę, jak i tych powtarzających historię), wpisany w metafory – cyrku, hotelu, „metaforę marynistyczną” (zob. T 19), jednak to minimum, resztką oferowanego im bycia stanowi jedyną możliwość autoasercji.

Wszyscy utknęli w tym niefortunnym świecie, nieprawdziwym życiu, w obszarze martwym, gdzie „Ciąg miejsc, z których nie ma żadnego wyjścia, a do których otwarta przestrzeń także należy, wypełnia się po brzegi mieszaniną żalu i pragnienia” (T 81). Marzą, by istnieć naprawdę, tymczasem „Role, te same co zawsze, czekają jak potrzask, w który wpadać będą coraz to nowe postaci, bez względu na ich własne życzenia, obietnice, obawy. Historyjka rozporządza obywatelną siłą” (T 69).

Należałoby wspomnieć o wszystkich kondygnacjach murów i stropów, przygniatających jak nieukożone poczucie krzywdy. O torturze niewysłowionej nudy, przed którą nie ma już dokąd uciec. Przypadkowi przechodnie, w błyskach eksplozji wyrwani z tłumu przelewającego się przez handlowe ulice, leżą w czarnych foliowych workach, układanych warstwami. Martwym, schwytanym w potrzask zawsze tej samej historyjki, na koniec zostają już tylko ciała, do reszty wyzute z praw. Wszystkie z tej samej gliny, z tym samym przedziałkiem na czubku głowy, z palcami pożółkłymi od papierosów. [...] Ciało jest jak młyński kamień, którym obciążono marzenia, by utonęły bez ratunku. Niewyobrażalnie samotnym narratorom nigdy nie było dane wpłynąć na cokolwiek oprócz form gramatycznych; przyszło im dźwigać odpowiedzialność bez cienia wpływu na bieg spraw, a teraz zapełniają podziemia jak świat długi i szeroki, aż po morza: Błękitne, Zielone, Żółte, a nawet Białe – wszystkie martwe. Wody się nie mieszają. Na dnie spoczywają ciała wplątane w algi.

Narrator widzi, że nie poradził sobie z historyjką. Od początku ciągnęła w swoją stronę, wszystko w niej było już zawczasu rozstrzygnięte. [T 134–135]

Agoniczne, negatywne trwanie resztki podmiotu w jego walce, której narzędziami i zarazem pułapkami są słowa i kadry, na koniec potwierdza się i unieważnia. Wszyscy w komplecie, nawet uobecniona dziewczynka z fotografii, siedzą na widowni cyrku, w którym klaun-narrator odtwarza ostatnie akty swojego przegranego, ale podjętego (więc „udanego”) starcia.

Czyżby smyczki wymknęły się po cichu, nie czekając na cyrkowy finał? Pamięć nie sięga daleko, dźwięki już się w niej zatarły. Nic więcej nie będzie widać ani słyhać. Cisza jest jak bezkresny ocean, w którym toną światy. Z ciemnością i bezwładem jeszcze nikt nie wygrał. [T 148]

W *Skazie* fotografie służą konstrukcji fałszywego świata, są tylko jednym z wielu podstawionych pod rzeczywistość elementów, rekwizytem sfery symulacji. Powoływanie światów do istnienia z nicości, ciemności i bezładu to temat wszystkich powieści Tulli. Tu byty wyłaniają się z kostiumów przygotowanych przez krawca. „Fason jest sztancą do powielania wyobrażeń” (S 8), określającą byt:

To strój stwarza postać, to on bierze ją w posiadanie, nigdy odwrotnie. [S 30]

Gdyby wolno było wybierać sobie stroje wedle uznania, być tym albo tamtym, bo tak się komuś podoba, historyjka musiałaby się rozsypać od razu po zawiązaniu akcji. [S 46]

Tak też dzieje się, gdy postaci przebierają się w cudze stroje, zmieniają nadany sobie fason ról. W tym pełnym pozorów świecie panują dwie zasady: „słabszy dźwiga więcej” (S 30), oraz aby los mógł się odmienić, potrzeba zmienić kostium (S 49).

Narrator co raz podkreśla swoją materialną obecność w tekście, gra z czytelnikiem w kotka i myszkę, zdaje się prowokacyjnie odgrażać i obiecywać: „A jeśli jestem...” Podstawia się w miejsce różnych postaci, by chwilę potem pełnić funkcję autora stwarzanych reprezentacji. Wykorzystuje przyznaną mu, uprzywilejowaną pozycję: „A jeśli to moje zamówienie?” (S 9).

Do kogo wszystko to należy, czyje dobra są rozkradane? Na proste pytanie, które się samo narzuca – kto tu powiedział „ja” kilka razy – nie ma uczciwej odpowiedzi. Ukrywanie się jest wyczerpujące, na dłuższą metę zgoła niemożliwe. Lecz słówko „ja” niczego tu nie wyjaśni. Za mało ono samo znaczy. Mniej niż podpis na wekslu, tyle co kulawy inicjał, który czyjaś ręka zostawiła na odbrapanej ścianie. W tych dwóch literkach treści jest tak mało, że należą do wszystkich i do nikogo. [S 18]

Powstały na zlecenie świat przedstawiony ma niewykończone, zasłaniające zionącą ze wszystkich stron pustkę dekoracje, o które nieuważne postacie mogą się obić. Fragment miasta jest ciasny i nieprecyzyjnie wykonany. „Oko woli omijać kłopotliwe szczegóły. [...] Kto może, chroni w ten sposób ufnie wyobrażenie o całości, warte chyba więcej od niej samej” (S 8), „bruk tuż za rogiem się urywa” (S 12), a tramwaj linii „0” nie może odjechać po źle zmontowanych torach, brakuje szyn, mimo to trzeba zapłacić za każdą cegłę.

Dany jest tylko fragment o bardzo zawężonych granicach (notariusz nie może nigdy dotrzeć do pracy, gdyż jego kancelaria nie istnieje). Całości nie ma, choć może się wydawać, że ona tylko skrywa się, nieuchwytna, za światem-zasłoną, sztucznym plenerem. Za budową świata stoi pełne zaplecze „technicznych”, którzy oszukują autora i tworzą świat, oszczędzając na kosztach.

Ale rozległa całość, z której pochodzi ten fragment, nie jest dostępna. Na każdej z kilku ulic, które odchodzą od placu, bruk tuż za rogiem się urywa. Kto nazbyt ufnie zawierzy solidnemu wyglądowni bazaltowej kostki i zechce się oddalić, od razu utknie w piaszczystych koleinach, między ślepymi ścianami kamienic, pod oknami narysowanymi kredą wprost na tynku. Dalekie dzwonnice, zamglone wieże wznoszą się nad dachami i podsuwają wyobrażenie o rozmiarach całości, której częścią byłby ten plac. [S 12–13]

Sukces świata zależy jednak od tego, czy dekoracje będą wyraziste, przekonujące, czy będą wyglądać jakby od zawsze były na swoim miejscu. Wierzchnia powłoka nie może budzić wątpliwości, że „świat nie został stworzony wczoraj” (S 15). W świecie, który jest atrapą, a wszystkie w nim rzeczy to rekwizyty, lepiej

koncentrować się na fasadach; gdy skupimy się na tym, co znajduje się dalej, w tle, w oku ujawnią się niedoróbki, rozmycia, nie dość zadowalająca głębia ostrości¹⁸.

Jedną z dekoracji jest zakład fotograficzny. Jego witryna ilustruje losy ludzi i przemiany zachodzące w historyjce. Sztampowe, legitymujące codzienny ład zdjęcia nowożeńców i niemowląt wypiera multiplikowana w nieskończoność fotografia dyktatora w mundurze marszałka, wróżąca nadchodzące zmiany. Katastrofy nie da się powstrzymać, fuzerka konstruktorów, zbliżająca się wojna, polityczne przemiany, a także eksplozja i zniknięcie, należącego do narratora, sejfu, w którym złożone były oszczędności pozwalające na rozwój fabuły, przesłaniają świat pyłem. Gdyby go spróbować ująć na zdjęciu, uwieczniłoby ono tylko „nieprzenikniony szary obłok” (S 57).

Nie da się oszczędzać na naprawach tła, kiedy plansze z dykty, na których namalowane było, co potrzeba, zostały poprzewracane i połamane, i wyglądają jak po trzęsieniu ziemi. Gnuśni praktykanci w drelichach, nękani czkawką i pewni, że na tym świecie wszystko jest bez znaczenia, wyciągają już inne tła prosto z magazynów, pierwsze z brzegu. Śpieszą się i nie wybierają, skoro nakazano im czym prędzej zasłonić pustkę zionącą z wszystkich stron. To tła przesądzają o wyglądzie świata, nadają mu godny zaufania wizerunek, podtrzymują wiarę w jego solidność, w to, że wszystko, co widzi oko, istnieje naprawdę. [S 58–59]

Po drugiej stronie plansz, fantazmatycznie skrywających pustkę, biegną wszelkie instalacje. We wszechogarniającym chaosie pojawiają się, nie wiadomo skąd, tłoczący się uchodźcy. Uwięzieni na placu, są obcy i nieporządni, nie mogą liczyć na niczyją litość. Nadmiar postaci będzie skłaniał do radykalnych rozwiązań i doprowadzi do rozpadu fabuły.

Przebrany za komendanta złożonej z gimnazjalistów gwardii porządkowej student dba o utrzymanie obcego tłumu w obrębie placu. Zostaje jednak zdegradowany przez przebranego w płaszcz generalski kelnera, który następnie postanawia „ostatecznie rozwiązać sprawę”. Poddawanych kolejnym represjom i szykanom, głodujących, oszukiwanych i poniżanych niechcianych przybyszów w końcu zamyka się w niedostępnych wcześniej piwnicach jedyne w tej historyjce całego budynku. Zapasowy komplet kluczy ktoś, nie przebierając w środkach, ukradł z szuflady, spod sterty nieodebranych zdjęć, mieszkającemu pod trójką fotografovi. Zamurowani i odcięci od kanałów wentylacyjnych uchodźcy czekają na śmierć, zapas wapna do przysypania ciał stoi już pod drzwiami piwnicy-schronu. Obecność przybyszów zostaje przemieniona w nieobecność, „problem przestał istnieć, obce ciało usunięto” (S 153), udało się także wyłapać sprawiające od początku kłopot niewdzięczne sieroty, a dobrowolnie dołączyła do nich wyrzucona przez notariuszową służącą.

Bezmiar cierpienia jest już tak przytłaczający, że autor jako „najostatniejsza z ostatnich” postaci w historyjce musi wziąć na siebie cały ból. Uwięzieni znikają bez śladu – uciekają przez wykute za sprawą autora wyjście z drugiej strony, tak-sówki przewożą ich do Ameryki. „Nieobecność tłumu nie jest niczym innym niż szczególną formą obecności, a to, co uległo zmianie, w istocie jest drugorzędne”

¹⁸ Zob. S 40–41: „Po drugiej [stronie] siedział z pustką w głowie fotograf, właściciel zakładu z przeciwną; bębnił palcami w blat i patrzył na plac wtłoczony w prostokąt futryny okiennej niczym w cienkie, z lekka zakurzone białe *pas-partout*. Marszczył czoło, mrużył oczy. Pejzażowi miejskiemu za oknem brakowało jeszcze, jak się wydaje, zadowalającej głębi ostrości”.

(S 170) – ta apofatyczna logika pozwala przenicować klęskę w zwycięstwo. Pragnienie, wola zachowania uchodźców przy życiu, daje im możliwość bycia, mimo że nie istnieją. Zdjęcia, które po nich zostały, także świadczą przeciw nim – odzierają ich los z pamięci życia, zostawiając ślad czasu zagłady. Narrator jest instancją mogącą również i to odmienić przez przywołanie obrazów szczęścia, wplecenie ich w swoją alternatywną wobec zaistniałych faktów, woluntarystyczną opowieść.

Świadeństwo przelotnej obecności uchodźców pozostało już tylko na zdjęciach, które zrobił fotograf. Oto dziewczynka patrzy prosto w obiektyw; zza poduszki, którą trzyma w objęciach, widać tylko oczy. Oto kolejka po wodę wije się z pustymi słoikami przy zamkniętym hydrancie, oto sieroty w łatanych ubraniach, oblizując usta, sięgają do kosza z bułkami. W tle tłum, zawsze ten sam, dźwigający walizki i uginający się pod ich ciężarem, odpoczywający na walizkach, nie pozwalający się łatwo od swoich walizek odpędzić. Gdyby teraz spytać tych ludzi o zdanie, uznaliby z pewnością, że lepiej było nie brać ze sobą żadnego bagażu. Ale kto to mógł wiedzieć zawczasu, dodawaliby, wzruszając ramionami. Zdjęcia zrobione na placu, gdzie ludzie ci znaleźli się wbrew swej woli i gdzie ich uczucia zostały podeptane, nie mogłyby się im spodobać. Życzyliby sobie z pewnością, żeby fotograf zniszczył je razem z kliszami. Gdyby się dowiedzieli, że zamierza, przeciwnie, sprzedać je za okrągłą sumę jakimś obrotowym agencjom fotograficznym, byłiby oburzeni. Na dowód, że te zdjęcia przedstawiają obrazy pozbawione kontekstu, nic niewarte i fałszywe, mogliby pokazać liczne wyjęte z portfeli prywatne fotografie, na których, trudno nie przyznać, wyszli bez porównania lepiej. I dopiero tamte, wcześniejsze zdjęcia, gdzie widać ich jeszcze w pełni urody, zdrowia i pomyślności, byłyby właściwą po nich pamiątką. Oczy patrzące w przyszłość bez śladu przerażenia, ubrania prosto spod igły, jeszcze nie zszargane przez los. Oto co powinno pozostać ich wizytówką w tej historii, gdy sami już ją opuścili. Ale zdania uchodźców od początku nie wzięto pod uwagę w żadnej kwestii, więc tym mniej liczone się z nim teraz, kiedy ich już nie było. [S 167–168]

Cudem, wolą autora ocaleni z zagłady uchodźcy wiodą w Ameryce lepsze, choć niedoskonałe życie, w końcu ich nowe miejsce wyszło spod tych samych rąk. Autor – urodzone nie w porę dziecko, zaginione po porodzie na placu – nie może się obwiniać: „Brukowany dobrymi chęciami, podpierany złamanymi nakazami sumienia, świat zawsze w końcu zaczyna się walić tu albo tam” (S 172–173).

Gest ratunku, przyznanie się do źle stworzonego świata, w którym panują odrażające stosunki, a jaskrawe niedopracowanie formy nie daje godnie żyć, jest interwencją dokonaną po fakcie. Autor dopuszcza, choć nie bez cierpienia, marność ciała i rzeczy, pozwala zaistnieć powtarzalnym, makabrycznym fabułom, godzi się na upokorzenia wynikające z reguł gry.

Jakież to ból, widzieć tak bez osłonek wszystkie usterki tego świata, jego nędzę i faktyczną niezdolność do istnienia. Przymykam oko na prawdziwy stan rzeczy. Przymykam drugie, nie chcę widzieć nic. [S 14]

Sam nie tworzy, lecz jedynie odtwarza rzeczywistość, w decydującym momencie pozwalając zbawieniu wejść tylnymi drzwiami, by uratować tych, którzy już nie istnieją. Dokonany *clinamen* jest tylko pragnieniem, możliwym w obrębie tak wykreowanego świata, nie istniejącym w wizji milczącego prekursora.

Z pewnego punktu widzenia nie ma zmyślonych opowieści. Każda na koniec, choćby wbrew wszelkim pozorom, okazuje się prawdziwa i nieunikniona. Każda jest sprawą życia i śmierci. [S 163–164]

Teksty Tulli uruchamiają ciągi bezładnych skojarzeń, obrazy poddane trudnemu montażowi atrakcji. Nawet jeśli ich znaczenie jest uchwytne, to nie sposób narzucić mu jednorodnego odczytania bez poczucia gwałtu zadawanego tej otwartej, ale skoń-

czonej prozie. Obrazy, które buduje pisarka, stawiają opór, gdyż mają naturę tropiczną, uwikłane są w świadomy dyskurs autoteliczny. Nadrealistyczne, choć mocno z rzeczywistością związane (po)widoki przewijają się zmontowane zaskakująco, znosząc klasyczne i awangardowe sposoby opowiadania. Tulli komponuje nie fabułę, ale zmienność obrazów, przestrzeni, zjawisk. Nie daje ani jednoznacznych odpowiedzi, ani klucza do lektury. Jedyne, czego możemy być pewni, to to, że za tekstem stoją pisarska szczerłość i poważne podejście do konstruowanych dzieł, szacunek do ich treści, empatia wobec szkicowo przedstawionych bohaterów.

Zdaje się, że możliwość tworzenia nieskończonej liczby światów wynika z niewiary w przychylny człowiekowi świat i jest proporcjonalna do braku, który próbuje zamaskować. To, jak zakrywa pustkę, zawsze jednak zostaje zaprezentowane jako figuracyjne, niedoskonałe i sztuczne. Każdy świat jest zarazem możliwy i niemożliwy, każdy jest też wadliwy. Nielatwo być demiurgiem kreującym wobec nicości, opierając stworzenie na otchłani realnego. Walczyć z próżnią skrytą za obecnością, demaskując jednocześnie samą zasłonę *objet petit a*. Ułomność świata, ból i cierpienia w nim istniejące nie dają się wypełnić.

Świat przedstawiony prozy Tulli pokazuje konstrukcję *objet petit a* – zakrywa i ujawnia zarazem bezsens cierpienia i życia w repetycji. Aby godnie być, należy dokonać perwersji, odchylenia od klasycznych wzorców lub poddać się iluzji pełni, uwierzyć w kotarę przesłaniającą immanentny brak. Jednak agoniczne autoasercyjne zabiegi, które stosuje Tulli, pozwalają zachować podmiotową resztkę, życie. Fotografia, tak jak i słowo, jest przeciwnikiem i narzędziem tej walki. Elementem tworzącym zasłonę i dziurą w materiale odsłaniającą realne. Chodzi o to, by zdemaskować konstrukcje fabularne, gatunki i narracje, które nami rządzą, ujawnić szwy i ścięgi, pokazać niewidoczne tryby języka opowiadające świat, historie i nas samych, odkryć, jak uwidocznia się skaza reguł. Klucz do świata, tak jak w *Skazie*, może znajdować się choćby w *atelier* fotografa.

Abstract

MARTA KOSZOWY

(Institute of the Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw)

PRESENTLY UNREAL.

APOPHATIC REPRESENTATION AS AGON AS EXEMPLIFIED BY MAGDALENA TULLI'S PROSE

The paper raises the issues connected with the fight for preserving life in language and for a creative language from the perspective of agonistic theory of Harold Bloom's "anxiety of influence" and Jacques Lacan's conception of the real. As exemplified by Magdalena Tulli's prose the author proves that the negative (apophatic) attempt at representation in that non-mimetic model of writing breaks the deadlock of Lacanian trap in the reality concealing structure and the lack of it – *objet petit a* through its disclosing.

Tulli continuously attempts at presentation which cannot be completed as it exists in the texts in an incredible way and requires reiterating the act of creation. She builds the world which is being created, incomplete, insufficient and at every moment open to collapse. It is the world in which attempts at representation fail in order to open space for following representations.

The world, though hardly accessible, exists and existed. Language is not only an instrument of description but also, and first and foremost, an instrument of creation set facing the reality. Tulli recalls literary reality in the act of speaking, builds narration devised for the world from language, clusters of words, and figurations of tropoi.

GRZEGORZ OLSZAŃSKI
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

NEGATYWY POZYTYWÓW, CZYLI RZECZ O FOTOGRAFIACH PISARZY

Lektura: rytuał zatraty

W jednym ze swych najbardziej znanych, ale też najbardziej kontrowersyjnych tekstów Roland Barthes przekonywał:

pisanie niszczy wszelki głos, wszelkie źródło i wszelki początek. Pisanie to sfera neutralności, złożoności, nieprzejrzystości, w której znika nasz podmiot, negatyw, na którym niknie wszelka tożsamość odnajdująca siebie w piszącym ciele¹.

Radykalizm tego manifestu – jak większość terrorystycznych zamachów – u swej genezy miał, oczywiście, jak najbardziej szlachetne intencje. Chodziło wszak nie tylko o przyjemność płynącą ze swoistej „jazdy bez trzymanki”², ale przede wszystkim o likwidację dotychczasowego nadzorca sensu, kres paternalistycznej władzy, wybicie się czytelnika na lekturową niepodległość.

Jak każda rewolucja, tak i ta nie mogła obejść się bez ofiar; „narodziny czytelnika trzeba przyłacić śmiercią Autora”³ – przekonywał w finalnym zdaniu swej odezwy Barthes, nie pozostawiając najmniejszej wątpliwości, kto w jakiej roli jest tutaj obsadzony. Pismo stawało się więc *medium* tyleż kreacji, co zatraty, a proces, który początek miał w jego naturze, koniec znajdował w projektowanym przez autora *Światła obrazu* fenomenie odbioru. Fenomenie, z jednej strony, negującym antyczny topos pisania jako drogi do nieśmiertelności oraz romantyczny mit literatury jako przede wszystkim formy wyrażania „ja”, z drugiej zaś – czerpiącym z równie mocno zakorzenionego w kulturze obrazu grobu stanowiącego też kolebkę. Lektura jako akt twórczy stawała się tu bowiem zarazem swoistą ceremonią żałobną, o czym nieco bardziej obrazowo i z widocznym przekazem blisko 20 lat wcześniej pisał inny słynny francuski filozof:

¹ R. Barthes, *Śmierć autora*. „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 247 (przeł. M. P. Markowski). Gwoli ścisłości wypada przypomnieć, że R. Barthes – o czym najlepiej świadczą początkowe strony książki *Sade, Fourier, Loyola* (Przeł. R. Lis. Warszawa 1996) – dosyć szybko zaczął się wycofywać z przytoczonych stwierdzeń i zdecydowanie złagodził swe stanowisko.

² Odwołuję się tu, może nieco niezdarnie, do metaforyki samego Barthes’a, który w pewnym momencie konstatował: „Przydać Autorowi tekst to zaopatrzyć ów tekst w hamulec bezpieczeństwa [...]” (*Śmierć autora*, s. 250).

³ *Ibidem*, s. 251.

Krytykowi źle się powodzi, żona nie ceni go tak, jak by należało, synowie są niewdzięczni, a koniec miesiąca trudny. Lecz zawsze można wejść do biblioteki, wziąć z półki książkę i otworzyć. Ulatnia się z niej lekka woń piwnicy i zaczynają się osobliwe zabiegi, które on postanowił nazywać czytaniem. Pod pewnym względem jest to rodzaj opętania: oddaje się zmarłym swoje ciało, aby mogli żyć. Pod innym – to kontakt z zaświatem⁴.

Zbliżona metaforyka nie powinna nas, oczywiście, mylić. Projekt lektury, który w swym tekście proklamował Barthes, był w końcu zdecydowanie bardziej radykalny, zważywszy, że istotą tego projektu stanowiło raczej zapomnienie niż pamięć. W tym kontekście trudno się dziwić, iż propozycje autora *S/Z* zdecydowanie entuzjastyczniej przyjęli badacze literatury niż jej twórcy. Patrząc z dzisiejszej perspektywy, w przypadku jednych i drugich wydaje się to zresztą gestem tyleż anarchicznym, co anachronicznym. Rzecz bowiem w tym – co świetnie pokazał Ryszard Nycz⁵ – że jednym z najistotniejszych rysów modernistycznego przełomu była przecież próba radykalnego zerwania więzi między autorem a jego tekstowym reprezentantem, o czym skrupulatnie zaświadczenia zarówno utwory literackie, jak i podręczniki poetyki. Z drugiej strony (to z kolei lekcja płynąca z socjologii literatury), o ile pojawiające się wówczas postulaty „depersonalizacji” i „odejścia autora” przekładały się na znaczną część praktyki literackiej, to zarazem, jak łatwo się domyślić, nie wpływały one jednak na praktykę wydawniczą. Innymi słowy, nawet jeśli niektórzy deklarowali, iż „Rozwój artysty to bezustanne poświęcanie samego siebie i stała zagłada swojej osobowości”⁶, pisanie zaś tożsame jest z „wkroczeniem we własną śmierć”⁷, to twórcy wcale nie mieli ochoty przestać podkreślać, kto w ową śmierć właśnie wkroczył i czyja zagłada się dokonała. A nawet jeśli mieli (przypominam tu *casus* Edwarda Stachury, od czasów publikacji *Calej jaskrawości* podejmującego próby wydawania swych tekstów bez sygnowania ich nazwiskiem autora⁸), to zazwyczaj skutecznie przeciwstawiali się temu ci, którzy ich książki zwykli publikować. Na delikatne i częstokroć skomplikowane relacje łączące autora z kreowanymi postaciami, a świat przedstawiony z realnym, nakładały się w tym miejscu zdecydowanie mniej subtelne, choć niierzadko równie złożone, relacje ekonomiczno-prawne, a w ich kontekście twórca stawał się wytwórcą, jego nazwisko – znakiem towarowym, tekst zaś produktem. Czytelnym (i zazwyczaj nie podlegającym negocjacji⁹) znakiem relacji przynależności (acz już własności niekoniecznie) są pojawiające się na okładce imię i nazwisko autora. Ponieważ stawką w grze wydaje się nie tylko poczytność, ale i rozpo-

⁴ J.-P. Sartre, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*. Wybór A. Tatar-kiewicz. Przeł. J. Lalewicz. Wstęp T. M. Jaroszewski. Warszawa 1968, s. 178–179.

⁵ R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*. W: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001. Interesujący mnie fragment, dotyczący m.in. koncepcji Barthes’a, znajduje się na s. 54–58.

⁶ Th. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*. W: *Kto to jest klasyk i inne eseje*. Kraków 1998, s. 28 (przeł. H. Pręczkowska).

⁷ Barthes, *Śmierć autora*, s. 247.

⁸ Dokładnie opisuje tę sprawę biograf autora *Siekierzady*. Zob. M. Buchowski, *Edward Stachura. Biografia i legenda*. Opole 1992, s. 162–163.

⁹ Chodzi mi tu o powszechny uzus, który – rzecz jasna – jak każdy, bywa czasem naruszany (kwestia plagiatów, tworzenia pod pseudonimem, coraz bardziej jawne funkcjonowanie instytucji ghost writerów *etc.*). Zważywszy na proporcje i częstotliwość tego rodzaju praktyk, można je chyba traktować jako zjawisko sytuujące się na marginesie życia literackiego.

znawalność, ta autorska sygnatura często zyskuje dodatkowe wsparcie w postaci notki biograficznej (jej przemiany stanowią temat na osobny szkic) oraz zdjęcia. To właśnie ono, jego poetyka, funkcje i znaczenia będą mnie tutaj interesować.

Robić, oglądać...

Fotografia – po raz kolejny przychodzi mi tu odwołać się do słów Barthes'a – może być „przedmiotem trzech praktyk (lub trzech emocji czy trzech intencji): robić, czemuś podlegać, oglądać”¹⁰. Te trzy praktyki – oczywiście na różne sposoby – występują też w literaturze. Pisarze robią zdjęcia, a potem próbują wykorzystać to doświadczenie w swoich książkach, aparat fotograficzny coraz częściej pełni zaś funkcję notatnika, stając się jeśli nie elementarnym, to przynajmniej zalecanym narzędziem pisarskiego fachu¹¹. W ramach oczywistych, ale też zróżnicowanych przykładów dość wymienić:

– *casus* książek Winfrieda Georga Sebald, gdzie autorskie (bądź wykonywane według autorskich pomysłów) zdjęcia odgrywają niezwykle istotną rolę;

– fotoeseje (gatunek, który – jak sama nazwa wskazuje – bez fotografii nie mógłby istnieć¹²) w rodzaju *The Colonial Harem* Maleka Allouli czy *Another Way of Telling* Jeana Mohra i Johna Bergera;

– głośny tom Tadeusza Różewicza *Matka odchodzi*, gdzie wiersze, fragmenty prozy i autentycznego dziennika funkcjonują niemal na równych prawach, jak zamieszczone tam zdjęcia;

– wreszcie – cały szereg utworów na różne sposoby tematyzujących sam akt wykonywania fotografii:

Nie ruszaj się; tak, brawo;
tylko poczekam, aż
przejdą ci ludzie i sprawy
[.]

¹⁰ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1995, s. 17.

¹¹ Świadczy o tym fakt, że na rynku poradników pisarskich istnieje osobny segment dotyczący zastosowania aparatu fotograficznego w profesji pisarza. Zob. np. M. Havelin, *Photography for Writers: Using Photography to Increase Your Writing Income*. New York 1998. – D. Davenport, *Successful Photography for Writers*. London 2002. Nawiasem mówiąc, po narodzinach nowego medium, opierając się na koncepcji fotografii jako nowego (a według niektórych: wręcz najdoskonalszego) języka, wielokrotnie próbowano szukać analogii między profesją pisarza i fotografa. Zob. J. Szarkowski, *Mirrors and Images. American Photography since 1960*. New York 1978, s. 14. Cyt. za: B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Przeł. J. Czudec. Kraków 2009, s. 168: „Podczas pierwszego stulecia swego istnienia zawodowy fotograf odgrywał podobną rolę jak niegdyś pisarz, zapisujący wieści i dokumenty potrzebne niepiśmiennemu mieszczaninowi czy często niewykształconemu władcy”. W tym kontekście warto, być może, przypomnieć, że jednym z określeń, którym posługiwał się W. H. F. Talbot w odniesieniu do swego wynalazku, jest „*words of light*”, a tacy artyści, jak Man Ray czy Walker Evans zestawiali maszynę do pisania z aparatem.

¹² Gatunek ten (inne określenie to „*visual essay*”) – przynajmniej w odniesieniu do rodzimej nauki – budzi chyba większe zainteresowanie teoretyków fotografii niż genologów. Zob. na ten temat K. Olechnicki, *Teoria i praktyka eseju fotograficznego*. W: *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*. Warszawa 2003. – S. Sikora, *Autobiografia stworzona z fotografii. Metafora w fotografii*. W: *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. Izabelin 2004.

[...] o tak, stój
właśnie tak; tylko nastawię
ostrość, żeby na jawie
uchwycić twój sen [...] ¹³

przy zdjęciu głodu ze stołu
trzeba dobrze uchwycić garnek
ostrość noża i miękkość chleba
wtedy wszystko zdejmie się ze stołu ¹⁴

Pisarze, oczywiście, nie tylko robią zdjęcia samodzielnie (niektórzy nawet z czasem zaczynają przedkładać aparat nad maszynę do pisania ¹⁵), ale również przeglądają albumy, studiują prace słynnych fotografików (niekiedy, np. jak Henry Miller w odniesieniu do George'a Brassai'a, czynią ich bohaterami swoich książek), oglądają wystawy. Robią więc dokładnie to, co większość miłośników tego *medium*. I znów starają się wyzyskać to doświadczenie na różne sposoby. W efekcie czytelnik choćby po 200 przeszło stronicach książki Andrzeja Stasiuka *Jadąc do Babadag* może natknąć się na taki oto fragment, w którym autor odkrywa przed nim niezwykłą genezę tej i innych swoich opowieści:

Niewykluczone, że wszystko, co napisałem do tej pory, zaczęło się od tej fotografii. Jest rok 1921 w niewielkim węgierskim miasteczku Abony, siedem kilometrów na zachód od Szolnok. W poprzek ulicy idzie niewidomy skrzypek i gra. Prowadzi go kilkunastoletni bosy chłopak w kaszkiecie. [...]

Od czterech lat prześladuje mnie to zdjęcie. Dokąd się nie wybiorę, szukam jego trójwymiarowych i barwnych wersji i często wydaje mi się, że znajduję. [...] Przestrzeń tego zdjęcia hipnotyzuje mnie i wszystkie moje podróże służą tylko temu, by w końcu odnaleźć ukryte przejście do jej wnętrza ¹⁶.

Motorem narracji może więc być słynne zdjęcie słynnego fotografa (w tym przypadku André Kertésza), lecz także zupełnie anonimowe fotografie znalezione w antykwariatach i na pchlich targach. To z kolei *casus* ostatniej książki Jacka Dehnela (*Fotoplastikon*), gdzie autor, wykorzystując tradycje ekfrazy, próbuje dopisać własne historie do starych, przedwojennych zdjęć. W telegraficznym skrócie – ale też każde ze wspomnianych zagadnień ma osobną i, przede wszystkim, całkiem pokazną bibliografię ¹⁷ – można powiedzieć, że fotografia służy pisarzom równie

¹³ S. Barańczak, *Fotografia*. W: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988, s. 42.

¹⁴ T. Karpowicz, *Poradnik fotografa*. W: *W imię znaczenia*. Wrocław 1962, s. 13–14.

¹⁵ Dobrym przykładem takiej zamiany profesji mógłby być Wojciech Wilczyk, poeta kojarzony niegdyś z formacją „bruLionu”, który dziś bardziej znany jest jako fotografik, a liczba opublikowanych przez niego albumów fotograficznych przekracza liczbę sygnowanych jego nazwiskiem tomików poetyckich.

¹⁶ A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*. Wołowiec 2004, s. 209–210.

¹⁷ Aby nie być gołosłownym, przywołam kilka przykładowych prac, których autorzy – często z bardzo różnych perspektyw – analizują związki fotografii i literatury: B. Witosz, *Opis a fotografia*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” 1998, nr 25. – A. Łebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*. W zb.: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz. Kraków 2004. – R. K. Przybylski, *Jak fotografia zahacza o rzeczywistość? A jak literatura wiąże się z fotografią*. W zb.: jw. – B. Bodzioch-Bryła, „Sfotografować wierszem” – w obszarach fascynacji młodej poezji. W: *Poezja polska po 1939 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*. Kraków 2006. – G. Borkowska, *Skrzypek z Abony. Uwagi o fotografii i literaturze najnowszej*. W zb.: *Co dalej, literaturo? Jak zmie-*

dobrze jako inspiracja, dopełnienie słowa, genologiczne wyzwanie, rodzaj wzbogacającego książkę paratekstu, ale także *medium* oddziałujące na poetykę i technikę tworzenia.

...podlegać

Pisarze – rzecz jasna – są również bohaterami fotografii¹⁸. Fotografii, która mimo swych tanatologicznych inklinacji ma przecież w końcu także przeczyć słynnemu stwierdzeniu Susan Sontag i frapującym analogiom Barthes'a¹⁹, odsyłając raczej do obecności niż nieobecności, być rodzajem łącznika między anonimowym z natury słowem a konkretnym ciałem. Kilka lat temu autor *Fado* przekonywał:

między pisarzem i jego dziełem zachodzi psychosomatyczny związek. Jedyłą dopuszczalną formą książek powinny być serie zdjęć ich autorów. Nie komentarze, nie usprawiedliwienia i przedmowy [...], ale cykle przypadkowych, banalnych ujęć, pokazujących twarze, dłonie i sylwetki. Być może, oszczędziłoby to nam wielu rozczarowań po powrotach z księgarni²⁰.

Tej opinii sekunduje Michał Paweł Markowski, który w komentarzu do albumu portretów Sławomira Mrożka stwierdza:

nie sposób zrozumieć jego twórczości bez patrzenia na jego twarz. Jestem głęboko przekonany, że to właśnie z tej twarzy wynika wszystko, co napisał, i że jego twarz pozwala to, co napisał, zrozumieć²¹.

nia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury. Red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner. Warszawa 2008. – C. Zalewski, *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej.* Kraków 2010. Ta ostatnia pozycja, będąca, nawiasem mówiąc, pierwszym książkowym opracowaniem motywu fotografii w polskim literaturoznawstwie, zawiera bogatą bibliografię dotyczącą interesującego mnie tu zagadnienia.

¹⁸ Historyczne omówienie różnych reakcji pisarzy na pojawienie się fotografii – począwszy od entuzjazmu (np. V. Hugo, W. Whitman, O. Wilde) po absolutny sceptycyzm, wiązany się z niechęcią do jakichkolwiek prób uwiecznienia swej osoby (J. Ruskin, E. Dickinson, G. Flaubert) – przynosi rozdział *The Photography of Literature*, zawarty w monografii F. Bruneta *Photography and Literature* (London 2009).

¹⁹ Sontag (*O fotografii*. Przeł. S. Magała. Warszawa 1986, s. 69) skonstruowała: „Fotografia – to rejestr śmiertelności”. Z kolei Barthes z wynalazkiem fotografii łączy charakterystyczne dla kultury współczesnej wykluczenie śmierci z przestrzeni społecznej. Jak pisze (*Światło obrazu*, s. 156–157): „Fotografia musi mieć jakiś związek z »kryzysem śmierci«, rozpoczynającym się w drugiej połowie XIX wieku. Jeśli chodzi o mnie, wołałbym, aby zamiast umieszczać ciągle powstanie Fotografii w kontekście społecznym i ekonomicznym – pytać także o związek antropologiczny między Śmiercią i nową formą obrazu. Śmierć musi mieć przecież jakieś miejsce w społeczeństwie. [...] Fotografia – współczesna zanikaniu rytuałów – byłaby może odpowiednikiem wtargnięcia w nasze nowoczesne społeczeństwo Śmierci asymbolicznej, pozareligijnej, pozarytualnej, rodzajem nagłego zanurzenia się w Śmierci dosłownej”. Relacje między obrazem a śmiercią są przedmiotem bardzo ciekawego szkicu – inspirowanego głównie myślą M. Blanchota – autora *Antropologii obrazu*, H. Beltinga (*Obraz i śmierć. Wcielenie we wczesnych kulturach. (Z epilogiem dotyczącym fotografii)*. Przeł. M. Bryl. Kraków 2007, s. 171–226). Koncepty teoretyczne można tu zresztą zderzyć z życiowym (czy raczej: śmiertelnym) konkretem. Oto bowiem istniał niegdyś osobny i prężnie rozwijający się gatunek określany mianem „*memorial photography*” (inna nazwa to „*memorial portraiture*”), który śmierć danej osoby czynił elementarnym warunkiem uwiecznienia. Zmarłych (często był to ich pierwszy i ostatni zarazem kontakt z tym *medium*) poddawano jednak takim zabiegom inscenizacyjnym, aby jak najbardziej zniwelować groźbę śmierci – dlatego oglądając tego typu zdjęcia, odbiorca ma wrażenie, że przedstawiają one raczej ludzi śpiących, a nie umarłych.

²⁰ A. Stasiuk, *Twarcz Samuela Becketta*. W: *Tekturowy samolot*. Wołowiec 2000, s. 10.

²¹ M. P. Markowski, *Nieobliczalne*. W: *Nieobliczalne. Eseje*. Kraków 2007, s. 140. Rady-

Opinii pisarza i badacza przeciwstawia się z kolei inny pisarz i badacz w jednym, a mianowicie Stefan Szymutko, deklarując:

Pisarze chyba nie powinni się fotografować, a twórcy pozytywistyczni nie powinni byli robić tego na pewno, choć żyli w okresie rozwoju fotografii [...]. Nic tak nie przeszkadza w czytaniu dzieł z tamtego okresu, jak zdjęcia ich twórców²².

Na zakończenie tego zaimprovizowanego naprędce dialogu – i zarazem dla zrównoważenia sił – warto przywołać jeszcze słowa Tadeusza Różewicza, który wiele lat wcześniej w swym tekście „*Teatralizacja*” *poezji, poetów i... innych* ostrzegął:

Takie elementy jak wygląd zewnętrzny, urok, piękność lub szpetota postaci (autora) wywołują wśród publiczności różnorakie reakcje, które mają mało wspólnego z wartością odczytywanego utworu²³.

Przywołuję niniejsze opinie nie po to, aby próbować rozstrzygać, kto z zacytowanych ma rację. Prawdę mówiąc, kwestia ta nie wydaje mi się nawet szczególnie doniosła, zważywszy, że w pewien sposób wszyscy oni mówią dokładnie to samo. Różnią się w ocenie zjawiska, ale zgodni są co do jego istoty. Żaden z nich przecież nie ma wątpliwości, iż publiczny wizerunek pisarza, jego fotografia nie jest – a przynajmniej nie musi być – czymś neutralnym i obojętnym dla odbioru dzieła. Innymi słowy, zdjęcie mówi i znaczy, natomiast lektura fotografii może wpływać na lekturę tekstu.

Negatywy pozytywów?

Większość badaczy zajmujących się interesującym mnie zjawiskiem podkreśla zgodnie: fotografia to *medium* polisemiczne i niewykluczone, że jedną z najważniejszych jej cech stanowi wieloznaczność. Sontag powiada: „Ostateczna mądrość obrazu fotograficznego kryje się w stwierdzeniu: oto powierzchnia. A teraz myślcie, a raczej czujcie to, co się pod nią kryje”²⁴. Efektem owego namysłu jest zarówno wielość rywalizujących ze sobą perspektyw badawczych oraz języków

kalizm stwierdzenia autora *Życia na miarę literatury* można by łatwo wytłumaczyć za pomocą praw rządzących poetyką eseju i za pomocą kontekstu, w jakim słowa te pierwotnie się pojawiły (album portretów Mrożka autorstwa A. Nowakowskiego). Z drugiej strony, potraktowanie owej wypowiedzi tylko jako rodzaju chwytu retorycznego byłoby chyba jednak błędem. W końcu w zupełnie innym miejscu i przy zupełnie innej okazji M. P. Markowski (*Proust i twarze*. W zb.: *Twarz*. Red. A. Chojecki, S. Rosiek. Gdańsk 2000, s. 171) stwierdza: „Dyskurs na temat twarzy jest dyskursem *par excellence* hermeneutycznym. Widząc twarz, pytamy bowiem przede wszystkim o to, gdzie tkwi źródło jej sensu: czy kryje się na powierzchni, czy raczej musimy tę maskę rozbić, aby odkryć prawdę twarzy. Jest więc oczywiste, że twarz – choćby jako metafora – musi się pojawić tam, gdzie w ogóle pytamy o sens”.

²² S. Szymutko, *Trud pokrzepiania serc, albo samotność pozytywisty*. W: *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*. Katowice 2006, s. 34.

²³ T. Różewicz, „*Teatralizacja*” *poezji, poetów i... innych*. W: *Proza*. T. 2. Kraków 1990, s. 239.

²⁴ Sontag, *op. cit.*, s. 26. Zob. też K. Olechnicki, *Analiza i interpretacja fotografii*. W: *Antropologia obrazu*. – S. Sikora, *Kłopoty ze znaczeniem: „Powiększenie”*. W: *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. – P. Sztołpka, *Obraz fotograficzny jako przedmiot interpretacji*. W: *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*. Warszawa 2005.

opisu (semiologii, socjologii, antropologii, psychoanalizy, historii sztuki, *etc.*, *etc.*²⁵), jak i różnorodność metafor, które pojawiają się w kontekście refleksji nad fotografią. Zestawienie ich z mnogością pisarskich wizerunków musi zaowocować stwierdzeniem, iż stworzenie jakiegoś uogólniającego modelu prezentacji, przynajmniej w przypadku artykułu, byłoby przedsięwzięciem tyleż ambitnym, co utopijnym. Nawet przy sporych obostrzeniach pozwalających znacznie ograniczyć ilość materiału – z jednym, acz istotnym wyjątkiem, interesować mnie tu będą przede wszystkim fotografie występujące na okładkach książek – zbyt duża jest różnorodność i zbyt wiele częstokroć niejasnych czynników trzeba by brać pod uwagę, aby stworzyć spójny, wymierny i klarowny katalog cech, jakimi można by operować tylko w odniesieniu do fotografii tej grupy²⁶. Każde uogólnienie dałoby się tu zanegować jakąś egzemplifikacją, a każdy przykład – zastąpić kontrprzykładem. Płynący z tej diagnozy pesymizm epistemiczny ma na szczęście tylko połowiczne uzasadnienie. Brak jednolitej matrycy wizualnej (lub trudność jej odtworzenia) oraz zagrożenie wynikające z niebezpieczeństwa potraktowania tego, co epizodyczne, jako elementu reprodukowalnego, nie oznacza wszak, iż nie można wskazać pewnych tendencji i cech, które są charakterystyczne dla interesującej mnie tu grupy. Dalsze uwagi – dla przejrzystości i ekonomii wywodu – pozwoliłem sobie ująć w osobne i niekoniecznie powiązane ze sobą całości. W większości przypadków bezpośrednią inspiracją do ich sformułowania była konkretna, acz reprezentatywna dla zjawiska, o którym mowa, fotografia wybranego pisarza.

Twarz Zygmunta Krasińskiego

W tym samym roku, w którym Felix Nadar zrobił niezwykle, by nie napisać: wstrząsający, portret Zygmunta Krasińskiego leżącego na łożu śmierci (można go zobaczyć w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie²⁷), na łamach „American Journal of Photography” ukazał się tekst, w którym pojawia się taki oto *passus*:

Dzięki fotografii przyszły świat otrzyma wierny obraz naszych czasów. Przyszli studenci będą mogli ujrzeć prawdziwą skórę i prawdziwe oczy tych, o których życiu i dziełach będą czytać, chociaż ta skóra i te oczy już dawno zamieniły się w proch, podczas gdy studenci przewracają stronicę historii²⁸.

W ten sposób dawano wyraz funkcjonującemu przez długi czas przekonaniu – opartemu przede wszystkim na traktowaniu zdjęcia jako obrazu indeksowego

²⁵ Aby zachować konsekwencję w niekonsekwencji, świadomie będę odwoływał się do wielu z nich, co może, niestety, spowodować zarzuty dotyczące podłoża metodologicznego tego szkicu.

²⁶ Te najciekawsze są zazwyczaj efektem bliskich relacji i przyjaźni między pisarzem a fotografikiem. Jako przykład niech posłużą zdjęcia jakie Ch. Bukowskiemu zrobił M. Montfort (wiele z nich można znaleźć w „Okolicy Poetów” (2002, nr 10)) czy fotografie Sontag wykonane przez A. Leibowitz (liczne, pokazujące autorkę *Choroby jako metafory* np. w trakcie chemioterapii, zawarte zostały w albumie *A Photographer Life*).

²⁷ Ci, którym bliżej do biblioteki niż do Krakowa, mogą zerknąć do drugiego wydania książki M. Biernacka *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci* (Gdańsk 2001) – na jej okładce widnieje właśnie to zdjęcie.

²⁸ „American Journal of Photography” 1858, nr 1, s. 148. Cyt. za: Stiegler, *op. cit.*, s. 60. Autorem tych słów jest prawdopodobnie H. Heine, acz opis bibliograficzny w książce Stieglera budzi pewne wątpliwości w tej kwestii.

(oznaki) – iż fotografia jest *medium* idealnie przyległym do obiektu odniesienia, transparentnym, wiernym i obiektywnym, a wraz z jej rozpowszechnieniem historia reprezentacji już nigdy nie będzie taka sama²⁹. Nie tylko zresztą o historię przedstawienia tu chodzi, lecz również o samą Historię, gdyż pojawienie się nowego *medium* miało pozwolić na bezpośredni wgląd w przeszłość i na niemal namacalny kontakt z tym, czego, co prawda, nie ma, ale za to było³⁰. Na tym nie koniec. Oto bowiem cytowany fragment uruchamia jeszcze jeden kontekst, kolejny język, którego użycie ma w opisie interesującego mnie *medium* niemalą tradycję. Chodzi o taki typ spojrzenia, jaki nie chce w fotografii widzieć „trupa chwili”, nie chce kojarzyć jej ze śmiercią, lecz z życiem, z formą przewyciężenia morderczego działania czasu, z technologicznym zmartwychwstaniem. To właśnie ten aspekt zdaje się fascynować np. Giorgia Agambena, który w *Profanacjach* stwierdza: „fotografia jest dla mnie w pewnym sensie miejscem Sądu Ostatecznego, przedstawia świat taki, jaki ukaże się w dniu ostatnim, w Dniu Gniewu”³¹. Tego typu konotacje i ufundowany na nich język niezwykle rzadko pojawiają się w odniesieniu do książek twórców żyjących, gdzie zdjęcie jest rodzajem podwojenia sygnatury³²

²⁹ Dobrym, bo literackim, przykładem owej wiary byłyby słowa C. Norwida, który w *Czarnych kwiatach* wyrażał przekonanie, że zdecydowanie lepszym niż pióro narzędziem zapisu tego, o czym będzie w swym tekście opowiadał, byłby dagerotyp. Wspomina o tym A. Lubaszewska w poświęconym relacji literatury i fotografii szkicu „*W dagerotyp raczej pióro zamieniam*” („Teksty Drugie” 1999, nr 4, s. 165). Dziś ta „fikcja prawdy fotograficznej” – by posłużyć się określeniem A. Rouillé (*Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. Hedemanna. Kraków 2007, s. 68) – zdaje się mieć wielu oponentów. Przegląd różnych stanowisk badaczy dotyczących ontologii obrazu fotograficznego można znaleźć w jednym z rozdziałów książki Rouillé (*ibidem*, s. 217–256).

³⁰ Odwołuję się tu do tego, co Barthes (*Światło obrazu*, s. 138–139, 149) określił mianem neomatu fotografii (to-co-było): „Fotografia nie przypomina przeszłości [...]. W jej działaniu na mnie nie chodzi o odbudowanie tego, co runęło (w wyniku działania czasu, odległości), a jedynie o poświadczenie, że to, co widzę – naprawdę istniało”, „Być może, jest w nas nieprzewycięzalny opór wobec wiary w przeszłość, w Historię, poza formą mitu. Fotografia po raz pierwszy wyłącza ten opór, przeszłość jest odąd równie pewna jak teraźniejszość; to, co widzi się na papierze, jest równie pewne jak to, czego dotykamy”.

³¹ G. Agamben, *Profanacje*. Przeł., wstęp M. Kwatek. Warszawa 2006, s. 35. Nieco dalej autor *Homo sacer* precyzuje genezę tego zestawienia, stwierdzając: „Chrześcijańscy teolodzy często się zastanawiali (nie dochodząc zresztą do konkluzyjnych wniosków), jak należy rozumieć zmartwychwstanie ciał. Czy ciało zmartwychwstanie w takiej kondycji, w jakiej znajdowało się w chwili śmierci (na przykład stare, łyse i chore), czy też w pełni młodzieńczego rozkwitu? Orygenes przeciął ów spór, oznajmiając, że zmartwychwstaną nie tyle ciała, ile ich figura, *eidōs*. W tym sensie fotografia to prorocтво, głoszące chwałę zbawionego ciała” (*ibidem*, s. 39). Podobne skojarzenia, choć, oczywiście, nieco inaczej uargumentowane, można również znaleźć w *Świetle obrazu* Barthes’a (s. 139): „Fotografia ma w sobie coś wspólnego ze zmartwychwstaniem. Czy nie da się o niej powiedzieć tego, co Bizantyjczycy mówili o obrazie Chrystusa, którym jest przepojony Całun Turyński, to znaczy, że to nie zostało zrobione ręką człowieka, *acheiropoietos*”.

³² Zdarza się, iż to podwojenie staje się potrojeniem, w czym szczególnie gustują ci autorzy książek, dla których pisanie jest zajęciem dodatkowym (często incydentalnym), potencjalnemu czytelnikowi są zaś znani raczej z kina bądź z telewizji. Zdjęcia tego typu twórców – zupełnie jakby ich autorzy nie ufali słowu (nazwisku) – niemal obligatoryjnie pojawiają się na pierwszej stronie okładki, a zdarza się nierzadko, iż również i na czwartej. Przykładem tego typu „strategii” mogłyby być książki znanego z programu *Top Gear* J. Clarksona czy *Spalony tost*, autobiografia T. Hatcher, aktorki grającej w popularnym serialu *Gotowe na wszystko*. Oczywiście, tego typu egzemplifikacje dałoby się bez trudu rozbudować i odnieść do książek rodzimych celebrytów w rodzaju K. Rusin czy K. Cichopek.

i elementem zaspokajającym ewentualną ciekawość („a więc to tak wygląda skóra i oczy...”). Inaczej rzecz się ma w przypadku lektury fotografii pisarzy, którzy już odeszli. Tu zdjęcie również pełni funkcję poznawczą, bo przecież to dzięki fotografiom Julii Margaret Cameron wiem np., jak wyglądał Alfred Tennyson czy Thomas Carlyle, zdjęcia Nadara pozwoliły mi obcować nie tylko z malarskimi, ale i z fotograficznymi wizerunkami Charles’a Baudelaire’a, Gérarda de Nerval’a czy właśnie Krasieńskiego (co mocniej niż daty w podręczniku uświadomiło mi, że wielu z lubianych przeze mnie twórców nie żyło wcale w jakiejś zamierzchłej przeszłości), a bez podręcznika *Album du Surréalisme* Mana Raya nasza wiedza o tej formacji byłaby jednak mimo wszystko uboższa. Równocześnie tego typu przedstawienia nie są zwykłymi, zaspokajającymi ciekawość zdjęciami („A więc to tak wyglądała skóra i oczy...”), wypełniają bowiem pewien brak, nabierają charakteru substytutu, świadectwa czy śladu. Upraszczając nieco (żadne z tych pojęć nie jest w końcu synonimiczne i każde z nich domagałoby się osobnego potraktowania), można powiedzieć, iż tego rodzaju wizerunki idealnie oddają mortalno-wiwifikacyjną naturę fotografii, która pozwala na obcowanie z nieobecnym, stanowi świadectwo istnienia i nieistnienia zarazem. To „rozdarcie między wiwifikacją a morderką”³³, zdaniem Stieglera, cechujące większość teorii fotografii, odpowiada w pewien sposób dyskusji nad miejscem podmiotu we współczesnym dyskursie teoretycznoliterackim, która od dłuższego czasu toczy się „pomiędzy topiką funeralno-elegijną a topiką restytucyjno-rezurekcyjną”³⁴. Czy fotografia w owej dyskusji mogłaby odegrać jakąkolwiek rolę? Niewykluczone, rzecz bowiem w tym, iż interesujące mnie *medium* – co niemal jednogłośnie podkreślają Walter Benjamin, Sontag i Barthes – zdecydowanie mocniej niż jakikolwiek inny typ ikonograficznego przedstawienia upomina się o biografię, o jednostkowe istnienie, o konkretną podmiotowość. Widać to dobrze na przykładzie zestawienia zdjęcia i obrazu, jakiego Benjamin dokonuje w *Małej historii fotografii*. Oto w przypadku portretu malarskiego – pisze autor *Pasaży* – dopóki należy on do rodziny, dopóty budzi pytania o to, kogo przedstawia. Z upływem czasu uwaga oglądających zaczyna jednak coraz bardziej koncentrować się na kunszcie artysty, a coraz mniej na ukazanej postaci. Sztuka wygrywa więc tu z rzeczywistością, odniesienie zaś – ze swym przedmiotem. Inaczej dzieje się w przypadku fotografii, w której kontekście pojawia się „coś, co wykracza poza świadectwo kunsztu fotografa, coś, czego nie da się zmusić do milczenia, co bez najmniejszego gestu dopomina się o imię tej, która kiedyś tam żyła, a tutaj jeszcze jest rzeczywista i nigdy nie zechce przejść do s z t u k i całkowicie”³⁵. Konstatację Benjamina można by uzupełnić słowami autora *Światła obrazu*, przekonującego,

³³ Zob. Stieglers, *op. cit.*, s. 248: „Rozdarcie między wiwifikacją i morderką, między zdolnością fotografii z jednej strony do ożywiania martwego i przypisywaną jej umiejętnością przemiany istot żywych w sztywne, martwe obrazy z drugiej strony, stanowi rys podstawowy teorii fotografii – od jej początków po współczesność”.

³⁴ Zob. A. Z a w a d z k i, *Zarysowanie autora*. W: *Literatura a myśl słaba*. Kraków 2009, s. 233: „Śmierć i powrót, wygnanie i powrót – pomiędzy topiką funeralno-elegijną a topiką restytucyjno-rezurekcyjną zdaje się krążyć, niczym wahadło, teoretyczna refleksja nad literackim podmiotem od lat ponad trzydziestu. Przy czym gest wygnania autora z tekstu okazał się łatwiejszy niż wysiłek jego przywrócenia i ponownego wprowadzenia kategorii podmiotu do dyskursu o literaturze czy, szerzej, kulturze”.

³⁵ W. B e n j a m i n, *Mała historia fotografii*. W: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór, oprac. H. Orłowski. Przeł. J. Sikorski. Poznań 1996, s. 108.

iż fundamentalną cechą fotografii, jej noematem „jest fakt, że ktoś ujrzał odniesienie (nawet gdy chodzi o przedmiot) z k r w i i k o ś c i oraz że było ono w e w ł a s n e j o s o b i e. Fotografia rozpoczęła się zresztą historycznie jako sztuka Osoby: jej tożsamości, jej pozycji, co można by nazwać (w każdym znaczeniu tego wyrażenia) o d c z u c i e m w ł a s n e j t o ż s a m o ś c i przez ciało”³⁶.

Rzecz jasna, ten aspekt interesującego mnie tu *medium* nie uwidacznia się tylko na zdjęciach osób parających się piórem. Czy istnieje jednak coś, co mogłoby je wyróżniać? Gdybym miał zaryzykować pozytywną odpowiedź na to pytanie, stwierdziłbym, iż podwójna natura fotografii koresponduje z dwojaką naturą języka, który z jednej strony – jak chce Barthes – niszczy każdy podmiot, lecz z drugiej, jeśli tylko słowa są wystarczająco mocno naznaczone sygnaturą, ocala autora, nie pozwala mu pójść w zapomnienie. W tym kontekście widniejąca na okładce książki fotografia twórcy przypomina – proszę wybaczyć oczywistość tej konstatacji, ale jest to oczywistość, którą osoby zawodowo trudniące się literaturą z jasnych dla wszystkich powodów wypierają z pamięci³⁷ – iż za podmiotem/narratorem kryje się jakiś inny, za światem przedstawionym – pewien świat realny, za słowem zaś – ciało. To przypomnienie stanowi równocześnie napomnienie, gdyż z tej perspektywy lektura zdjęcia wydaje się aktem tyleż poznawczym, co etycznym. Nie ma tu bowiem mowy o powrocie autora, który za sprawą swej podwójnej sygnatury na nowo stawałby się figurą władzy czy instancją kontrolującą oraz nadrzędną wobec czytelnika. Jest natomiast rodzaj sygnatury, który, podobnie jak inne rozproszone w tekście ślady³⁸, może być rodzajem biografemu.

Księgarenka Ewki Lipskiej

Jak nazywał się pierwszy pisarz, który stanął przed obiektywem aparatu? Kto stał po drugiej stronie? Kiedy i gdzie miało to miejsce? Tego typu pytania, choć frapujące z punktu widzenia historii, z perspektywy semiotycznej wydają się mało istotne. Zdecydowanie ważniejsza jest tu mnogość pisarskich wizerunków, której efektem jest utrwalenie się w świadomości odbiorców określonej doksy przedstawienia. Jej genezy – co pokazała Joanna Guze w swym szkicu poświęconym portretom pisarzy³⁹ – należałoby szukać przede wszystkim w renesansowym ma-

³⁶ Barthes, *Światło obrazu*, s. 134. Warto w tym miejscu przypomnieć równie znane stwierdzenie S o n t a g (op. cit., s. 141): „zdjęcie – to nie tylko obraz (jako dzieło malarskie), interpretacja rzeczywistości, ale także ślad, coś odbitego bezpośrednio ze świata, niczym odcisk stopy albo maska pośmiertna”.

³⁷ Zob. J. B e r g e r, *Użycia fotografii*. W: *O patrzeniu*. Przeł. S. S i k o r a. Warszawa 1999, s. 74: „Co zastępowało fotografię, nim wynaleziono aparat fotograficzny? Odpowiedź, której można by oczekiwać, brzmi: rycina, rysunek, obraz malarski. Jednak bardziej odkrywcza odpowiedź brzmiałaby: pamięć”. Stąd już tylko krok do stwierdzenia, że – być może – i ten wynalazek, podobnie jak pismo, jest rodzajem *pharmakon*.

³⁸ Do takiego ujęcia kwestii w znacznym stopniu zainspirowały mnie uwagi dotyczące słabej ontologii podmiotu literackiego sformułowane przez Z a w a d z k i e g o (op. cit., s. 233–241), a oparte na koncepcjach G. V a t t i m a (*Filosofia al presente*. Milano 1990), J. D e r r i d y (*Memoirs of the Blind: The Self Portrait and the Other Ruins*. Transl. P.-A. Brault, M. Naas. Chicago–London 1993) oraz J.-L. N a n c y’ e g o (*Le Regard du portrait*. Paris 2000).

³⁹ J. G u z e, *Laur dla pisarza*. W: *Twarze z portretów*. Warszawa 1974. Pierwsze tego typu przedstawienie autorka pokazuje już na przykładzie pochodzącej z 2500 r. p.n.e. rzeźby egipskiej,

larstwie, choć dopiero fotografia – ze względu na swą powszechność i łatwość powielania – odpowiednio ją skodyfikowała. W efekcie większość czytelników myśląc o zdjęciu pisarza ma jasno sprecyzowane wyobrażenie tego, co powinno się na nim pojawić. Można by zaryzykować tezę, iż ważny jest tu nie tyle wizerunek konkretnej osoby, ile umiejętność przekształcenia go w nie podlegającą żadnej dyskusji personifikację Pisarza czy alegorię Literatury jako takiej. Wykreowaniu swoistego *signifié* „pisarskości” służyć ma zarówno dobór odpowiednich atrybutów (okulary, książka trzymana w ręce, pióro, maszyna do pisania), miejsca (biurko, w tle biblioteka), pozy (zafrasowana lub lekko uśmiechnięta twarz, ręka podpierająca policzek, spojrzenie skierowane gdzieś w dal) czy sytuacji (pisarz czytający tekst dla zasłuchanej publiczności bądź sygnujący swą książkę na spotkaniu autorskim *etc.*). Niezależnie, czy zinterpretujemy tak zaaranżowane fotografie jako symptom zapobiegliwości lub lęku (pisarstwo rzadko zapewnia rozpoznawalność, więc częstokroć dopiero odwołanie się do atrybutów profesji gwarantuje odpowiednią identyfikację), jako efekt bezrefleksyjnego powtórzenia czy wręcz odwrotnie jako świadomy gest wynikający ze znajomości ikonografii i rządzącego nią kodu – zdecydowana większość autorów ma tego typu zdjęcia w swym portfolio.

Stereotypowość i schematyczność opisanych obrazów tyleż zobowiązuje, co i prowokuje. W rezultacie można znaleźć sporo zdjęć korzystających, co prawda, ze wspomnianej rekwizytorni, ale na różne sposoby ją modyfikujących. Rzecz jasna, nie chodzi mi tu tylko o wariantywność rozwiązań, lecz o swoistą pastiszowość/parodyjność tego rodzaju przedstawień. Ciekawą egzemplifikacją takich zabiegów wydaje się np. fotografia Ewy Lipskiej zamieszczona na okładce tomu *Ja*⁴⁰. Tym razem poetka – która, jak pokazują inne książki i poświęcona jej strona internetowa, ma w swym archiwum również klasyczne pisarskie portrety – zdecydowała się zafundować swym czytelnikom niespodziankę w postaci zdjęcia pochodzącego z okresu wczesnego dzieciństwa. Wzruszające? Zabawne? Zaskakujące? Ale niewykluczone, iż to raczej wyraz smutnego przekonania, że w pewnym wieku lepiej nie pokazywać swej twarzy. Style odbioru tej fotografii mogą być, rzecz jasna, bardzo różne, bo też zdjęcie owo, wbrew pozorom, wydaje się niezwykle wieloznaczne. Oto bowiem umieszczona na tomiku poezji twarz autora z czasów dzieciństwa wygląda tyleż na objaw infantylizmu, ile na przekorną grą z zakorzenionym w kulturze przekonaniem o istnieniu duchowego pokrewieństwa między postaciami poety i dziecka. Nieprzypadkowe jest także miejsce, w którym ta fotografia została zrobiona – tuż za opatuloną w grube futerko dziewczynką widać wszak witrynę księgarni. W tym kontekście równie dobrze można to zinterpretować jako żartobliwą zapowiedź dalszych losów przyszłej poetki (fotografia

acz renesans, ze względu na niezwykle kult literatury i jej twórców, w historii tego typu reprezentacji wydaje się epoką wyjątkową. Z kolei XIX w. był chyba ostatnim okresem, kiedy uznany pisarz miał szansę na profesjonalny portret zarówno malarski, jak i fotograficzny. *Casus Baudelaire'a*, którego malował G. Courbet, rysował E. Manet, a fotografował F. Nadar, raczej się już nie powtórzy. Swoją drogą – acz to już uwaga czyniona na marginesie, bo dotycząca historii portretu w ogóle – fotografia przejęła nie tylko schemat przedstawienia, ale i... klienta. Oto bowiem, jak przekonuje B e n j a m i n (*op. cit.*, s. 112): „Ofiarą fotografii padło właściwie nie malarstwo pejzażowe, lecz miniatura portretowa”.

⁴⁰ E. L i p s k a, *Ja*. Kraków 2003. Wykorzystane na okładce zdjęcie – jak informuje wydawca – pochodzi z prywatnego archiwum autorki.

miałaby więc ujawniony po latach charakter profetyczny), jak i przekorną grę z tysiącem zdjęć pokazujących nobliwych pisarzy w otoczeniu książek.

Papieros Andrzeja Stasiuka

Gest repetycji, rzecz jasna, nie musi oznaczać braku wyobraźni. Może być natomiast – w końcu każdy rytuał oparty jest na powtórzeniu – najprostszym sposobem ewokacji przeszłości, uruchomieniem kulturowego kodu, przywołaniem określonej tradycji. Aluzja, cytat, trawestacja, stylizacja i inne klasyczne środki służące prowadzeniu tekstowego dialogu, a wymieniane w każdym podręczniku poetyki – jak pokazuje chociażby Gui Bonsiepe⁴¹ – mogą mieć swój wizualny odpowiednik. W świetle tego schematyczność pisarskich przedstawień wolno odczytać równie dobrze jako oznakę braku kreatywności, jak i jako świadomy gest służący zaakcentowaniu przynależności do tej, a nie innej profesji. Naturalnie, akurat tego typu odwołanie jest czymś absolutnie jasnym, niemal banalnym, nie pozostawiającym żadnych niedomówień. Na szczęście, podobnie jak w literaturze, i w tej przestrzeni zdarzają się relacje bardziej subtelne, ukryte, nie tak oczywiste. Dobrą egzemplifikacją takiego rodzaju zabiegu mogłoby być zdjęcie Andrzeja Stasiuka widniejące na tytułowej stronie tomu opowiadań *Przez rzekę*⁴². Pozornie, w warstwie denotacyjnej, fotografia jest bardzo prosta – klasyczny portret, zbliżenie twarzy pisarza, który patrzy gdzieś w przestrzeń, w ustach zaś trzyma dopalającego się papierosa. Ten drobny detal – żarzący się papieros⁴³ – wydaje się tu jednak szczególnie istotny, to właśnie on otwiera bowiem całe pole kulturowych skojarzeń.

Benjamin w *Ulicy jednokierunkowej* przekonywał: „Gdyby papierosowy dym w fife i atrament w piórze ciągnęły się równie lekko, byłbym w arkadii mojego pisania”⁴⁴. Zmarszczone czoło i zasepiony wzrok Stasiuka nie sugerują jednak wcale zadowolenia czy szczęścia będącego pochodną radości pisania bądź efektem postawienia finalnej kropki. Może dlatego, że zarówno wyraz twarzy, jak i trzymany w ustach papieros ma najprawdopodobniej odsyłać do innego, acz bardzo dobrze rozpoznawalnego kodu. Kodu, w którym palenie – jak wszechstronnie pokazują autorzy prac na temat jego historii – było „szczególnie użytecznym sposobem charakteryzacji środowiska intelektualistów”⁴⁵, a wizerunek artysty palą-

⁴¹ G. Bonsiepe, *Retoryka wizualno-werbalna*. W zb.: *Ut pictura poesis*. Red. M. Skwara, S. Wysłouch. Przeł. M. B. Fedewicz. Gdańsk 2006.

⁴² A. Stasiuk, *Przez rzekę*. Czarne 1996. Twórcą fotografii jest M. Strzałkowski. Warto zwrócić uwagę – choć oczywiście nie stanowi to dziś żadnej reguły – iż zdjęcie autora nie pojawiło się, jak często bywa, w lewym górnym rogu tylnej strony okładki, lecz na stronie pierwszej. Bardzo ciekawą analizę medialnych wizerunków pisarzy – w tym fotografii Stasiuka – przeprowadziła D. Różycka (*Autorzy i ich maski. O fotografiach pisarzy współczesnych*. W zb.: *Teatr wielki, mniejszy i codzienny*. Red. P. Kowalski. Opole 2002). Niniejszy szkic sporo tej pracy zawdzięcza.

⁴³ Być może, to fakt niegodny uwagi, ale książkę Stasiuka rekomendował na okładce M. Świetlicki, a więc poeta, który z papierosa uczynił swój znak rozpoznawczy – wystarczy przywołać tytuł jednego z jego tomów oraz zerknąć na ostatnią stronę *Schizmy*.

⁴⁴ W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*. Przeł. A. Kopacki. Warszawa 1997, s. 36.

⁴⁵ B. Tempel, *Symbolika i obrazowanie: palenie w sztuce począwszy od XVII wieku*. W zb.:

cego papierosa stawał się symbolem zarówno „pograżenia się w kontemplacji”⁴⁶ i „niezależności ducha”⁴⁷, jak i wyrażania nieprzystosowania społecznego i konfliktu pokoleń⁴⁸ oraz „egzystencjalnej rozpacz”⁴⁹. Jak widać, projektowane w ten sposób pole odwołań jest nie tylko rozległe, ale przede wszystkim atrakcyjne z punktu widzenia artystycznych mitologii. A raczej byłoby takie, gdyby nie fakt, iż antynikotynowa moda lat dziewięćdziesiątych XX wieku swym zasięgiem objęła również pisarzy. W efekcie ludzie pióra – nawet jeśli w rzeczywistości wcale nie rzucili nałogu – z papierosem zaczęli się fotografować niezwykle rzadko, czego najlepszym przykładem album *Krajobrazy literackie*, gdzie wśród 200 portretów są zaledwie trzy takie zdjęcia⁵⁰. Stasiuk, decydując się na publikację tego typu portretu, nie ryzykował, rzecz jasna, żadnego społecznego odium, ale też odwoływał się do kodu, który w wyniku przemian kulturowych stracił wiele ze swej niedawnej świetności. Jak więc ten gest wytłumaczyć? Niewiedzą? Przekorą? Chęcią zmanifestowania swej niechęci wobec uwarunkowań społecznych? A może raczej uznać ten wybór za sygnał, iż duchowo i artystycznie bliższa jest mu przeszłość? Każda z sugerowanych odpowiedzi wydaje się prawdopodobna, ale tylko ostatnia znajduje potwierdzenie w analizie dokonanej przez znawcę twórczości Stasiuka. Oto bowiem fotografia autora *Fado* – co pokazuje tyleż dociekliwa, ile nieco złośliwa interpretacja Dariusza Nowackiego – to przede wszystkim rodzaj wizualnego cytatu, konotującego konkretniejszy i bardziej materialny typ odniesień:

zdjęcie zdobiące okładkę *Przez rzekę* [...] jest aluzją do znanej serii zdjęć przedstawiających Marka Hłaskę, wykonanych w 1959 roku w Izraelu. A zatem już na wstępie czytelnik ma prawo czuć się zaniepokojony: czyżby wyrób hłaskopodobny [...]? [...]

[...] nie można [jednak] powiedzieć, że autor *Białego kruka* to zwykły hłaskoid, jak zwykli mawiać osobnicy niechętni beskidzkemu pisarzowi. Po pierwsze, aluzja z okładki ma bardziej złożoną naturę: Stasiuk kopiuje Hłaskę, ten kopiował Jamesa Deana, a kogo kopiował Dean? Zapewne kogoś. Tak więc to nie tylko kopia kopii, to kopia bez oryginału. [...] Po drugie, komentowane tu zdjęcie zawiera jednak pewien istotny sygnał niezgodności, zerwania z reprodukcją i symulacją. Sfotografowany Stasiuk trzyma w ustach „nieprawidłowego” papierosa, papierosa-hańbę, który wyklucza go z grona twardzieli, hłaskoidalnych ajron-menów. Stasiukowy papieros jest z filtrem! Może przez nieuwagę, a może zupełnie świadomie – tak czy owak, mit został nadgrzyziony, otwarcie zmanifestowano dystans wobec mitu⁵¹.

Dym. Powszechna historia palenia. Red. S. L. Gilman, Z. Xun. Przeł. J. Sochoń - Jasnorzewski a. Kraków 2009, s. 210.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 215.

⁴⁹ N. I s e n b e r g, *Dym w kinematografii: od Weimaru do Hollywood.* W zb.: *Dym*, s. 252.

⁵⁰ Zob. E. L e m p p, *Krajobrazy literackie. Fotografie 1985–2007.* Kraków 2008. Z papierosem na zdjęciu pojawia się tam M. Świetlicki i R. Przybylski, z fajką zaś J. J. Szczepański. Gdyby analogiczny album wydano w latach sześćdziesiątych czy siedemdziesiątych w. XX, najprawdopodobniej proporcje wyglądałyby zupełnie inaczej.

⁵¹ D. N o w a c k i, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.* Kraków 1999, s. 88–89. Swoją drogą, liczba papierosów, które wypalają bohaterowie prozy Stasiuka, nie jest tu chyba bez znaczenia. Dla autora książki *Jak zostałem pisarzem. (Próba autobiografii intelektualnej)* (Czarne 1998) – nawet jeśli wziąć pod uwagę jej mocno ironiczny charakter – sam akt palenia również zdaje się mieć spore znaczenie, skoro papierosy tyle miejsca zajmują w jego wspomnieniach. Oto na pierwszych stronicach tej książki (s. 9–10) znajdujemy taki fragment: „Papierosy caro były w miękkich błękitnych paczkach. Kosztowały dwadzieścia złotych. Klubowe cztery pięćdziesiąt. To był poważny rozrzut. Dzisiaj już tak nie ma. Najchętniej paliliśmy extra mocne bez filtra, bo bardziej

Że pierwotne skojarzenie krytyka było zgodne z intencją pisarza (choć pewnie dalsza interpretacja już niekoniecznie), 2 lata później potwierdziła wydawnicza rzeczywistość. Oto w kolejnej edycji książki Stasiuk nie tylko zrezygnował z omówionego zdjęcia, ale też zastąpił je radykalnie odmiennym: na okładce znów pojawia się autor i znów jest to fotografia zajmująca jej całą pierwszą stronę⁵², tym razem wszakże twórca, ubrany w białe śpioszki, prezentuje się swemu czytelnikowi jako niewinny malec: uśmiechnięty chłopczyk idzie w stronę aparatu, jak gdyby przekorny autor chciał w ten sposób pokazać, że oto i tak można wejść do literatury.

Oko Georges'a Bataille'a

Etymologia słowa „twarz” odsyła do staroцеркiewnego rzeczownika „*twarz*”, czyli ‘dzieło’, czego łacińskim odpowiednikiem byłby związek między leksemami „*facies*” (‘twór, twarz’) i „*facere*” (‘tworzyć’). Twarz jest więc wytworem, czymś wykreowanym, jednym słowem – dziełem, którego odczytanie, analogicznie jak w przypadku każdego innego dzieła, wymaga odpowiednich narzędzi, kompetencji i wiedzy. Marzenie o zupełnie osobnej nauce poświęconej tylko twarzy i sposobom jej interpretowania, przyświecało zarówno Arystotelesowi, renesansowym fizjonomistom, jak i XVIII- i XIX-wiecznym uczonym w rodzaju Johanna Kaspara Lavatera i Franza Jozefa Galla⁵³. Jeden ze znawców tego zagadnienia pisze: „Twarz we frenologii traktowano jako tekst, który jest wprawdzie pisany innym niż język pismem, ale można nauczyć się go czytać”⁵⁴. Jego opanowanie miało dawać możliwość odkrycia taksonomii i typologii obejmującej całe ludzkie uniwersum, acz szczególnie zainteresowaniem ówczesnych uczonych cieszyły się jednostki wybitne, a więc również ludzie parający się piórem. Oto przykładowa próbka tego typu lektury – lektury twarzy pisarza, który, jak wiadomo, był niezwykle entuzjastą fizjonomiki i jej potencjału:

szkodziły. Potem gdzieś znikły i musieliśmy się zadowalać byle czym. Ale zanim przepadły, kosztowały chyba najpierw sześć pięćdziesiąt, a potem dziesięć. Żółty pasek i czarne litery. [...] Wierzyliśmy, że mają coś wspólnego z gitanesami. Nie miały. Teraz to wiem”.

⁵² Książka ukazała się 2 lata później, autorem zdjęcia zaś był J. Stasiuk. Gwoli ścisłości trzeba powiedzieć, że temu wydaniu towarzyszyły dwa zdjęcia. Na czwartej stronie okładki Stasiuk powtórzył, tym razem w zminimalizowanej skali, reprodukcję tej poprzedniej.

⁵³ Zob. J. Bachórz, *O twarzach według fizjonomistów (fragmenty)*. W zb.: *Twarz*. – J. Limon, *Czytanie twarzy*. W zb.: jw. *Fizjonomika (szczególnie w swej XIX-wiecznej odmianie)* wywierała spory wpływ na ówczesnych pisarzy i literaturę. Z jednej strony, mielibyśmy dużą grupę ludzi pióra zafascynowanych koncepcjami Galla niejako ma marginesie swych głównych zatrudnień, z drugiej – można również mówić o realnym oddziaływaniu frenologii na sposoby kreacji bohaterów literackich. O jednym i drugim aspekcie zagadnienia interesująco pisze Bachórz.

⁵⁴ Limon, *op. cit.*, s. 106. Jak przekonują J.-J. Courtine i C. Haroche (*Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*. Przeł. T. Swoboda. Gdańsk 2007, s. 7): „Od wieku XVI do XVIII podręczniki retoryki, prace z zakresu fizjonomiki, książki o oglądzie i sztuce konwersacji niestrudzenie przypominają: twarz jest najważniejszym elementem postrzegania siebie, wrażliwości na drugiego człowieka, społecznych rytuałów i polityki. To pozostałość po starożytnych, nabierająca jednak na początku XVI stulecia nowego znaczenia. Wszystkie teksty odmieniają i powtarzają jedno twierdzenie: twarz mówi. A dokładniej: człowiek wyraża się za pomocą twarzy. Zarysowuje się wyraźnie pewien związek między podmiotem, językiem i twarzą; związek kluczowy dla zrozumienia nowożytnej osobowości”.

Twarz wielkiego człowieka zawsze nosi na swym obliczu dowód uwierzytelniający jego pełnomocnictwo w oddziaływaniu na ludzkość. [...] Otwarty, sprawny i bystry rozum jest ukryty pod linią ciągnącą się od czoła do brwi. Wrażenie tego czoła zostaje jednak z kolei osłabione przez niezbyt wydłużoną krzywiznę zgięcia ciągnącego się od brwi aż do nasady nosa.

[...]

Nos w pełni wyraża sprawność duchową, smak artystyczny i miłość, to znaczy wzniosłość i poetyczność.

Przejdźcie od nosa do ust, szczególnie górna warga, graniczy z dostojeństwem, szlachetnością i także jest przejawem poetyckiego daru i zdolności poetyckiego tworzenia⁵⁵.

Nie chodzi tu więc, jak chociażby w przypadku dzisiejszych specjalistów zajmujących się językiem ciała, o odczytanie z układu ust stanu psychicznego, a z wyrazu oczu – przeżywanych właśnie emocji, lecz o dotarcie znacznie głębiej, wprost do istoty osobowości, do jądra stanowiącego tożsamość obserwowanego. Tego typu ambicja stworzenia ogólnej matrycy pozwalającej na podstawie kształtu głowy oraz rysów twarzy opracowywać portrety psychologiczne jednostek i w ten sposób otrzymywać klucz do wyjaśniania ludzkich decyzji i postępowania, znalazła w fotografii nadspodziewane wsparcie⁵⁶. Oto bowiem pojawiło się *medium*, którego istotą, jak uważano⁵⁷, jest neutralność dająca gwarancje obiektywności, a rolą – by posłużyć się określeniem André Rouillé – „wytwarzanie widzialności dostosowanej do nowych czasów”⁵⁸. Co więcej, technologiczne możliwości związane z jej umiejętnością zatrzymania ruchu, uchwycenia najdrobniejszego detalu i wyodrębnienia pojedynczego gestu lub miny kuśliły obietnicą zobaczenia czegoś,

⁵⁵ J. C. Lavater, *Fragmenty fizjognomiczne*. W zb.: *Maski*. Wybór, oprac., red. M. Janion, S. Rosiek. T. I. Gdańsk 1986, s. 31 (przeł. K. Toepflitz). Przedmiotem przytoczonego tu opisu była twarz J. W. Goethego.

⁵⁶ Jak przekonuje A. Sekuła w swym szkicu omawiającym szczegółowo powiązania fotografii i frenologii w kontekście powstawania nowej koncepcji archiwum (*Ciało i archiwum*. W: *Społeczne użycia fotografii*. Przeł. K. Pijarski. Warszawa 2010, s. 143): „Nie zrozumiemy [...] właściwie kultury portretu fotograficznego, jeśli nie weźmiemy pod uwagę ogromnego prestiżu i popularności paradygmatu fizjognomicznego w latach 40. i 50. XIX wieku. Zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych popularyzacja fotografii i frenologii nałożyły się na siebie”. Najbardziej wymownym tego dowodem – pokazującym zarówno skalę zjawiska, jak i jego powszechny charakter – była niemal obligatoryjna powinność dołączania zdjęcia wraz z analizą frenologiczną do aplikacji o pracę.

⁵⁷ W roku 1839 J. Janin w tekście zatytułowanym *La Daguerotype* przekonywał czytelników pisma „L'Artiste” (1938, nr 11. Cyt. za: A. Rouillé, *Fotograficzna nowoczesność*. W: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, s. 26): „Wyobraźcie sobie tylko, że lustro zachowuje odbicie wszystkich przedmiotów, które się w nim odbijają, a wówczas zrozumiecie nieomal w pełni, czym jest tak naprawdę dagerotyp”. 100 lat później – tym razem już w odniesieniu do klasycznej fotografii – A. Bazin (*Ontologia obrazu fotograficznego*. W: *Film i rzeczywistość*. Wybór, przeł., posł. B. Michalek. Warszawa 1963, s. 14) stwierdzał z kolei: „Oryginalność fotografii w stosunku do malarstwa polega tedy w swej istocie na obiektywizmie. Nic więc dziwnego, że zespół soczewek, który stanowi »oko fotograficzne«, zastępujące oko człowieka, nosi nazwę »obiektyw«”. Omówienie tego aspektu fotografii można znaleźć np. w szkicach K. Olechnickiego (*Fotografia: cytat z rzeczywistości czy parafraza? O dylematach fotograficznego realizmu*. W: *Antropologia obrazu*), S. Sikory (*Kłopoty z fotografią*. W: *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*), A. Rouillé (*Prawda fotografii*. W: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*) i M. A. Potockiej (*Prawda w fotografii*. W: *Fotografia*. Warszawa 2010).

⁵⁸ Rouillé, *Fotograficzna nowoczesność*, s. 33. Jak pisze autor (*ibidem*, s. 33–34): „Jako swoista maszyna do widzenia, fotografia pojawia się w chwili, gdy ludzkie oko, a także i oko artysty, okazało się niewystarczające wobec rozległej, obszernej i niezwykle złożonej rzeczywistości, która rozwija się w coraz szybszym tempie”.

czego nieuzbrojone w obiektyw oko dotąd w żaden sposób zobaczyć nie mogło. Stąd już tylko krok – na co zwracał uwagę Benjamin – do zestawienia profesji fotografa i psychoanalityka, gdyż zarówno jeden, jak i drugi odsłania przed nami to, co ukryte i nieuświadomione⁵⁹. W omawianym przypadku tym, co ukryte i nieuświadomione, a więc tym, co należałoby uświadomić i odkryć, nie byłaby tylko relacja między zewnątrz a wewnątrz, między fizjonomią a osobowością, lecz nadbudowany nad nią jeszcze jeden poziom, gdzie twarz byłaby istotnym odniesieniem interpretacyjnym utworu, a jej mowa znajdowałaby odzwierciedlenie w języku dzieła. Z dzisiejszej perspektywy rysujący się w ten sposób projekt hermeneutyki opartej na kompatybilności dwóch rodzajów pisma (dla pierwszego materia jest atrament, dla drugiego – światło) – by skorzystać z greckiej etymologii słowa „fotografia”⁶⁰ – był tyleż ambitny, ile utopijny, o czym najlepiej świadczy to, co z niego zostało. Cóż bowiem? Prężnie rozwijające się – choć częstokroć traktowane z dystansem – różne odmiany studiów *body languages*, których reprezentanci zdecydowanie wolą jednak koncentrować się na odczytywaniu tego, co w człowieku zmienne, niż tego, co stałe. Ponadto: naukowy sceptycyzm, ufundowany na przekonaniu, iż zdjęcie jest przede wszystkim elementem identyfikującym, a wszelkie próby nadbudowania nad nim jakiejś prawdy dotyczącej wnętrza portretowanej osoby są tyleż subiektywne, co ryzykowne. W efekcie współczesne próby łączenia fizjonomii z tożsamością, tej drugiej zaś z dziełem, jeśli w ogóle się pojawiają, to sytuują się na marginesie akademickich zatrudnień i traktowane są przede wszystkim jako pokazy swoistej gry wyobraźni. Gry nie pretendującej na pewno do miana naukowej, ale też w jakiś sposób fascynującej, bo chyba tak można by określić próby powiązania niechęci Franza Kafki do fotografowania się z profilem z tajemnicami jego osobowości i z niejasnością prozy⁶¹; szukanie analogii między odnotowaną za pomocą fotografii utratą wagi ciała Becketta a pisaniem

⁵⁹ Benjamin (*Mala historia fotografii*, s. 109) przekonywał: „zupełnie inna natura przemawia do kamery niż do oka, inna przede wszystkim w tym sensie, że miejsce przestrzeni spenetrowanej świadomością człowieka zajmuje przestrzeń ogarnięta podświadomie. I jakkolwiek tak już jest, że człowiek choćby tylko z grubsza uświadamia sobie na przykład chód ludzi, to jednak już z pewnością nic nie wie o ich postawie w ułamku sekundy s t a w i a n i a k r o k u. Odkrywa go przed nim fotografia ze swoimi środkami pomocniczymi, jak ruch zwolniony czy powiększenie. Dopiero dzięki niej poznaje on zjawiska optycznie wymykające się świadomości, tak jak o podświadomych popędach dowiaduje się dzięki psychoanalizie”. Z kolei F. Soulaiges, pisząc o zdjęciach portretowych (*Od przedmiotu portretu do ogólnego przedmiotu fotografii: „to, co zostało odegrane”*. W: *Estetyka fotografii. Strata i zysk*. Przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter. Kraków 2007, s. 81) stwierdzał: „Zdjęcie stanowi przede wszystkim wypadkową związków pomiędzy sferami nieświadomości uczestników, między ich popędami. [...] W przypadku każdego fotografa toczy się nieświadomie dialektyczna gra pomiędzy jego »ja« dążącym do panowania i organizacji, *id*, które w znacznej mierze wyraża jego popędy oraz dążenie ku rzeczywistości zewnętrznej (a więc: ku fotografowanemu i fotografii), oraz *superego*, przepelnionym zagadkową identyfikacją fotografa z »wielkimi« fotografiami, a więc: z regułami oraz modelami estetycznymi, stylistycznymi i technicznymi”.

⁶⁰ „Photos” – ‘światło’, „graphoein” – ‘rysuję’. Słowo „fotografia” można więc przetłumaczyć jako ‘rysowanie światłem’. Być może, niebezzasadnie będzie przypomnieć w tym miejscu, że opublikowana w 1844 r. książka W. H. F. Talbota, jednego z twórców nowego *medium*, nosiła tytuł *The Pencil of Nature*.

⁶¹ Pisze o tym J. Gondowicz w tekście zatytułowanym *Dlaczego Kafka nie fotografował się nigdy z profilu?*, zamieszczonym na znakomitej, niemal wzorcowej, jeśli chodzi o twórczość literacką, stronie internetowej poświęconej dziełom autora *Zamku* – <http://franzkafka.ovh.org/main.htm> (data dostępu: 1 III 2012).

przez niego coraz krótszych tekstów⁶²; wreszcie – odtwarzanie (za pomocą zapisanej na fotografii mowy ciała) stanu ducha autora *Erotyzmu* i traktowanie formy przedstawienia jako wizualnej emanacji konkretnych zdarzeń, jakie miały miejsce w jego biografii intelektualnej:

Na tym zdjęciu prawie oka Bataille'a spowite jest mrokiem; zdaje się wylupione [...]. Zdjęcie zrobione zostało około roku 1920, kiedy Bataille zerwał z katolicyzmem. Można by powiedzieć, że fotografia dokumentuje utratę przez Bataille'a prawego oka, tradycyjnego symbolu dziennej przenikliwości i pobożności, a zachowanie przezeń tylko oka lewego, symbolu nocy⁶³.

Michała Witkowskiego maszyna do fotografowania⁶⁴

Istnieje fotografia, którą można by potraktować jako idealną wizualizację zarówno tego, o czym pisałem dotąd, jak i tego, co planuję omówić tutaj. Uczynię ją przedmiotem osobnej analizy (choć na pewno nie tak dokładnej, jakiej by wymagała), bo jest oryginalna i da się na jej przykładzie pokazać niemal wszystkie wymienione przez Barthes'a w *The Photographic Message* procedury konotacyjne⁶⁵. Z drugiej jednak strony, ciekawi mnie ona przede wszystkim ze względu na swą wartość egzemplifikacyjną, można ją bowiem potraktować jako charakterystyczną dla zdecydowanie większej grupy przedstawień, pozwalających odtworzyć istniejące w kulturze masowej wyobrażenia na temat pisarza, jego pozycji i znaczenia. Na interesującym mnie tu zdjęciu, którego autorem jest znany fotografik Rafał Milach, za starą, acz pięknie odrestaurowaną maszyną do pisania siedzi

⁶² Tego typu stwierdzenie pojawia się w szkicu *Stasiuka Twarz Samuela Becketta* (s. 11–12).

⁶³ J. B i l e s, *Ecce Monstrum. Georges Bataille and the Sacrifice of Form*. New York 2007, s. 213. Cyt. za: T. S w o b o d a, *Oko widzialne*. „Konteksty” 2010, nr 1, s. 84. Jak przekonuje S w o b o d a (*ibidem*) w swym tekście poświęconym autorowi *Lez Erosa*: „każda interpretacja będzie tylko nałożeniem na sfotografowane spojrzenie tego, co [skromny czytelnik] wyczytał już z samego dzieła. Nie znaczy to, że taka monomania jest z założenia pozbawiona wartości. Wręcz przeciwnie, przynieść może obserwacje, dzięki którym to, co do tej pory było tylko intelektualnie poznane, objawi się teraz w sposób bardziej materialny, zmysłowy, namacalny – dosłownie się u n a o c z n i”; „Fotografie kuszą więc i zwodzą, proponują interpretacyjne ścieżki, które okazują się ślepyimi uliczkami, lecz z których wracamy bogatsi o to, co swoją naocznością choćby na chwilę wyrwało nas z oków intelektu”. Analogiczną konstatację, choć, oczywiście, poczynioną wiele lat wcześniej, można znaleźć u B a r t h e s'a w *Świetle obrazu* (s. 170, 173): „Guizot jest »podobny«, gdyż zdjęcie zgadza się z jego mitem człowieka surowego, Dumas, szeroki, wylewający się, jest podobny, gdyż znam jego zdolności i płodność; Offenbach – ponieważ wiem, że jego muzyka ma w sobie coś uduchowionego (tak się mówi); Rossini wydaje się fałszywy i cyniczny (wydaje się, więc jest podobny); Marceline Desbordes-Valmore ukazuje na twarzy dobroć, trochę głupawą, swoich wierszy; Kropotkin ma jasne oczy anarchistycznego idealisty itd. Widzę ich wszystkich, mogą spontanicznie powiedzieć, że są »podobni«, ponieważ zgadzają się z moimi oczekiwaniami”.

⁶⁴ Fragment ten – w wersji rozszerzonej i zmodyfikowanej – ukazał się w mojej książce *Ape-lacje. Szkice o literaturze i przygodach jej twórców* (Katowice 2012).

⁶⁵ R. B a r t h e s, *The Photographic Message*. W: *Image – Music – Text*. New York 1977. Elementami, które – zdaniem B a r t h e s'a – mają budować warstwę konotacyjną zdjęcia, są: charakterystyczne przedmioty, odpowiednie pozy, efekty trikowe, fotogenia (a więc środki gwarantujące fotografii odpowiednią jakość), estetyzm i syntaksa (zdjęcie – co sprawdza się też w tym przypadku – jako element cyklu tworzącego pewną narrację).

Michał Witkowski⁶⁶. Na pierwszy rzut oka pomysł wizerunku zdaje się opierać na wypróbowanym tylekroć chwycie, gdzie postać jest identyfikowana za pomocą przynależnych jej profesji narzędzi, choć wynikająca z takiego opisu jednowymiarowość byłaby w tym przypadku sporym błędem. Oto już sama nietypowość pozy pisarza – maszyna ustawiona jest przodem do oglądającego, a tyłem do autora *Lubiewa*, który patrząc wprost w obiektyw równocześnie jednym palcem naciska przycisk klawiatury – prowokuje do rozmaitych interpretacji. Można by np. stwierdzić, że mamy tu do czynienia z alegorią Pisania jako nie do końca uświadomionej gry z mechanizmami języka (Witkowski nie widzi, jaka litera znajduje się na klawiszu, który ma nacisnąć) tudzież Pisarza jako jednostki tyleż twórczej, co pozbawionej kontroli nad znaczeniem, bo ono negocjowane jest w trakcie lektury i dopiero czytelnik/badacz ustala sensy napisanego tekstu. Napisanego? Rzecz w tym, że koncept fotografika nie wyczerpał się jedynie po zaaranżowaniu przestrzeni, a jedno odwrócenie pociągnęło za sobą następne. Oto bowiem z maszyny do pisania – zamiast zadrukowanej tekstem kartki – wyłania się fotografia twarzy Witkowskiego. Jak to rozumieć? Możliwości rysuje się przynajmniej kilka. Po pierwsze (to najbardziej ewidentne rozwiązanie), zdjęcie dałoby się zinterpretować jako formę wizualizacji wspomnianego już wspólnego źródłosłowu, gdzie w miejsce dzieła-tekstu pojawia się dzieło-twarz. Po drugie, jako rodzaj ikonograficznej elipsy, mającej na celu zwrócenie uwagi, iż jeden z wielu powodów, dla których pisarze zaczerniają kartki słowami, stanowi nadzieja, iż w ten sposób utrwala się w świadomości odbiorców, najwyższą miarą sukcesu literackiego jest zaś w dzisiejszym świecie tyleż poczytność, co rozpoznawalność⁶⁷. Po trzecie, zdjęcie

⁶⁶ Analizowane zdjęcie można zobaczyć na stronie internetowej pisarza – www.free.art.pl/michal.witkowski (data dostępu: 22 X 2010).

⁶⁷ Przynajmniej zdaniem niektórych tak jest, acz różne „akcje promocyjne” podejmowane przez Witkowskiego (np. odnotowany przez internetowe portale plotkarskie zamiar wzięcia ślubu ze znanym stylistą i celebrytą Tomaszem Jacykowem, co zbiegło się dokładnie z momentem publikacji powieści *Margot*, film reklamowy zatytułowany *Witkowski i dziwki*, zamieszczony w serwisie YouTube, udział w programie Kuby Wojewódzkiego *etc.*) wskazują, że popularność rozumiana jako powszechna rozpoznawalność dla autora *Lubiewa* byłaby czymś upragnionym. Nie bez znaczenia będzie przypomnieć, iż interesujące mnie zdjęcie jest częścią większej sesji, przygotowanej na zamówienie dwutygodnika „Viva!” (2006, nr 4), który – jak wiadomo – literaturą raczej się nie zajmuje, a życiem gwiazd jak najbardziej. Sam Witkowski zresztą wcale tej fascynacji sławą i światem celebrytów nie ukrywa. Przykładowo w rozmowie opublikowanej na łamach „Dużego Formatu” (M. Witkowski, T. Kwaśniewski, *Witkowski jedzie tirem*, „Duży Format” 2009, nr z 21 VIII) pojawia się fragment dotyczący kreacji jednego z bohaterów powieści *Margot*, celebryty Waldiego Mandarynki:

„– A czy to nie jest tak, że przy okazji pisania sam sobie mogłeś pomarzyć? I jakby zrealizować to, czego nie udało ci się w rzeczywistości zrobić?”

– Nigdy nie ukrywałem, że o wiele przyjemniej by mi było śpiewać w Opolu czy w Sopocie, niż pisać książki. Dlatego że jednak co ludzie, to ludzie. Po horyzont. I zawsze większy dreszcz niż jakaś tam sława pisarza. Wychodzisz, wszyscy się drą, ty ich rozpalasz, krzyczysz, oni krzyczą. Wiesz? To jest coś, za co można dopłacać, a co dopiero brać pieniądze. No, ale to już jest sprawa nie do odrobienia”.

Cała rozmowa do przeczytania na stronie internetowej: http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,6946944,Witkowski_jedzie_tirem.html (data dostępu: 27 I 2013). W tym kontekście nie od rzeczy będzie zwrócić uwagę, że już wiele lat temu M. McLuhan (*Burdel bez ścian*. W: *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*. Przeł. N. Szczyk. Warszawa 2004, s. 266–267) zauważył, że fotografia stanowi kluczowy element kultu celebrytów i to właśnie jej zawdzięczają oni swoje narodziny.

mogłoby być ilustracją zwrotu ku cielesności, tak charakterystycznego dla wszelkich form kultury postmodernistycznej⁶⁸, oraz – apologetycznym albo ironicznym, na pewno zaś inteligentnym – ukłonem w stronę tych postrukturalistycznych myślicieli, którzy z ciałem będą wiązać zarówno doświadczenie lektury, jak i dosyć niespodziewany powrót osoby autora:

Powracający autor nie jest, oczywiście, tym, którego zidentyfikowały instytucje (historia i nauczanie literatury, filozofia, dyskurs Kościoła), nie jest to nawet bohater biografii. Autor, który wychodzi ze swego tekstu i wchodzi w nasze życie, nie posiada spójności; jest prostą wielością „oczarowań”, miejscem kilku zapamiętanych szczegółów, a oprócz tego źródłem zwykłych olśnień powieściowych [...]; to nie osoba [...], to ciało⁶⁹.

Wreszcie (to zapewne nieostatni potencjalny sposób lektury, niemal oczywisty, acz w interesującym mnie tu kontekście chyba najważniejszy) – wolno tę fotografię odczytać jako przypomnienie skądinąd dość banalnej prawdy, którą duża część artystów przyswoiła sobie już dawno, choć akurat większość ludzi pióra zdaje się ją jednak ignorować. Prawdy opierającej się na przekonaniu, że wizerunek twórcy, analogicznie jak dzieło, może być nie tylko tworem podlegającym interpretacji, ale również znaczącym elementem kreacji podporządkowanej strategii artystycznej (lub raczej ekonomiczno-artystycznej). Strategii w tym przypadku opartej na podwójnej naturze fotografii, praktycznie od momentu narodzin postrzeganej jako wynalazek, którego historię można opowiedzieć jako ciąg dalszy rywalizacji między prawdą a pięknem. Z jednej strony bowiem, „przedmioty zachowują [tu] swoją formę z matematyczną dokładnością” (by posłużyć się słowami François Araga, fizyka, który w sierpniu 1839 miał przed zgromadzeniem członków Akademii Nauk ogłosić narodziny fotografii)⁷⁰, z drugiej zaś – zostają poddane imperatywowi estetyzacji⁷¹. Mówiąc inaczej, chodzi o wpisana w naturę tego *medium* tendencję do przekształcania fotografowanego obiektu, niezależnie od jego natury, w przedmiot sztuki bądź przynajmniej kontemplacji estetycznej – co część komentatorów witała z niekłamana radością (widząc w tym fakcie jeden z głównych powodów popularności fotografii), a pozostali – z dużo mniejszym entuzjazmem⁷².

⁶⁸ Jak ironicznie przekonywał jeden z przeciwników postmoderny: „Postmodernistyczny podmiot tym się różni od swego kartezjańskiego poprzednika, iż ciało jest integralnym elementem jego tożsamości. W istocie wszędzie, czy chodzi o Bachtina, czy »body shop«, o Lyotarda czy o odzież sportową – cielesność jest jednym z najczęściej powracających tematów myśli postmodernistycznej” (T. E a g l e t o n, *Iluzje postmodernizmu*. Przeł. P. R y m a r c z y k. Warszawa 1998, s. 99).

⁶⁹ B a r t h e s, *Sade, Fourier, Loyola*, s. 10. Wieloaspektowy opis różnych sposobów deskrypcji ciała jako jednego z najważniejszych „odkryć” myśli kojarzonej z postmodernistycznym i postrukturalnym przełomem przynosi szkic A. B u r z y ń s k i e j *Ciało w bibliotece* (w: *Anty-teoria literatury*. Kraków 2006).

⁷⁰ Cyt. za: S e k u l a, *op. cit.*, s. 149.

⁷¹ Wątek ten znajduje swoje wieloaspektowe omówienie w rozdziale książki S o n t a g (*op. cit.*) zatytułowanym *Heroizm widzenia*.

⁷² Pierwszą grupę reprezentowały na pewno Talbot, nazywający swój wynalazek kalotypem („kalos” – „piękny”), a tworzyłyby ją... niezliczona rzesza ludzi pozujących do zdjęć. Oto bowiem, jak ironicznie konstatuje S o n t a g (*op. cit.*, s. 83): „w połowie lat czterdziestych pewien niemiecki fotograf wymyślił sposób retuszowania negatywu. Dwie wersje tego samego portretu, jakie przedstawił na *Exposition Universelle* w Paryżu w 1855 roku [...], zdumiały tłumy: jeden z nich był retuszowany. Wiadomość o tym, że aparat fotograficzny może kłamać, upiększać – bardzo spopularyzowała zwyczaj chodzenia do fotografa”. Drugiej grupie przewodziłby najpewniej W. B e n j a m i n, który w szkicu *Twórca jako wytwórca* (w: *Aniol historii*, s. 173) stwierdza: „Staje się ona [tj. foto-

W przypadku interesującego mnie zdjęcia Witkowskiego wspomniany efekt zyskuje dodatkowe wsparcie w ściśle przestrzeganej regule estetyzacji rzeczywistości rządzącej gatunkiem prasy, w której ta fotografia pierwotnie się ukazała. Kluczowym punktem odniesienia dla fotografa nie jest tu wszak tradycja fotografii portretowej, lecz estetyka przynależna zdjęciom mody i reklamy. W efekcie wtórnym zadaniem okazuje się stworzenie indywidualnego portretu psychologicznego, prymarną bowiem funkcją staje się prezentacja jak najbardziej atrakcyjnego wizerunku. Innymi słowy, prawda przegrywa tu z pięknem, możliwość poprawienia rzeczywistości wydaje się ważniejsza niż wierność wobec niej, od różnicy istotniejsze jest podobieństwo, od różnorodności zaś – homogenizacja, pozwalająca w analogiczny sposób pokazywać modela, gwiazdę serialu, prezenterkę pogody i popularnego pisarza. Taki stan rzeczy, zdaniem Dubravki Ugrešić, nie pozostaje bez wpływu na ludzi parających się piórem. Przynajmniej na tych, którzy upatrują pewnych zależności między wysokością sprzedawanych nakładów a częstotliwością pojawiania się w mediach i widzą związek kariery literackiej z funkcjonowaniem w przestrzeni popkultury:

pijanice, artystyczni cyganie, typy w czarnych, robionych na drutach pulowerach z opasłą domową biblioteką w tle, brodaci intelektualści w tweedowych marynarkach z typowo akademickimi łatami na łokciach i książką w ręce, krótkowzroczni palacze fajek i papierosów – wszyscy oni należą do zamierchłej przeszłości.

[...]

W obliczu surowych praw rynkowych pisarki w panice poddają się liftingowi twarzy, tłumacząc się zawodem, który tego od nich wymaga. Pisarze coraz częściej prezentują na fotografiach inteligentnie ukształtowane mięśnie i obnażają swoje włochate klatki piersiowe⁷³.

Zacytowane słowa można by uznać za żart służący mocniejszemu wyeksponowaniu głoszonej przez autorkę *Kultury kłamstwa* tezy o końcu literatury, którą zastąpił rynek książki, a wpisana w nie złośliwość wyjaśnić prawami rządzącymi

grafia] coraz bardziej wymodulowana, coraz bardziej nowoczesna, w rezultacie nie potrafi już utrwalić czynszowych kamienic czy choćby stert śmiecia, aby ich nie oprzeć. Nie mówiąc już o tym, że o zaporze wodnej czy fabryce kabli nie jest w stanie powiedzieć nic innego jak to, że świat jest piękny. *Świat jest piękny* – to tytuł znanego albumu Renger-Patscha, prezentujący fotografię neorealizmu w jego szczytowym punkcie, jako że nawet obraz nędzy, dzięki modnemu, perfekcyjnemu ujęciu, udało się jej uczynić przedmiotem konsumpcji⁷⁴. Ten sam fragment, cytowany również przez S o n t a g (*op. cit.*, s. 103), w przekładzie M a g a l i brzmi znacznie ostrzej: „Udało mu się przekształcić nawet odrażającą nędzę (dzięki potraktowaniu jej w modny, technicznie doskonały sposób) w przedmiot radujący oko”.

⁷³ D. U g r e š i ć, *Aura glamouru*. W: *Czytanie wzbrownione*. Przeł. D. J. Ć r l i ć. Izabelin 2004, s. 63. Warto w tym miejscu wspomnieć, iż nie tylko pojawianie się w mediach, ale również konsekwentne ich unikanie, paradoksalnie, wzbudza niekiedy podobne zainteresowanie. Przykładem stosowania tego rodzaju strategii mógłby być Julien Gracq czy – przede wszystkim – Thomas Pynchon, który od lat konsekwentnie odmawia jakiegokolwiek publikacji swojego oblicza (ostatnia jego fotografia pochodzi z czasów, gdy uczęszczał na studia). Kiedy w 1997 r. dziennikarze CNN wysłędzili pisarza, ten zgodził się na wywiad tylko pod warunkiem, że telewizja nie pokaże jego twarzy – w efekcie istnieją różnorodne hipotezy dotyczące owej postaci, jak chociażby ta, iż ktoś taki naprawdę nie istnieje, a pod nazwiskiem Pynchon kryje się grupa pisarzy i naukowców. Można by (nieco złośliwie) stwierdzić – szczególnie że powieści tego amerykańskiego autora stawiają przed czytelnikami niezwykle wysokie wymagania – iż twórca *Tęczy Grawitacji* swoją popularność zawdzięcza tyleż literaturze, co kreacji artystycznej. Parafrazując tytuł książki W. G o d z i c a *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów* (Warszawa 2007), można by powiedzieć, iż Pynchon znany jest z tego, że... nie jest znany.

poetyką pamfletu. Można by, gdyby... nie znajdowały one pokrycia w rzeczywistości! Aby to udowodnić, sięgam do rozmowy z autorem *Lubiewa*, z której jednoznacznie wynika, iż bycie popularnym pisarzem (lub aspirowanie do tej roli) wymaga dziś nie tylko świadomości istnienia tradycji literackiej, umiejętności konstruowania fabuły czy posługiwania się językiem, ale i fotogeniczności, odpowiedniej wagi ciała oraz wiedzy z zakresu kreacji wizerunku:

- Znałem cię ze zdjęć i wiesz co? Prawie cię nie rozpoznałem.
- Pewnie dlatego, że przytyłem. Ale to nie jest tłuszcz, tylko – jak mi powiedziała dietetyczka – zatrzymana woda w organizmie. W każdym razie teraz muszę się odchudzić. Mam na to 20 dni, bo za tyle zaczyna się promocja mojej nowej książki.
- Musisz?
- No wiesz, jak to jest, ludzie widzieli mnie ostatnio dwa lata temu, nie mogą teraz powiedzieć: o Boże Świąty, co to jest? A z drugiej strony mam świadomość, że to jest takie typowo gwiazdorskie myślenie. Bo zobacz, te wszystkie gwiazdy żyją takim właśnie pulsującym rytmem. Od kompaktu do kompaktu. To znaczy na nowy kompakt trzeba się odchudzić, nażreć hormonów wzrostu, a potem przychodzi dziennikarz i mówi: proszę państwa, przed nami on – piękny, odchudzony, o dziesięć lat młodszy, właśnie wydał nową płytę i w jego życiu wszystko jest otwarte. Nowe możliwości, nowe szanse. A potem, jak to wszystko minie, można się roztyć, zaćpać.
- I ty tak samo?
- Poniekąd. Choć, prawdę mówiąc, najwygodniej byłoby to olać.
- To dlaczego tego nie zrobisz?
- Bo na razie walka nie jest jeszcze definitywnie przegrana. Poza tym mam fioła na punkcie swojego wyglądu. No i jak będę brzydki, to pisma kobiece nie będą się chciały ode mnie dowiedzieć, co sądzą o miłości. I nie zrobią sesji⁷⁴.

W tym miejscu warto wrócić do zdjęcia interpretowanego na początku, a konkretnie do pojawiającej się na nim maszyny do pisania. Oto element, który – jak starałem się pokazać – uruchamia cały ciąg gier semantycznych, równocześnie zaś uaktywnia jeszcze jedno pole sensów, tak charakterystycznych dla wszelkich form palimpsestowych łączonych z estetyką postmodernizmu⁷⁵. Rzecz w tym, iż to samo

⁷⁴ Witkowski, Kwaśniewski, *op. cit.* Oczywiście, należy zdawać sobie sprawę, że autor *Lubiewa* to znakomity prowokator, więc cytowane wyznania trzeba traktować ze sporym dystansem. Omówienie rozmaitych strategii Witkowskiego (tekstowych, ale i medialnych) mających na celu zaprojektowanie odpowiedniego odbioru (dzieła, ale i osoby) przynosi szkic D. Wojdy *Borat literatury* („Tygodnik Powszechny” 2009, nr 39, s. 18). Sam Witkowski i rozpatrując na łamach „Polityki” różne modele obecności pisarza (*Pisarz w medialnej sieczce*. „Polityka” 2009, nr 42, s. 76) w mediach stwierdził: „Model mój przy okazji ostatniej promocji po raz kolejny wykazał wszystkie swoje wady. Magma wywiadów, których udzielałem masowo, raz po raz dochodzi do mnie w strzępach, poprzekręcane myśli stawia się mi znowu i znowu poprzedzone wstępem: »w poprzednich wywiadach przyznał pan, że...« Masowa produkcja jest to domena chińskiej tandety. W końcu zaczynam tracić rozeznanie, w którym miejscu ja przedrzeźniam obciach i kulturę masową, a odkąd jestem jej częścią. Czy wyznanie o botoksie było jeszcze drwiną z gwiazdorskich wyznań, czy już chęcią wyłudzenia notatek na plotkarskich portalach. W którym miejscu dystans się zmniejsza, gdzie kończy się zabawa? W sumie w mediach sieczkowych można powiedzieć wszystko, ponieważ jest się już poza sensem. Nic nie jest na poważnie, wszystko jest zgrywą. Zaczyna się świat zdewaluowanego słowa. Lecz wówczas ta zgrywa zaczyna obejmować także recepcję dzieła. Skoro autor nie jest już brany na poważnie, to jak jego dzieło ma być odczytywane na serio? A więc? Ucieczka? W model starointeligencki? W model »Tokarczuk«? W coś jeszcze innego?»

⁷⁵ Jak przekonuje Rouillé (*Fizjonomia sztuki-fotografii*. W: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, s. 441): „O ile odcisk wykorzystywany jest jako podstawowy element dokumentu, odnosząc się do całego systemu fotografii-dokumentu, o tyle w sztuce-fotografii element ten

– jak wiadomo – nie znaczy zawsze tego samego. W tym przypadku autorowi zdjęcia nie chodziło wyłącznie o uzyskanie kontrastu ufundowanego na zderzeniu zużytego chwytu z nowoczesną formą. Oto bowiem w odróżnieniu od wielu zrobionych w przeszłości zdjęć pisarzy, gdzie pojawia się analogiczny motyw, maszyna na fotografii Milacha nie jest, rzecz jasna, narzędziem, lecz jego imitacją – jednym słowem: rodzajem teatralnego rekwizytu! Konstatacja owa wydaje się tu o tyle istotna, iż akcentuje nieco odmienne niż dotychczas wskazywane aspekty fotograficznej ontologii. Na plan pierwszy nie wysuwałaby się tu ani wierność tego *medium* wobec odtwarzanej rzeczywistości, ani też zdolność do jej estetyzacji, ale to, na co po raz pierwszy zwrócono uwagę przy okazji publikacji słynnego *Autoportretu topielca* Hippolyte’a Bayarda.

Śpiwór Jacka Podsiadły, kieliszek Marcina Świetlickiego, złoty cielec Tadeusza Różewicza

Rzecz jasna, Bayard nie był pisarzem ani tym bardziej topielcem. Był jednym z twórców fotografii – a zarazem jednym z jej wielkich przegranych, jak bowiem wiadomo, splendor związany z jej wynalezieniem spłynął przede wszystkim na Louisa Daguerre’a. To właśnie on w 1840 roku opublikował swój autoportret, przedstawiając siebie jako topielca. Dzieło owo jest o tyle istotne, iż – jak przekonuje Sławomir Sikora, traktując je, swoją drogą, jako obrazową prefigurację koncepcji „śmierci autora” Barthes’a – „wydaje się pierwszym (znanym) przykładem, który w tak mocny i ironiczny sposób kwestionuje prawdę obrazu fotograficznego”⁷⁶. A zatem niemal od samego początku mimetycznym i dokumentacyjnym walorom nowego *medium*, tak istotnym dla nauki, został przeciwstawiony twórczy aspekt fotografii, który naturalnie łączył ją ze sztuką. Innymi słowy, okazało się, że mające idealnie odbijać świat lustro, jeśli tylko trafi w odpowiednie ręce, bywa i krzywym zwierciadłem.

odgrywa jedynie drugorzędną rolę, służąc za nośnik dla alegorii. W ten sposób od dokumentu do sztuki współczesnej fotografia przenosi akcent z odcisku na alegorię. Przechodzimy zatem od retorycznej figury śladu (a więc podobnego, identycznego, mechanicznego powtórzenia i od prawdy) do alegorii, która jest podwójna, stanowi różnicę, jest ambiwalentna i fikcyjna”.

⁷⁶ S i k o r a, *Kłopoty z fotografią*, s. 56. Na odwrocie zdjęcia Bayard zamieścił komentarz demonstrowający, że ironią potrafi posługiwać się równie dobrze w odniesieniu do obrazu, jak i do słowa: „Ciało, które tu Państwo widzą, należy do pana Bayarda, wynalazcy procesu, który właśnie został Państwu zademonstrowany lub też którego cudowny rezultat będą Państwo mogli dopiero obejrzeć. [...]”

Akademia, Król oraz ci, którzy widzieli jego zdjęcia, podziwiali je podobnie jak Państwo to w tej właśnie chwili czynią, choć on sam uważał je ciągle za niedoskonałe. Przyniosło to ich autorowi wiele zaszczytów, ale ani jednego złamanego grosza. Rząd, który wspomógł pana Daguerre’a ponad miarę, stwierdził, że nie może nic zrobić dla pana Bayarda, i ten nieszczęsny człowiek rzucił się do wody w rozpacz. O, ludzka Fortuno! Przez długi czas artyści, ludzie nauki i prasa interesowali się nim, teraz leży w kostnicy w zapomnieniu, nie rozpoznany przez nikogo.

Panie i Panowie, pomówmy o innych sprawach, aby wasz zmysł powonienia nie został dotknięty, albowiem, jak pewnie to zobaczyliście, twarz i ręce zaczęły się już rozkładać. H. B. 18 października 1840 r.” (cyt. jw., s. 20).

Spór Bayarda z Daguerre’em można by pokazać jako rywalizację między sztuką a nauką, bo też jeden znajdował wsparcie w Akademii Sztuk Pięknych, drugi zaś w Akademii Nauk. Na ten temat zob. R o u i l l é, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, s. 22–23, 227–228.

Co jednak zaprezentowane konstatacje mają wspólnego z fotografiami pisarzy i maszyną do pisania jako rekwizytem? Wbrew pozorom – całkiem sporo. Rzecz w tym, że lektura wizerunków wchodzi w obręb dyskursu tożsamościowego. Dyskursu, którego użytkownicy równie chętnie sięgają po metafory związane z teatrem i równie często operują dychotomiami przy opisie człowieka, przeciwstawiając wewnątrz – zewnątrz, istotę – pozorowi, autentyzmowi – sztuczność, a twarzy – maskę. Tego typu opozycje mają zazwyczaj charakter etyczny, co jednak nie znaczy, że do ich opisu nie można użyć kategorii z zakresu estetyki. Szczególnie iż nie chodzi tu wszak o konieczność podporządkowania się jakimś nadrzędnym regułom i normom (czego efektem byłby podwójny system wartości i zachowań), ale o swobodę w wyborze zróżnicowanych ról społecznych i o umiejętność kreacji wizerunku, traktowanego jako wyraz niezależności artystycznej⁷⁷. Metamorfoza pisarza w aktora, którego sceną jest nie tylko kartka, lecz także wszelkie miejsca kontaktu z czytelnikiem (a więc m.in. ikonosfera), pozwala za pomocą „twarzy, rąk, ust, oczu, a nawet garnituru, spodni, koszuli i muszki” zamieniać „trociny na złoto” (jak ostrzegał Rózewicz)⁷⁸, ale również, miejmy nadzieję, uwydatniać wartościowe zjawiska, które w inny sposób mogłyby po prostu nie być odnotowane. Jaką rolę w tym procederze może odgrywać interesujące mnie *medium*? Okazuje się, iż całkiem istotną. Oto bowiem – oddając w tym miejscu głos Sławomirowi Magali:

fotografia stała się jednym z najważniejszych elementów teatralizacji życia społecznego. Jeśli przyjąć, że istotą teatru jest kontakt aktora z widzem, będący odwołaniem się za pomocą gestu do najistotniejszych doświadczeń zbiorowości, to właśnie fotografia zamienia życie społeczne na teatr powszechny, w którym aktorzy społeczni najróżniejszego rodzaju biorą udział w spektaklu, w którym n a o c z n i e u c z e s t n i c z y wiele milionów ludzi⁷⁹.

W kontekście zacytowanych słów fotografia nie jest już/tylko świadectwem w służbie prawdy, dokumentem obciążonym funkcją identyfikującą, substytutem nieobecnego (*etc., etc.*), lecz przede wszystkim *medium* przekształcającym rzeczywistość w obraz, a tym samym grą, kreacją, zabawą. Rozpoznanie Magali – oparte na estetyczno-inscenizacyjnych walorach fotografii, na poszerzeniu pola wi-

⁷⁷ Gdyby ten tekst dotyczył wizerunków nie pisarzy, ale np. muzyków, to niniejszy akapit wymagałby kilku zdecydowanych obostrzeń – istnieją wszak zespoły w pełni kontrolowane i podporządkowane wytwórnictwu muzycznemu, które decydują zarówno o składzie grupy, jak i o jej repertuarze, gatunku, tekstach piosenek, wywiadach *etc., etc.* Są to jednak zazwyczaj przedsięwzięcia bardziej biznesowe niż artystyczne. Choć rynek książkowy w wielu kwestiach upodobił się do rynku muzycznego i posługuje się częstokroć analogicznymi strategiami marketingowymi, to trudno sobie wyobrazić wydawnictwo, które w podobny sposób traktowałoby pisarza. Z drugiej strony – choć jest to uwaga czyniona w trybie mocno dygresyjnym – nie ma chyba większych zmian, jeśli chodzi o ikonografię, niż te, które w ciągu ostatnich kilkunastu lat zaszły w odniesieniu do prezentacji muzyków trudniących się wykonywaniem muzyki klasycznej. Muzyka poważna, być może ze względu właśnie na to określenie, przez całe lata wymagała takiegoż właśnie wizerunku. Dziś jednak jej gwiazdy częstokroć pokazuje się w odwołaniu do tych samych fetyszy (seksu, zewnętrznej atrakcyjności, nietypowej pozy), co gwiazdy rocka czy muzyki pop – czego najlepszym przykładem są płyty Anny Netrebko czy Anne-Sofie Mutter.

⁷⁸ R ó ż e w i c z, *op. cit.*, s. 239.

⁷⁹ S. M a g a l a, *Fotografia jako element teatralizacji życia społecznego*. „Fotografia” 1978, nr 4, s. 6. W dalszej części wywodu autor przekonuje, iż efektem wspomnianego wcześniej procesu jest „wymazywanie” rzeczywistości na korzyść tego, co zostaje wykreowane w ikonosferze (to – swoją drogą – brzmi znajomo dla czytelników pism J. B a u d r i l l i a r d a).

działności, na uprzywilejowanej pozycji zmysłu wzroku w procesie poznania, ale i na pasywności oglądającego, który tym samym przypomina teatralnego widza – wydaje się nie tylko interesujące, lecz (zwłaszcza w odniesieniu do fotografii portretowej) szczególnie ważne. Rzecz bowiem w tym, iż w istotę każdego portretu wpisany jest pewien porządek inscenizacji, zamieniający fotografowanego w aktora, z fotografa zaś czyniący reżysera – co najlepiej uświadcza sam język fotografików, w którym takie leksemy, jak „poza” czy „pozowanie” pojawiają się nadzwyczaj często⁸⁰. Oczywiście, większość zdjęć próbuje ten inscenizacyjny charakter skrzętnie ukrywać, opierając się na przeświadczeniu, iż jeśli stawką ma tu być prawda („prawda”) o czyjejś osobowości, to nie należy jej budować na kłamstwie („kłamstwie”) obrazu. W rzeczywistości sztucznie kreowana naturalność i jawnie manifestowana teatralność mogą równie dobrze wydobywać to, co stanowić ma o osobowości fotografowanego – o czym najlepiej świadczą zdjęcia Witkacego⁸¹. Sugerowana w ten sposób równorzędność tak odmiennych przecież środków ekspresji w istocie jest jednak pozorna. W końcu w teatrze życia codziennego (by posłużyć się tytułem klasycznej pozycji Ervinga Goffmana) odgrywa się wiele spektakli, ale nie wszystkie świadomie i nie wszystkie godne są zapamiętania, podobnie zresztą jak nie każdy repertuar gestów czy zachowań warto od razu uwiecznić. Jaki więc typ zdjęć portretowych wydaje się w tym kontekście najważniejszy? Ujmując rzecz najogólniej: taki, dla którego negatywnym punktem odniesienia są – to pierwsza grupa – zdjęcia amatorskie, z dominującą warstwą denotacyjną, częstokroć będące pokłosiem jakichś wakacyjnych wyjazdów; mówiąc krótko: zdjęcia prywatne, które dzięki publikacji takimi być przestały (głównym kryterium wyboru wydaje się tu wartość sentymentalna zdjęcia, demaskująca częstokroć, niestety, ikonograficzną ignorancję⁸²). Drugą grupę – zdecydowanie

⁸⁰ W pewnym sensie tylko przyzwyczajenie odbiorcze każe nam widzieć np. w portrecie zamysłowego pisarza autentyczny frasunek, a nie pisarza udającego ten stan. O teatralizacji portretu i – szerzej – samej fotografii pisze *Soulares* (*op. cit.*, s. 81–82), proponując zastąpić słynny Barthes’owski noemat „tym, co zostało odegrane”: „Oglądający zdjęcie sądzi, że jest ono dowodem rzeczywistości, podczas gdy stanowi ono wyłącznie oznakę gry. Każde zdjęcie nas okłamuje. To zostało odegrane, gdyż wydarzyło się i ma miejsce gdzie indziej, niż sądzimy. Tak jak w teatrze, w fotografii nie ma odniesienia ani tam, gdzie się myśli, ani tam, gdzie się jest, ani tam, gdzie się sądzi. Odsyła ona, być może, jedynie do siebie samej. Byłby to zresztą jedyny warunek uzyskania przez nią autonomii”. Oczywiście, i autor *S/Z* zwracał uwagę na ten aspekt fotograficznego portretu – zob. *Barthes, Światło obrazu*, s. 19–24. Zupełnie osobną kwestią – której istnienie jedynie sygnalizuję, nie mając zamiaru tego zagadnienia rozwijać – jest liczba wątpliwości związanych z przeciwstawieniem tego, co (rzekomo) autentyczne i prawdziwe, temu, co sztuczne i odgrywane. Łacińskie słowo „*persona*”, oznaczające zarówno osobę, jak i maskę, zdaje się dobrze wprowadzać w istotę problemu. Aby pogłębić jego analizę, trzeba by wszakże sięgnąć do ustaleń badaczy zajmujących się, z jednej strony, psychoanalizą, z drugiej zaś – np. autofikcją.

⁸¹ Autor *Nienasycenia* jest, niewątpliwie, wielkim nieobecny tej części niniejszego tekstu. Nie powinno to wszakże być postrzegane jako zaniedbanie, lecz jako świadomy wybór, wynikający z jednej strony z odmienności gatunkowej tych zdjęć (autoportrety), z drugiej zaś – z faktu, iż fotografie Witkacego doczekały się wielu bardzo ciekawych analiz. Zob. np. szkice zawarte w dwóch albumach: E. Franczak, S. Osolowicz, *Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Kraków 1986. – *Witkacy. Psycholizm*. Red. A. M. Potocka. Kraków 2009 (album ten zawiera szkice m.in. M. P. Markowskiego, B. Habrat, A. Żakiewicza).

⁸² Oczywiście, część zdjęć prywatnych w sferze publicznej zaczyna mieć nieco inną wymowę niż w rodzinnym albumie – czego świetnym przykładem analizowana wcześniej fotografia Lipskiej czy zdjęcie Szymutki w krótkich spodenkach widniejące na okładce jego książki *Zrozumieć Parnic-*

najliczniejszą, co w znacznym stopniu wiąże się z celową polityką wydawnictw⁸³ – tworzą zdjęcia profesjonalne: nienaganne technicznie, zrobione przez zawodowych fotografików, acz równocześnie w pewien sposób „przezroczyście” i pozbawione rysu indywidualnego⁸⁴. Wreszcie trzecią i ostatnią zarazem grupę – zdecydowanie najważniejszą, bo tylko ten typ przedstawień gwarantuje identyfikację z odpowiednią profesją – stanowiłyby zdjęcia opierające się na powielanym od dawna wzorcu, gdzie za pomocą stosownej pozy (miny), scenerii i odpowiednio dobranych atrybutów buduje się wizualną tożsamość pisarza. Wiarygodność takich obrazów ufundowana jest na zakorzenionej w przyzwyczajeniach odbiorczych (opieram się tu na ustaleniach Goffmana) „zgodności między dekoracją, powierzchownością i sposobem bycia”⁸⁵. Zharmonizowanie tych elementów tworzy typ idealny (matrycę), którego funkcję stanowi powtórzenie. To, co gwarantuje wiarygodność, nie gwarantuje wszakże zainteresowania, gdyż dopiero „zaskakująca niespójność między dekoracją, powierzchownością i sposobem bycia dodaje wielu osobom pikanterii i uroku, a jednocześnie jest atrakcyjnym materiałem prasowym”⁸⁶. Innymi słowy, tylko pisarz, który swą fotografią naruszy istniejącą doksię przedstawiania, ma szansę tak naprawdę zwrócić na siebie uwagę. Jak? Mówiąc najogólniej – decydując się na publikację fotografii generującej jak najszerszą warstwę konotacyjną, opierającą się na jakimś przemyślanym koncepcie, wreszcie próbującą zasugerować symboliczny związek między obrazem a słowem. Mówiąc szczegółowo – można postąpić np. tak, jak Antoni Libera, który na okładce książki *Madame* umieścił swe zdjęcie z podpisem „Autor w wieku bohatera powieści. Zdjęcie maturalne”⁸⁷, podważając tym samym nieco fikcyjny charakter tej historii. Można również, jak Witkowski, trzymając w jednej ręce zapalonego papierosa, a w drugiej szklaneczkę z alkoholem (fotografia na okładce *Margot*),

kiego. Zmiana kontekstu pociąga za sobą bowiem zmianę znaczenia. Niestety, proces ów nie jest obligatoryjny i tego typu fotografie często wydają się raczej przejawem infantylizmu i braku refleksji nad funkcją publikacji własnego wizerunku. Przykładem takiego podejścia mogłoby być np. zdjęcie M. Woźniaka zamieszczone na okładce jego tomiku *Wszystko jest cudze* – nie dość, że fotografia ta ma kiepską jakość (mały rozmiar, a poeta zbyt oddalony od fotografującego, aby zdjęcie mogło odgrywać rolę dobrego portretu), to jeszcze reprezentuje typ zdjęć, które większość ludzi przywozi z wakacji (pochodzi najprawdopodobniej z wyjazdu do Amsterdamu).

⁸³ O roli i funkcji autorskich zdjęć z perspektywy wydawnictw wypowiada się, bez szczególnych złudzeń, R ó ż y c k a (*op. cit.*, s. 229): „Pisarz, który rozumie, jak bardzo fotografie mogą się przyczynić do zainteresowania jego twórczością, a przez to i do zawodowego i osobistego sukcesu, musi sprostać wymaganiom dzisiejszej publiczności literackiej, pokładającej duże zaufanie do obrazów. Jeśli pisarz nie rozumie, pomyśli o tym jego wydawca. Skomercjalizowana kultura narzuca swoje warunki, sprawia, że nie tylko książki stają się towarem, który trzeba reklamować; także i wizerunki ich autorów stają się przedmiotem handlu”.

⁸⁴ Przynajmniej dla przeciętnego odbiorcy, bo – oczywiście – część tego typu zdjęć wpisuje się w różnego rodzaju tradycje szkół portretowych; ich identyfikacja jest wszakże możliwa dopiero przy sporych kompetencjach w tym zakresie.

⁸⁵ E. G o f f m a n, *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Przeł. H. D a t n e r - Ś p i e w a k, P. Ś p i e w a k. Oprac., wstęp J. S z a c k i. Warszawa 2000, s. 55. Oczywiście, w odniesieniu do fotografii trudno mówić o sposobie bycia *sensu stricto*, acz z drugiej strony dobre zdjęcie może w tej kwestii wiele sugerować.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Ten przykład analizuje A. Ł e b k o w s k a w swej książce dotyczącej empatii (*Fotografia jako empatyczna mediacja*. W: *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*. Kraków 2008).

zasugerować, że pisanie nie jest wcale pracą, lecz zabawą, egzystencja pisarza zaś niewiele się różni od rozrywkowego życia prezentowanych postaci. Ze względu na fakt, iż – rzecz jasna – nie wszyscy w to uwierzą, można też odwoływać się do zajęć bądź profesji, które współczesna kultura uznaje za atrakcyjne, a przynajmniej za atrakcyjniejsze niż paranie się piórem. Uczynił tak np. Świetlicki – publikując na okładce tomu *Trzecia połowa* swe zdjęcie z kieliszkiem, symbolicznie nawiązał do mitu *le poète maudit*, a umieszczając swe zdjęcie z koncertu na okładce *37 wierszy o wódce i papierosach*, odsyłał do etosu muzyka. Można także – co wydaje się szczególnie przewrotne, gdy jest się, jak Różewicz, klasykiem – za pomocą odpowiednich fotografii podważać „pomnikowy” status pisarza w kulturze (okładki tomów *Wyjście* i *Kup kota w worku*), a zarazem wzmacniać projektowany typ odbioru. Można wreszcie – to *casus* Jacka Podsiadły (tom *Dobra ziemia dla murarzy*) – zdjęciem sugerować określony styl ekspresji (prywatna fotografia odpowiada tu takim terminom krytycznym, jak „prywatność”, „autobiografizm”, „bezpośredniość”) czy główne motywy swej twórczości (ten wizerunek poety pochodzi niechybnie z jakiejś wyprawy, więc łatwo go odnieść zarówno do motywu drogi, jak i do tak istotnej dla tej poezji opozycji natury i kultury), konstruując jednocześnie pewien ikoniczny przekaz na temat relacji między podmiotem a autorem. Można... – przede wszystkim można mnożyć kolejne przykłady (i analizować je w zdecydowanie bardziej rozbudowanej formie, na jaką niewątpliwie zasługują), pokazując, iż fotografia na okładce książki już dawno przestała pełnić funkcję li tylko narcystryczno-identyfikacyjną, lecz jest swoistym teatrem jednego aktora, rodzajem pisarskiego *performance*’u, sceną gier intersemiotycznych.

Co jest ich stawką? Czy istnieje element, który łączyłby ten rodzaj fotografii? Czy z tych różnych strategii ikonograficznych da się wyprowadzić jakąś ogólną regułę? Gdybym miał zaryzykować pozytywną odpowiedź na te pytania, powiedziałbym, że koncepty pisarskie różnią się tu z konceptami teoretyków, gdyż droga tych pierwszych wiedzie od tekstu do dzieła, czego najlepiej dowodzi to, iż niespójność wobec wzorca zostaje tu zastąpiona zgodnością względem danego utworu. Mówiąc inaczej, niechęć wobec doksy, czyniącej z pisarza alegorię literatury jako takiej, odpowiada chęci wykreowania wizerunku będącego alegorią jednostkowego dzieła (ewentualnie konkretnej twórczości)⁸⁸. W tym kontekście można by spojrzeć na fotografię pisarza tak, jak Barthes patrzy na kostium teatralny:

Kostium jest pewną *écriture* i jest w nim jej dwuznaczność: *écriture* jest narzędziem w służbie przedsięwzięcia, które je przekracza; lecz jeśli *écriture* to coś zbyt lichego lub zbyt bogatego, zbyt pięknego albo też zbyt brzydkiego, do lektury nie dochodzi i *écriture* w swej funkcji zawodzi⁸⁹.

⁸⁸ Podobne wnioski zdaje się wysnuwać Ugrešić (*op. cit.*, s. 63): „W tym momencie pisarze coraz bardziej przystosowują własny wizerunek do treści swoich książek, a treść książek – do własnej wyobraźni. Dlatego też S. M., autorka krótkotrwałych amerykańskich bestsellerów, fotografuje się w przezroczystej, białej sukni, stojąc w drzwiach obskurnej kloacznej nory. Fotografia wyjaśnia zwięźle treść książki, jest wizualnym blurbem, ale i czymś więcej. Fotografia podsyca fantazje czytelników i sugeruje, że ona, pisarka we własnej osobie, mogłaby być prawdziwą bohaterką mrocznych erotycznych wyczynów opisanych w powieści”.

⁸⁹ R. Barthes, *Choroby kostiumu teatralnego*. W zb.: *Maski*, t. 2, s. 94 (przeł. E. Szary-Matywiecka).

Rzecz bowiem w tym – jak podkreśla nieco wcześniej Barthes – iż „celem kostiumu nie jest oczarowanie oka, lecz przekonanie oka”⁹⁰. Przekonanie do czego? Przekonanie o czym? Biorąc pod uwagę, że w oczach wielu czytelników prawda wciąż wydaje się jednym z najistotniejszych kryteriów oceny fikcji (pokazał to kapitalnie spór wokół książki Artura Domosławskiego o Ryszardzie Kapuścińskim) oraz wieszczony w różnych miejscach zwrot biograficzny⁹¹, odpowiedź na to pytanie nie powinna zaskoczyć. Mówiąc najogólniej – chodzi o przekonanie, iż wbrew temu, co twierdzą niektórzy badacze literatury, granice między światem realnym i przedstawionym nie są wcale takie szczelne. Fikcja fotograficznej prawdy, pozwalająca pisarzowi upodobnić się do swoich bohaterów, a bohaterom przypominać autora, byłaby tu jedną z wielu możliwości powiązania dzieła z twórcą i ciałą ze słowem.

Pies Tomasza Stępnia

Rok po napisaniu *Wstępu do analizy strukturalnej opowiadań* (1966), a rok przed ogłoszeniem *Śmierci autora* (1968), na łamach „The Times Literary Supplement” opublikował Barthes niewielki szkic, dziś uznawany za jeden z najwcześniejszych tekstów zapowiadających wydarzenia, które wkrótce miały zatrzęść światem humanistyki. Tekst nosił tytuł *Od nauki do literatury*, a jego autor przekonywał czytelników (wtedy nieco skonfundowanych):

Logicznym przedłużeniem strukturalizmu może być tylko zespolenie się z literaturą – pojętą już nie jako „przedmiot” analizy, lecz jako działalność pisania, zniesienie wywodzącego się z logiki rozróżnienia, które utworowi każe być językiem przedmiotowym, nauce zaś meta-językiem, i co za tym idzie, rezygnacja z iluzorycznego uprzywilejowania, jakie nauka wiąże z posiadaniem języka – niewolnika.

Pozostaje więc strukturaliście przekształcić się w „pisarza” [...] ⁹².

Efektom tego przekształcenia – którego dzieje stanowią klasyczne już dzisiaj ogniwo procesów wchodzących w skład najnowszej historii nauki o literaturze – była późniejsza zmiana naukowego paradygmatu, opartego wówczas przede wszystkim na osiągnięciach językoznawstwa ogólnego i na ambicji uczynienia z literaturoznawstwa nauki ścisłej, nastawionej na poszukiwanie wszechogarniających modeli i reguł. W tym kontekście esej Barthes’a a nie tylko ujawniał charakterystyczne dla tamtego okresu rozbieżności, ale też zapowiadał kierunek nadchodzących modyfikacji. Oto bowiem rezultatem proklamowanego zbliżenia nauki i literatury – rzecz jasna,

⁹⁰ *Ibidem*, s. 88.

⁹¹ W tej sprawie zgadzać się zdają literaci, krytycy i badacze literatury. Oto, przykładowo, w jednym z ostatnich wywiadów K. V a r g a (*Życie to kłęska. Z Krzysztofem Vargą rozmawia Marcin Sendeki*. „Przekrój” 2010, nr 10, s. 62) przekonuje: „Ośrodki opiniotwórcze przesunęły się gdzieś indziej, poza tym sam pewnie dobrze wiesz, że samo dzieło literackie to o wiele za mało, żeby naród się zainteresował. Nadchodzą czasy biografizmu – autor będzie musiał mieć przede wszystkim ciekawy życiorys i niebanalne przygody, a nie być głównie utalentowanym, pracowitym pisarzem przy biurku”. O tym, że czasy biografizmu nadchodzą również dla historyków literatury, przekonywała z kolei A. N a s i ł o w s k a (*Zwrot biograficzny*. Na stronie: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/553-biografie-zwrot-biograficzny.html> (data dostępu: 3 XI 2010)).

⁹² R. B a r t h e s, *Od nauki do literatury*. W: *Mit i znak. Eseje*. Wybór, wstęp J. B ł o Ń s k i. Kraków 1970, s. 320 (przeł. J. L a l e w i c z).

celowo w tym miejscu upraszczam czy wręcz nieco wulgaryzuję kreśloną tu pokrótce historię⁹³ – było postulowanie ujmowania tej pierwszej jako rodzaju pisarstwa („pisarstwa”), a reprezentujących ją tekstów – jako literackich („literackich”). W efekcie literaturoznawca tym się różnił od twórcy bestsellerów, iż – zważywszy na gatunki, które przyszło mu uprawiać, a więc np. szkic interpretacyjny, esej czy monografia – był po prostu pisarzem niszowym⁹⁴.

Cóż to jednak ma wspólnego z fotografią? Odpowiedź nie powinna zaskoczyć: oto praktycznie od początku wyodrębnienia się literaturoznawstwa jako osobnej dziedziny – zdjęcia badaczy literatury podlegały dokładnie tym samym schematom przedstawiania, co fotografie jej twórców. Jeśli więc zdjęcia pisarzy są wtórne wobec tradycji malarskiego portretu, to zdjęcia ich badaczy okazują się swoistym derywatem derywatu. Innymi słowy, fotograficzną tożsamość literaturoznawcy buduje się za pomocą identycznego kodu wizualnego, w którym kluczową rolę odgrywa miejsce (gabinet, biblioteka) i zgromadzone w nim atrybuty (papiery, książki, niegdyś maszyna do pisania, dziś komputer)⁹⁵. Przykłady można by tu oczywiście mnożyć, ale najlepszym – zważywszy na rangę nestora polskiej nauki o literaturze – byłoby chyba zdjęcie Henryka Markiewicza widniejące na okładce jego rozprawy *Mój życiorys polonistyczny z historią w tle*, gdzie autor siedzi nad rozłożonymi przy biurku notatkami lub nad książką, na drugim zaś planie prezentuje się imponująca biblioteka. Brak krawata i rozpięty guzik przy kołnierzyku białej koszuli sugerują, iż sytuacja ma charakter nieoficjalny, niemal prywatny, acz założona marynarka stanowi znak autorytetu i profesjonalizmu oraz sygnał, iż to, czym aktualnie zajmuje się fotografowany, nie jest formą relaksu, lecz pracą.

Zmiana literaturoznawczego paradygmatu, swoista „antyteoretyczność” i „pro-literackość”, wreszcie „luzowanie teorii” (by posłużyć się określeniami Anny Burzyńskiej⁹⁶), charakterystyczne dla postrukturalistycznego przełomu, wpłynęły

⁹³ Jeśli coś ma mnie usprawiedliwić, to przede wszystkim fakt, iż – po pierwsze – rekonstrukcja zachodzących wówczas przemian zdecydowanie wykracza poza ambicje niniejszego szkicu. Po drugie, została ona już drobiazgowo (i fascynująco przy okazji) odtworzona piórem A. B u r z y ń s k i e j w jej dwóch książkach: w *Dekonstrukcji i interpretacji* (Kraków 2001) oraz w cytowanej wcześniej *Anty-teorii literatury*.

⁹⁴ Wyjątkiem – acz raczej tylko potwierdzającym regułę – byłiby tu autorzy podręczników, których książki osiągają nakłady, o jakich większość znanych pisarzy może tylko marzyć.

⁹⁵ Warto podkreślić, że zdecydowanie bardziej restrykcyjnie opisywanych tu schematów przedstawiania trzyma się fotografia prasowa – o ile w przypadku zdjęć towarzyszących książkom zdarzają się różne odstępstwa, o tyle w fotografiach pojawiających się w gazetach istniejąca doksa nie podlega w zasadzie żadnej negocjacji. Jako egzemplifikacja niech posłużą zdjęcia Michała Głowińskiego, które można znaleźć na internetowych stronach „Dziennika” (chodzi np. o łatwą do znalezienia fotografię autorstwa M. Ł o b a c z e w s k i e g o – zob. m.in. <http://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/85004,lektury-klade-nacisk-na-poezje.html> (data dostępu: 28 I 2013)) oraz „Gazety Wyborczej” (tu fotografem był I. M o y r e – zob. m.in. <http://wyborcza.pl/55,115575,7251991,,,9892332.html> (data dostępu: 28 I 2013)). Oczywiście, analogiczny schemat stosowany jest także w odniesieniu nie tylko do badaczy literatury, ale do uczonych reprezentujących nauki humanistyczne w ogóle (kod wizualny nauk ścisłych daje nieco inne możliwości – laboratorium, zapisana tablica, specjalistyczna aparatura, biały fartuch nałożony na marynarkę *etc.*). Być może – choć myśl tę opatrzyłbym sporym znakiem zapytania – w ten sposób wracałoby dawne znaczenie słowa „literatura”, będące po prostu synonimem wszelkiego „piśmiennictwa”.

⁹⁶ Wszystkie te określenia pochodzą z tekstów *Wstęp. Luzowanie teorii* oraz *Między nauką i literaturą*, znajdujących się w książce B u r z y ń s k i e j *Anty-teoria literatury*.

nie tylko na podstawy metodologiczne, formę i język rozpraw naukowych, ale również na wizerunek ich twórców. Dobrym przykładem będzie analiza dwóch fotografii, z których jedna odsyła do klasycznego przedstawienia, determinowanego kodem nauki, druga zaś zdecydowanie bliższa jest modelom prezentacji kogoś, kto zajmuje się raczej działalnością artystyczną niż naukową. W ten sposób scjentyistyczna powaga związana z poszukiwaniem prawdy, tak charakterystyczna dla paradygmatu strukturalistycznego, znajduje swój wizualny odpowiednik w post-strukturalnym traktowaniu literaturoznawczych dociekań przede wszystkim jako rodzaju gry (sensów). Choć obie pozycje w równym stopniu dotyczą humoru, to tylko jedną z nich można by powiązać z kategorią przyjemności. Oto fotografia Tomasza Stępnia pochodząca z jego debiutanckiej, wydanej w 1989 roku, książki zatytułowanej *Kabaret Juliana Tuwima*⁹⁷. Na skrzydełku ciemnoróżowej (dzisiaj pewnie powiedzielibyśmy: campowej) okładki pojawia się fotografia autora. Wbrew kolorystyce zdjęcie jest jednak poważne, poza i wyraz twarzy – oficjalne, jasno sugerujące, iż choć o kabarecie będzie tu mowa, to raczej należy spodziewać się powagi. Równo przycięta broda i gładko zaczesane włosy mogłyby być odpowiednikiem naukowej powściągliwości oraz myślowej dyscypliny. 13 lat później (a więc w roku 2003) w tym samym wydawnictwie ukazała się kolejna książka Stępnia (jeśli tamta była powieścią, to tutaj przyglądamy się zbiorowi opowiadań). Tym razem nosiła ona tytuł *Zabawa – poetyka – polityka*⁹⁸, a zdjęcie autora pojawiło się na tylnej stronie okładki. Zamiast oficjalnej pozy mamy tam prywatną fotografię: włosy są dłuższe, broda krótsza, lecz lekko posiwiała (czas płynie), elegancką koszulę (jej znakiem w dawniejszym wizerunku był duży, zapewne modny wówczas, kołnierzyk) zastąpiła czarna (kolor znaczący) koszulka. Tym jednak, co najbardziej zwraca uwagę, jest pojawiający się na pierwszym planie ukochany pies autora. Czy w ten metaforyczny sposób Stępień próbuje zasygnalizować, że nasza dziedzina schodzi na psy? To pytanie – na szczęście – już nie do mnie.

Postscriptum, albo czaszka Wojciecha Kuczoka

Jakie było najbardziej niezwykle zdjęcie pisarza, które znalazłem w trakcie swych fotograficznych peregrynacji? Zdjęcie – na wszelki wypadek uściślę – w pełni oficjalne, widniejące na okładce książki (bez tego kwantyfikatora trudno byłoby chyba rywalizować z wizerunkami Charlesa Bukowskiego⁹⁹)? Odpowiedź na to pytanie nie jest na pewno łatwa, bo przecież trzeba by wybierać np. między rewelacyjnym zdjęciem Świetlickiego opublikowanym w *Schizmie* (widać tam wyłącznie ciemny obrys ciała poety oraz jasną plamkę zapalonego papierosa), intrygują-

⁹⁷ T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*. Katowice 1989. Brak informacji na temat tego, kto jest autorem zdjęcia, acz sposób jego wykonania sugeruje, że mamy do czynienia z profesjonalistą.

⁹⁸ T. Stępień, *Zabawa – poetyka – polityka*. Katowice 2002. Nie znajdziemy tu notki o twórcy zdjęcia.

⁹⁹ Charlesa Bukowskiego można by określić mianem mistrza fotograficznej obsceny, współgrającej jednak z jego barwnym życiem. Istnieje np. fotografia – jej autorem jest słynny fotografik H. Ritts – na której twórca *Szmiry*, patrząc wprost w obiektyw, wkłada sobie palce do ust, jakby miał sprowokować wymioty. Na innym znanym zdjęciu (wykonanym z kolei przez M. MONTFORTA) Bukowski ze spuszczoneymi spodniami siedzi na toalecie, w jednej ręce trzymając butelkę piwa, w drugiej zaś – „Playboya”, otwartego na rozkładówce.

cą fotografią zamieszczoną na okładce zbioru wierszy *Cicho, ciszej* Jarosława Marka Rymkiewicza (jest to klasyczny portret, tyle że zamiast pozytywu mamy negatyw) a kuriozalnym wizerunkiem Doroty Szczepańskiej z ostatniej strony jej skandalizującej książki *Zakazane po legalu* (odwrócona tyłem autorka ubrana w krótką sukienkę pokazuje czytelnikowi... pośladki). Gdybym wszakże musiał zdecydować się na jedną wyłącznie fotografię, wskazałbym zdjęcie, które nie tyle znajduje się na okładce, co ją tworzy. Idzie o tom opowiadań Wojciecha Kuczoka zatytułowany *Opowieści słychane*. Oto późniejszy laureat Nagrody Nike jako materiał owej okładki wykorzystał zdjęcie... rentgenowskie, będące efektem prześwietlenia czaszki. Ten nieco makabryczny koncept świetnie koresponduje ze snutymi w wymienionym tomie (niesamowitymi) historiami, a równocześnie od tego momentu wszyscy ci, którzy marzą, aby sprawdzić, co kryje się w głowie pisarza, mają już taką możliwość.

Abstract

GRZEGORZ OLSZAŃSKI
(University of Silesia, Katowice)

NEGATIVES OF POSITIVES OR ON THE WRITERS' PHOTOGRAPHS

The article refers to a peculiar type of writer's iconography, namely photographs present on the book covers. The photograph, similar to signature, is a sign of affinity and yet a dissentient voice against those literary critical projects which accentuate breaking the ties between the author and the text. Such antitheoretical dimension of writer's photographs is connected to the numerous meanings and senses credited to them. A writer's photograph is thus not only a document with identification function but also a space of creation and autcreation as well, a medium with the help of which the writer (or his/her publisher) attempts at an oftentimes sophisticated play with its reader. In this context a story about the metamorphoses of the writers' representations is also a story about the place and significance of literature in a given society.

II. M A T E R I A Ł Y I N O T A T K I

Pamiętnik Literacki CIV, 2013, z. 1
PL ISSN 0031-0514

DARIUSZ PACHOCKI
(Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II)

HISTORIA PEWNEGO DRAMATU

„ZDZICZENIE OBYCZAJÓW POŚMIERTNYCH” BOLESŁAWA LEŚMIANA –
ASPEKT FILOLOGICZNY

Rękopisy nie płoną

Pierwsze informacje dotyczące *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* pochodzą z okresu międzywojennego. W roku 1934 Bolesław Leśmian udzielił wywiadu Edwardowi Boyé, w którym zdradził swoje literackie zamierzenia dotyczące najbliższej przyszłości:

Nowy zbiór wierszy *Dziejba leśna* wyjdzie za kilka miesięcy. Tom składa się z trzech większych poematów, z których jeden ma za treść zdarzenia ze świętym Makarym (wymyśliłem je na tle jego biografii). Drugi – to poemat balladowy, pt.: *Magdaleniec*, trzeci – poemat fantastyczny, odbywający się w krainie pośmiertnej. Resztę stanowią rozmaite drobne wiersze¹.

Tom, który byłby zbudowany tak, jak go pisarz zapowiadał w wywiadzie, nie ukazał się. Jednak pozostało więcej świadectw, które wskazywałyby na to, że poważnie myślał on o wydaniu poematu z akcją „w krainie pośmiertnej”. We wspomnieniach Jana Kotta znajduje się relacja ze spotkania Jana Parandowskiego z Leśmianem, podczas którego doszło do wymiany interesujących w tym kontekście zdań:

12 listopad 1937. Umarł Leśmian [...]. W południe spotkałem się z Parandowskim w „Ziemiańskiej” na Marszałkowskiej. *Napój cienisty* – mówił – miał początkowo nazywać się *Dziwne i śmieszne obyczaje pośmiertne*. Parandowski, kiedy po raz pierwszy usłyszał ten tytuł, wybuchnął śmiechem. Leśmian był wyraźnie zgorzony: „Dlaczego pan się śmieje?” A na to Parandowski: „Ponieważ taki tytuł każe wierzyć, że o życiu pozagrobowym mamy tak dokładne wiadomości, że możemy wyrokować o jego śmieszności”. A Leśmian poważnie: „A tak, o życiu pozagrobowym wiemy dużo więcej niż o tym, co się teraz dzieje”².

Nie są to jedyne informacje, które odnoszą się do opisywanego utworu. Zachował się niezwykle cenny ślad dotyczący jego genezy. Tuż po śmierci poety, bo w roku 1938, jego żona powiedziała Stefanowi Otwinowskiemu, iż przygotowuje (wraz z córką) edycję tomu poezji pt. *Dziejba leśna*, do którego planuje dołączyć

¹ E. Boyé, *W niepopiętej zieloności. Rozmowa z Bolesławem Leśmianem*. „Pion” 1934, nr 23, s. 8.

² J. Kott, *Z odnalezionego dziennika*. W: *Szkice. Postępy i głupstwo*. T. 2. Warszawa 1956, s. 190.

interesujący nas utwór. Wspomniany wywiad jest istotny także i z tego powodu, że ujawnia warsztat pracy wydawców, zmagających się z wielowariantowością dzieł Leśmiana:

– W tomie, którego wydanie przygotowujemy – podejmuje znowu żona poety – znajdzie pan również dramatyczny poemat pt.: *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, będzie to makabryczna inscenizacja powrotu. Rzecz dzieje się na cmentarzu – cienie, duchy umarłych powtarzają, syntetyzują swój życiowy dramat.

– Poemat ten będzie częścią składową tomu poezji?

– Tak, będzie to włączone w *Dziejbę leśną*. Prócz dwóch większych poematów mamy tam wiele nie drukowanych nigdzie wierszy. Z układem książki wiele mamy kłopotu, sama nie dałabym sobie rady – pomagają mi przyjaciele męża. Ten sam wiersz, na przykład, posiada kilka redakcji – trudno uzgodnić, która z nich najlepsza, która najbliższa była autorowi? Często musimy się uciekać do wrażeń czysto zewnętrznych – wybieramy wiersz najmniej kreślony, zdaje się, że już skończony... Chociaż ktoś to może wiedzieć, że właśnie pierwsza redakcja nie jest lepsza od ostatniej³.

Dramat nie znalazł się w edycji. Jak sugeruje Jarosław Marek Rymkiewicz:

ktos (mogła to być Zofia Leśmianowa, ale mógł to być też Alfred Tom, który przygotowywał książkę do druku) musiał wtedy uznać, że poemat Leśmiana jest nie ukończony lub nieudany i że nie należy go wobec tego publikować [...]⁴.

Cytowane tu, dość zdecydowane, stanowisko, które dotyczy ostatecznego kształtu publikacji, nie jest wspierane jakimikolwiek dowodami, gdyż takowe nie zachowały się. Dlatego trudno byłoby słowa Rymkiewicza traktować inaczej niż w kategoriach rekonstrukcyjnej hipotezy.

Dalsze losy omawianego utworu Leśmiana, jak i innych, zachowanych w rękopisach, są dramatyczne i zawiłe. Nie brak tu również wielu białych plam. Wiemy, że w 1944 roku Zofia Leśmianowa – uciekając wraz z córką z płonącej stolicy – wywiozła część manuskryptów poety. Wśród nich były: dwie baśnie mimiczne *Skrzypek opętany* oraz *Pierrot i Kolombina*, *Bajka o złotym grzebyku*, *Satyr i Nimfa*, a także dramat *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Następnie rękopisy razem z emigrantkami, przez obóz Mauthausen, a później Londyn, trafiły do Argentyny⁵. Dysponujemy wspomnieniami córki Leśmiana – Marii Ludwiki Mazurowej – które w jakimś stopniu pozwalają odtworzyć minione wydarzenia:

parę felietonów, niedokończone poematy podzieliły los swoich właścicielek – powędrowały z nami do obozu koncentracyjnego Mauthausen – skąd przez obozy pracy dotarły na drugą półkulę. Pamiętam jak je niosłam. Ledwo żywa, z okropnym bólem serca, po trzech dniach i trzech nocach jazdy w zapłombowanym pociągu. Otoczyli nas żołnierze z pochodniami. W blasku tych płonących pochodni, od których poszarpanych, ognistych płomieni odbijała się czerń nocy, pięłyśmy się z matką pod górę, z trudem dźwigając drogocenny tobolek. Było to w sierpniu 1944 roku⁶.

Dla porządku warto dodać, że w prasie pojawiały się także alternatywne wer-

³ S. Otwinowski, *Spuścizna po wielkim poecie. Rozmowa z żoną i córką śp. Bolesława Leśmiana*. „Czas” 1938, nr 85, s. 7.

⁴ J. M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*. Warszawa 2001, s. 407.

⁵ Zob. R. Stone, *Nota edytorska*. W: B. Leśmian, *Skrzypek opętany*. Oprac., wstęp R. H. Stone. Warszawa 1985, s. 242.

⁶ M. L. Mazurowa, *Podróże i praca twórcza Bolesława Leśmiana*. W zb.: *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*. Red. Z. Jastrzębski. Lublin 1966, s. 42–43.

sje tej historii, które ocalenie manuskryptów przypisywały komuś zupełnie innemu. Oto słowa anonimowego autora, recenzującego opolską premierę spektaklu opar- tego na dramacie Leśmiana:

Zdziczenie obyczajów pośmiertnych – taki tytuł nadał kiedyś Bolesław Leśmian swemu, nigdy nie publikowanemu w całości poematowi dramatycznemu, którego oś akcji stanowi zmartwychwstanie zmarłych kochanków, postanawiających raz jeszcze, od nowa rozegrać swoją tragedię. Tekst w czasie wojny jednak zniknął i został uznany za zaginiony. Na szczęście tak nie było. Oto przedzierający się przez płonącą w powstaniu Warszawę pisarz Aleksander Janta-Połczyński ocalił ten Leśmianowski rękopis i zachował go nietkniętym przez lata swojej europejskiej, argentyńskiej i nowojorskiej wędrowni życiowej⁷.

Informacje zawarte w cytowanym fragmencie w sposób oczywisty mijają się z prawdą. W najlepszym razie możemy je uznać za pomyłkę, ewentualnie za niedostatek wiedzy ich autora. Dość powiedzieć, że w tym czasie, kiedy Warszawę trawiły powstańcze ognie, Janta-Połczyński razem z I Dywizją Pancerną brał udział w natarciu na Belgię i Holandię. Korespondencje z pola walki publikował na łamach „Dziennika Polskiego”⁸.

Krótką historia sprzedaży

Następna odsłona tej historii miała miejsce w latach sześćdziesiątych. Przebieg wydarzeń przedstawił Franciszek Palowski, który już po śmierci Aleksandra Janty – dzięki uprzejmości jego żony Walentyny – zapoznał się z archiwum emigracyjnego kolekcjonera. Materiały, które przestudiował, oraz informacje od Walentyny Janty pozwoliły mu na ustalenie fragmentu powojennych losów omawianych dokumentów: „Sprawa nabrała ponownego biegu w roku 1966, kiedy Maria Ludwika Mazurowa, córka Leśmiana, zaproponowała (już po śmierci swojej matki) Jancie sprzedaż rękopisów”⁹.

Kilka lat później były one już w posiadaniu Humanities Research Center (HRC)¹⁰ w Austin (USA), gdzie znajdują się do dziś. Informacje zawarte w związanych z tematem artykułach podają, że manuskrypty w 1970 roku instytucja ta zakupiła od Aleksandra Janty-Połczyńskiego¹¹. Jednak na podstawie materiałów, które zachowały się w HRC oraz w listach Janty-Połczyńskiego (przechowywanych w Bibliotece Narodowej), można dokonać rekonstrukcji, która wskazywałaby na nieco inny przebieg wydarzeń. Otóż Janta nie był bezpośrednim sprzedawcą. W kwietniu 1970 rękopisy zostały zakupione od nowojorskiego domu aukcyjnego „House of El Dieff”, który był pośrednikiem przy tej transakcji. Jacek Trznadel przez wiele lat bezskutecznie starający się, by manuskrypty Leśmiana powróciły

⁷ [Autor anonimowy], rec.: *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. „Życie Literackie” 1988, nr 19, s. 14.

⁸ Zob. W. Stankiewicz, *Aleksander Janta – duch niespokojny*. W: A. Janta-Połczyński, *Klamatem, aby żyć*. Warszawa 1987, s. 11.

⁹ F. Palowski, „*Kołysanka*” *Bolesława Leśmiana*. „Przekrój” 1985, nr 2080, s. 9. Transakcja została sfinalizowana w 1967 roku. Zob. Bibl. Narodowa, rkps 12844 II. Dziękuję pani Magdalenie Bocheńskiej za pomoc okazaną podczas kwerendy.

¹⁰ W roku 1982 instytucję przemianowano na Harry Ransom Center.

¹¹ Zob. Stone, *op. cit.*, s. 242. – J. Trznadel, *Korespondencja z rodziną Bolesława Leśmiana*. „Arcana” 1998, s. 96. – Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 407.

do Polski¹², w rozmowie z Elizą Leszczyńską-Pieniak tak oto skomentował te wydarzenia:

- Jak Pan odnalazł Zofię Chylińską w Argentynie?
- Dostałem ich adres od Jana Brzechwy. To jego brat stryjeczny. Z listów dowiedziałem się, że żyją w biedzie.
- Co tam robiły?
- Lusią wyszła za mąż, a Zofia Chylińska malowała. To osobny rozdział, bo jej twórczość malarska przepadła. Choć zachwycają nieliczne reprodukcje. Była bardzo utalentowana. Umarła w 1964 r. Przed jej śmiercią toczyła się sprawa zakupu rękopisów poety, które matka z córką, jak największy skarb, uniosły z płonącej Warszawy i zabrały do Argentyny. Chciały niewielkiej sumy, tysiąca dolarów, nikomu nie przychodziło wtedy do głowy, że można wydać pieniądze na taki cel. Polskie władze nie zainteresowały się tym.
- Co się stało z tymi rękopisami Leśmiana?
- Kupił je Aleksander Janta Połczyński, a potem odsprzedał uniwersytetowi w Austin w USA. Prowadziłem ożywioną korespondencję z tym uniwersytetem, ale nie chcieli udostępnić kserokopii rękopisów, powołując się niejasno na konieczność uzyskania zgody spadkobierców. [...]
- Jakie teksty znajdują się w bibliotece uniwersytetu w Austin?
- Dwie baśnie mimiczne – *Skrzypek opętany* i *Pierrot i Kolombina*, które wydała pani Rochelle Stone w 1985 r., następnie rękopis tekstu *Baśń o złotym grzebyku*. Ale przede wszystkim dramat *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Nigdy tego mi nie udostępniono. Ten dramat wydałem z odpisu Aleksandra Janty i Michała Sprusińskiego¹³.

W kolejnej części artykułu chciałbym prześledzić historię wydań dramatu. Będzie to dobra okazja, by postawić pewne pytania i wskazać na wątpliwości związane z zasadami edycji, które przyjęli dotychczasowi wydawcy tego dramatu.

Dzieje edycji dramatu

Wydawnicza historia dramatu zaczęła się w 1968 roku, kiedy to Aleksander Janta – nowy właściciel rękopisu – podał do druku początek utworu (tj. około 40 wersów)¹⁴. Fragment ten został następnie umieszczony przez Trznadla w edycji dzieł Leśmiana wydanych przez Bibliotekę Narodową w 1974 roku¹⁵. Wcześniej ineditami Leśmiana zajmowała się Rochelle Stone, która w 1985 i 1987 roku część z nich opublikowała¹⁶. W cytowanym już wywiadzie Trznadel powiedział:

Nad tymi rękopisami pracowała pani Stone, profesor uniwersytetu w Los Angeles, rzetelny pracownik naukowy. Poznałem ją w Paryżu, była tam z mężem, rozmawialiśmy po polsku. Pani Stone zadzwoniła do mnie sześć, może siedem lat temu z Los Angeles, rozmawialiśmy

¹² J. Trznadel, *Uwagi edytorskie*. W: B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Wstęp, krytyczne opracowanie tekstu i przypisy edytorskie J. Trznadela. Kraków 1998, s. 59. Dalej do pozycji tej odsyłam skrótem T. Liczby po skrócie oznaczają stronicę. Zob. też Trznadel, *Korespondencja z rodziną Bolesława Leśmiana*, s. 95–114.

¹³ *Wokół Leśmiana*. Z J. Trznadlem rozmawia E. Leszczyńska-Pieniak. „Przegląd Powszechny” 2009, nr 10, s. 111–112. Zob. też Trznadel, *Korespondencja z rodziną Bolesława Leśmiana*, s. 96.

¹⁴ B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Przepisał i podał do druku A. Janta. „Oficyna Poetów” 1968, nr 2, s. 2.

¹⁵ B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. W: *Poezje wybrane*. Oprac. J. Trznadela. Wrocław 1974, s. 296–297. BN I 217.

¹⁶ Leśmian, *Skrzypek opętany*. – „Życie – snem” Bolesława Leśmiana. Oprac. R. H. Stone. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1.

długo. Narzekała na zdrowie. Powiedziałem, że jeśli sama nie może pracować nad rękopisami Leśmiana, ja to dokończę i wydam pod jej nazwiskiem. Ale mówiła mi wtedy, że w ciągu kilku miesięcy sama to wyda. Tak się, niestety, nie stało¹⁷.

Całość po raz pierwszy ukazała się na początku lat dziewięćdziesiątych w tomie *Poezji* przygotowanym przez Trznadla¹⁸. Nie udało się mu dotrzeć do rękopisu. Podstawą druku był maszynopis przechowywany w Archiwum Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. Przy okazji wznowienia publikacji edytor wspominał:

O proweniencji kopii teatralnej dowiedziałem się w końcu 1993 r. z uprzejmej informacji pana Waldemara Zawodzińskiego. Poemat dramatyczny Leśmiana został po raz pierwszy wystawiony w Teatrze im. Jaracza w Łodzi przez Bogdana Hussakowskiego, pod koniec lat osiemdziesiątych. Maszynopis tekstu poematu, wykorzystany dla spektaklu w Łodzi i Teatru Starego¹⁹ w Krakowie, powstał jako kopia rękopisu poety, sporządzona przez jego czasowego posiadacza, Aleksandra Jantę i Michała Sprusińskiego (który był kierownikiem literackim Teatru Jaracza w Łodzi). Maszynopis-kopia jest dość staranny w toku głównym, zawiera jednak sporo błędów, tyle że na ogół dość oczywistych (literówki, interpunkcja, proste przeinaczenia słów). Najprawdopodobniej błędy kopistów. Nie mamy, oczywiście, pewności, że rękopis poety był już czystopisem przeznaczonym do druku. Ale, co więcej, nie wiemy, czy kopia Teatru Starego jest właśnie kopią przygotowaną przez wspomnianych wyżej dwu kopistów, czy też tylko którymś z rzędu późniejszym odpisem do celów teatralnych. [T 59–60]

W roku 1995 ukazały się *Poezje zebrane* w opracowaniu Aleksandra Madydy²⁰, który dołączył do tej edycji *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Obaj wydawcy za podstawę druku przyjęli maszynowy odpis, co miało niemały wpływ na błędną postać ostatecznego tekstu. Pomiedzy badaczami doszło do wymiany poglądów²¹. Sytuację tę skomentował Jarosław Marek Rymkiewicz:

Obaj edytorzy, nie mając dostępu do rękopisu i opierając się na maszynopisie, w dodatku pełnym błędów i opuszczeń, popadli w poważne kłopoty, z których – jak wynika z ich uwag – nie było dobrego wyjścia. Bardzo różniące się między sobą wydania poematu stały się więc ostatecznie powodem sporu dwóch edytorów, którzy oskarżali się nawzajem o niekompetencję. [...] W tym stanie rzeczy dyskusja, które z wydań osiąga, jak pisał Madyda, „wyższy stopień

¹⁷ *Wokół Leśmiana*, s. 113. Próby podejmowane przez Trznadla (*Korespondencja z rodziną Bolesława Leśmiana*, s. 96–97), by uzyskać zgodę na wgląd w manuskrypty i ich druk, nie powiodły się: „Co z resztą rękopisów? W teczce mam świeżą, sprzed kilku lat korespondencję z archiwum rękopisów uniwersytetu w Austin. Nie chciano zrealizować mojego zamówienia kserokopii bez zgody właściciela praw do wydania (prawa autorskie wygasły zgodnie z międzynarodową konwencją w roku 1987). Na moje zapytanie, do kogo mam zwrócić się o taką zgodę (nie podano mi też odpowiednich klauzul umowy), otrzymałem odpowiedź, że adres takich osób nie znajduje się w posiadaniu archiwum uniwersytetu w Austin. Koło się zamknęło, przynajmniej dla kogoś, kto nie może udać się do Austin”.

¹⁸ B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. W: *Poezje*. Wstęp, oprac. J. Trznadla. Warszawa 1994, s. 402–434. Po złożeniu niniejszego artykułu do druku ukazał się czwarty tom *Dzieł wszystkich B. Leśmiana* (t. 4: *Utwory dramatyczne. – Listy*. Oprac. J. Trznadla. Warszawa 2012), w którego skład wszedł dramat *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Przeprowadzona przeze mnie analiza – z przyczyn oczywistych – nie uwzględnia tej edycji. Zostanie ona omówiona w osobnym tekście.

¹⁹ Błędna nazwa. Powinno być: Starego Teatru.

²⁰ B. Leśmian, *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Toruń 1995. Kolejne wydanie ukazało się w 2000 roku.

²¹ Zob. T 60–68. Zob. też A. Madyda, *Od wydawcy*. W: B. Leśmian, *Poezje zebrane*. Wyd. 3, przejrz. Toruń 2000.

wierności”, i jakie błędy maszynopisu należy tolerować, a jakie ewentualnie poprawić, nie wydaje się szczególnie sensowna²².

Opuszczenia, o których wspomina Rymkiewicz, były przez edytorów rekonstruowane, a błędy naprawiane²³. Opisany tu stan rzeczy, jako edytorski *status quo* tekstu dramatu, jest cokolwiek niesatysfakcjonujący. Przede wszystkim dlatego, że czytelnik od lat styka się z – przynajmniej – autorsko niepewnym tekstem utworu. Zwracał na to uwagę Jerzy Paszek, który poddał krytycznej analizie monografię Michała Pawła Markowskiego²⁴:

w monografii o Leśmianie Markowski nie wspomni, że dramat *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* w ogóle nie ma ustalonego definitywnie tekstu, bo nikt nie porównał rękopisu utworu (znajdującego się w USA) z przedrukami opartymi na teatralnych scenopisach [...], trop amerykański nie został podjęty i wyzyskany (tekstologicznie)²⁵.

Przejmując i kontynuując myśl Paszka, można by postawić pytanie, czy rzecz w ogóle powinna była być wydana. Edytorzy dysponowali przecież nieautorskimi odpisami, które dodatkowo zawierały ingerencje reżyserów, suflerów, na koniec badacze dołożyli własne emendacje. W efekcie tych działań powstała edycyjna hybryda. Dotykamy tu ważkiej kwestii woli autorskiej. Oczywiście, znane są przypadki, które pokazują, że zignorowanie intencji twórcy okazało się zbawienne (dla utworu i czytelników: patrz *casus* rękopisów Franza Kafki czy Sylwii Plath). Jednak publikowanie dzieła na podstawie nieautoryzowanego przekazu to zupełnie inna rzecz, która wykracza poza obręb przyjętych w edytorstwie zasad. Myślę o konkretnej – omawianej tu – sytuacji, kiedy wiadomo, że rękopis tekstu istnieje. W takim wypadku trudno o powód, dla którego manuskrypt miałby być zignorowany. Trznadel swoją decyzję o drukowaniu motywował następująco:

Publikując przed kilku laty ten tekst po raz pierwszy, wychodziłem z założenia, że dalsze opóźnianie druku tego arcydzieła (o którego zakup i druk zabiegałem już prawie czterdzieści lat temu) byłoby zubożaniem literatury i nietaktem wobec czytelnika. [...].

Obecne (drugie) ustalenie przeze mnie tekstu poematu nie jest zapewne jeszcze ostateczne, jednak zmiany, jakie mogą wynikać z uważnego przestudiowania rękopisu będą już zapewne niewielkie. [T 61, 68]

Przytaczane argumenty wydają się nieprzekonujące, a końcowa konkluzja – zaskakująca. Nawet jeśli dostęp do rękopisu był utrudniony, to przez cały ten czas istniała możliwość zestawienia przekazów przechowywanych w Krakowie z dwoma innymi (zostaną one zaprezentowane i przeanalizowane w dalszej części artykułu). Można przypuszczać, iż pomogłoby to ustalić tekst w postaci dużo bardziej zbliżonej do autorskiego zamysłu.

Edytorskie losy dramatu bezpośrednio wiążą się z jego losami teatralnymi, gdyż badacze, którzy swoimi wydaniem wprowadzili utwór Leśmiana do historii literatury, skorzystali z tekstu scenariusza będącego wcześniej podstawą teatralnej realizacji. W następnej części artykułu chciałbym spróbować odpowiedzieć na

²² Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 408–409.

²³ Dokładniejszy opis tych działań będzie omówiony w dalszej części artykułu.

²⁴ M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007.

²⁵ J. Paszek, *Małopolskie monografie modernistów. Poststrukturalizm w świetle darwinizmu*. „Świat i Słowo” 2010, nr 1, s. 212.

pytanie: czy rzeczywiście nie było innego rozwiązania, a materiały przechowywane w Krakowie były jedynymi istniejącymi²⁶?

Na tym etapie opowieści o dramacie Leśmiana trzeba także przywołać postać Michała Sprusińskiego, od którego zaczęły się polskie dzieje utworu. Ponadto pragnąłbym skupić się na przeprowadzeniu rekonstrukcji wydarzeń związanych z wizytą Sprusińskiego w USA; odpowiedzieć na pytanie, z jakim materiałem stamtąd wrócił; ustalić dostępną liczbę przekazów i przedstawić ich stopień wierności w stosunku do oryginału.

Istniejące i nieistniejące przekazy tekstu – próba rekonstrukcji

Zarówno Trznadel, jak i Madyda przygotowując do wydania *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, wzięli na warsztat jedno źródło tekstu oraz – w przekonaniu edytorów – jego wariant. Korzystali z odpisów, które są przechowywane w Starym Teatrze w Krakowie. Opracowane przez nich edycje zawierały modernizacje i różnorakie ingerencje, które miały przybliżyć do Leśmianowskiego oryginału, oddaliły nas od niego i stały się źródłem wielu wątpliwości.

Tak teatralne, jak i edytorskie dzieje dramatu zaczęły się od wizyty Sprusińskiego w Stanach Zjednoczonych w 1980 roku. Jakie mamy dane dotyczące tego, co przywiózł on do kraju? Otóż w cytowanym wcześniej artykule Palowskiego trafimy na taki oto fragment:

Odbitkę kserograficzną tego utworu otrzymał od A. Janty Michał Sprusiński i przywiózł ją do Polski dla Teatru Jaracza w Łodzi, gdzie w październiku 1982 roku odbyła się premiera tego dramatu w reżyserii Bogdana Hussakowskiego²⁷.

Podobną opinię znajdziemy w tekście recenzenta łódzkiej premiery: „Przed dwoma laty kserograficzne odbitki osiemdziesięciu trzech stron brulionu zawierającego to niedokończone dzieło przywiózł do kraju Michał Sprusiński”²⁸. W tym samym duchu wypowiadał się recenzent sztuki opolskiej:

w roku 1980 Michał Sprusiński przywiózł z Nowego Jorku do Polski kserokopię całego rękopisu *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*. Sprusiński zaraz potem uległ śmiertelnemu wypadkowi. Wszakże wcześniej tekst znalazł się w rękach Bogdana Hussakowskiego, dyrektora Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi, gdzie Sprusiński był kierownikiem literackim²⁹.

Z drugiej strony, edytor utworów Leśmiana, Trznadel – o czym wcześniej była już mowa – stwierdził, iż wydał *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* „z odpisu Aleksandra Janty i Michała Sprusińskiego”. O odpisie informował także Rymkiewicz:

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* zostało [...] wystawione w dwóch teatrach polskich (w Starym Teatrze w Krakowie i w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi), a podstawą tych inscenizacji był maszynopis poematu, sporządzony zapewne przez Aleksandra Jantę³⁰.

²⁶ Utwór Leśmiana po raz pierwszy w całości ukazał się w 1994 roku. W związku z tym wszystkie inscenizacje teatralne, które odbyły się przed tą datą, musiały być przygotowane na podstawie innego przekazu niż drukowany. Spektakle takie miały miejsce w Łodzi (1982), Warszawie (Teatr Telewizji w 1987 r.), Opolu (1988), Krakowie (1990).

²⁷ Palowski, *op. cit.*, s. 9.

²⁸ E. Pankiewicz, *Dramat bytu i nieistnienia*. „Życie Literackie” 1982, nr 44, s. 7.

²⁹ M. Jodłowski, *Ubočna zżywka*. „Opole” 1988, nr 5.

³⁰ Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 408.

Wśród prasowych publikacji znajdziemy również i takie, które donosiły, jakoby do kraju trafił oryginał:

pani Walentyna Janta, towarzyszka życia Aleksandra, a bliska współpracowniczka Józefa Hieronima Retingera, wręczyła ten rękopis zaprzyjaźnionemu z domem Połczyńskich Michałowi Sprusińskiemu. Ten zaś w roku 1980 przekazał tekst łódzkiemu Teatrowi im. Jaracza, gdzie był wówczas kierownikiem literackim. Prapremiera teatralna *Zdziczenia...* właśnie tam, w październiku 1982 się odbyła, a jej inscenizatorem był kierownik artystyczny sceny łódzkiej Bogdan Hussakowski³¹.

Z uwag tych wynika, że Sprusiński mógł przywieźć do Polski: oryginalne manuskrypty, ich kserograficzną odbitkę lub też maszynowy odpis sporządzony przez Jantę, a w innym wariancie wspólnie – przez Jantę i Sprusińskiego. Kwestię tę da się – przynajmniej częściowo – wyjaśnić. Należy zacząć od sprostowania informacji dotyczącej osoby, którą Sprusiński odwiedził. Nie był to Janta, gdyż od 1974 roku nie żył. W roku następnym jego prochy sprowadzono z USA i pochowano na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie. Zatem oczywiste jest i to, że nie mógł on być współautorem odpisu *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*. Z góry odrzucić trzeba także wersję, wedle której Sprusiński otrzymał oryginalne dokumenty, gdyż od 1970 roku znajdowały się one w magazynach HRC.

Fakty są takie, że wiosną 1980 Sprusiński odwiedził wdowę po Jancie – Walentynę, która po wyjeździe gościa, w liście z 4 IV tegoż roku, pisała: „Drogi Panie Michale, Dojechał Pan zapewne szczęśliwie – i czekam na wiadomości”³².

W cytowanych słowach nie ma informacji dotyczących tego, jaką postać dramatu gość z Polski zabrał w drogę powrotną. Z innego listu (29 I 1980) wiemy jednak, że własnością Walentyny Janty były odbitki kserograficzne manuskryptów Leśmiana. Pisała ona do The University of Texas w Austin:

Najstarsze polskie wydawnictwo „Czytelnik” zwróciło się do mnie o uzyskanie Państwa zgody [nie udzielono jej – D. P.] na jednorazowy druk w formie książkowej trzech dramatów Bolesława Leśmiana – *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, *Bajka o złotym grzebyku* oraz *Skrzypek opętany*. Wydanie zostanie opracowane naukowo i ukaże się w Warszawie w roku 1981. Teksty autografów znajdują się w zasobach rękopiśmiennych Biblioteki, ja zaś posiadłam odbitki kserograficzne, z których można będzie – jeśli Państwo wyrażicie zgodę – dokonać wydania w Polsce³³.

Walentynę Jantę kilka lat po wizycie Sprusińskiego odwiedził przyjaciel domu, Palowski. Dzięki jego relacji, ogłoszonej w 1985 roku, wiemy, że kserokopie rękopisów Leśmiana wciąż były w zbiorach wdowy³⁴.

Pewnych informacji na temat tego, w jakiej postaci utwór Leśmiana trafił do Polski, w źródłach drukowanych czy też w archiwaliach nie znajdziemy. Sprusiński i Palowski nie żyją. Jedyłą osobą, która mogłaby kwestię rozstrzygnąć, jest Walentyna Janta. Wciąż mieszka ona w Nowym Jorku i osiągnęła tam sędziwy wiek 100 lat. Niestety, wydarzenia sprzed trzech dekad zatarły się nieco w jej pamięci, co nikogo nie powinno dziwić. Zapytana o to, przyznała, iż nie przypomina sobie,

³¹ [Autor anonimowy], *op. cit.*, s. 14.

³² W. J a n t a, list do M. Sprusińskiego, z 4 IV 1980. Bibl. Narodowa, sygn. 12844 II, k. 75.

³³ Cytat pochodzi z brulionu polskiej wersji listu – sygn. jw., k. 77.

³⁴ P a l o w s k i, *op. cit.*, s. 9. Do wątku tego powróć w dalszej części artykułu.

by Sprusiński przepisywał tekst utworu na maszynie³⁵. Zatem istnieje prawdopodobieństwo, że w drogę powrotną do Polski zabrał on kserokopię kserokopii³⁶.

Istotne w kontekście tych rozważań mogą okazać się informacje zawarte w programie premiery spektaklu. Przeczytamy w nim: „Kserograficzną kopię rękopisu *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* B. Leśmiana przywiózł w 1980 roku z Nowego Jorku i ofiarował teatrowi Michał Sprusiński, wówczas kierownik literacki naszego teatru”³⁷.

I tym razem nie dysponujemy żadną dodatkową informacją: nie wiemy, kto te słowa napisał i skąd czerpał wiedzę. Wciąż nie mamy precyzyjnych i pewnych danych na ten temat, raczej przypuszczenia i poszlaki. Niestety, nikt z pracowników Teatru im. Jaracza w Łodzi nie pamięta odpowiednich wydarzeń, a w archiwum teatru kserograficzna odbitka, o której mowa, nie zachowała się. Także w dokumentach po Aleksandrze Jancie nie znajdziemy wzmianek potwierdzających, że Sprusiński wywiózł ze Stanów kopie rękopisów. Faktem jest, że *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* zostało po jego powrocie wystawione na scenie³⁸.

Istotną poszlakę, która mogłaby potwierdzić cytowane tu anonimowe informacje z programu prapremiery, znajdziemy w dalszej części tegoż właśnie druku. Małgorzata Szpakowska w artykule przybliżającym widzom treść przedstawienia zwracała uwagę na kwestię niekompletności dzieła:

Zdziczenie obyczajów pośmiertnych jest utworem niedokończonym. Rękopis Leśmiana zamykają luźne fragmenty, odmienne wersje tekstów użytych wcześniej, wypowiedzi zaledwie naszkicowane. Ale to przypadkowe zakończenie właściwie wcale nie wydaje się przypadkowe. Bo sprawia ono wrażenie, jakby po kłamstwie Sobstyła dramat sam z siebie zaczął wygasać, rozsypywać się, rozplýwać w nicłość. Jeszcze coś zadźwięczy, jeszcze coś zamajaczy – a potem już tylko cisza i nie ma niczego i nikogo.

Na podstawie cytowanego fragmentu wolno sądzić, że tego typu komentarz nie byłby możliwy bez wiedzy na temat kształtu rękopisu. Myliłby się jednak ten, kto uważałby, iż pisząca owe słowa miała wgląd do manuskryptu lub jego kopii. Dziś, zmagając się z pamięcią nadwątloną zębem czasu, Szpakowska wyznaje, że przygotowując artykuł do programu sztuki wspomagała się „maszynopisem-matką” albo czyimiś opowieściami na temat postaci oryginału³⁹.

Dotarliśmy do kluczowego momentu w edytorskiej, jak i teatralnej historii utworu. Pierwsza maszynopisowa kopia powstała prawdopodobnie na potrzeby premiery teatralnej, która, jak już wspomniano, miała miejsce w Łodzi. Reżyserem sztuki był Bogdan Hussakowski, maszynowy odpis, być może, powstawał pod jego

³⁵ Informacje na podstawie mojej rozmowy telefonicznej z W. Jantą z 4 II 2012. Oczywiście, wszystko to nie wyklucza istnienia odpisu, który A. Janta mógł sporządzić wcześniej. Dziękuję pani M a r i i W r e d e za pomoc w skontaktowaniu mnie z panią Jantą.

³⁶ W archiwum HRC nie zachowały się materiały, które poświadczałyby fakt, że Sprusiński zamówił kopię *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* w tej instytucji. Informacje na podstawie mojej korespondencji z pracownikami HRC (wymiana listów miała miejsce między 1 IX 2010 a 24 XI 2011).

³⁷ Program prapremiery *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, która odbyła się 23 X 1982 w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi.

³⁸ Należałoby także przy tej okazji skorygować podaną przez T r z n a d l a (T 59) informację dotyczącą wystawienia utworu. Dramat swą prapremierę miał nie „pod koniec lat osiemdziesiątych”, lecz 23 X 1982, nie doczekał jej Sprusiński, który zmarł w maju 1981.

³⁹ Informacja na podstawie mojej rozmowy z M. Szpakowską z 30 I 2012.

nadzorem. Prawdopodobnie w ten sposób zrodził się – dziś istniejący i znajdujący się w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi – przekaz pierwszy (dalej: Ł-1⁴⁰).

Przedstawienie Hussakowskiego było [następnie] zaproszone na Opolskie Konfrontacje Teatralne w 1983 roku, ale z przyczyn organizacyjnych nie pojawiło się na festiwalu. Hussakowski przekazał jednak tekst Maciejowi Korwinowi i tak polska publiczność może zobaczyć drugą w historii inscenizację teatralną *Zdziczenia...*⁴¹

Na ten temat wypowiedział się także Korwin:

W czasie swoich zagranicznych wojaży nieżyjący już krytyk literacki Michał Sprusiński dostał od emigracyjnego pisarza Aleksandra Janty kserograf manuskryptu tej sztuki i w 1980 r. przywiózł Hussakowskiemu. [...] Od niego trafiła w moje ręce⁴².

W ten sposób powstał przekaz drugi (O-2), dziś znajdujący się w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Kolejna realizacyjna odsłona dramatu miała miejsce w roku 1990 w Starym Teatrze w Krakowie⁴³. W teatralnym archiwum odnaleźć możemy przekaz trzeci (K-3) oraz jego nieco zmodyfikowaną wersję (K-4), z której korzystał sufler⁴⁴.

Warto tu zaznaczyć, że prawdopodobnie istniała jeszcze jedna wersja tekstu. W roku poprzedzającym premierę w opolskim teatrze, czyli w 1987 roku, Hussakowski przygotował dramat na potrzeby Teatru Telewizji⁴⁵. Niestety, w Wydziale Dokumentacji Aktowej TVP nie zachował się scenariusz będący podstawą inscenizacji⁴⁶.

Zatem dysponujemy dziś – w Polsce – czterema przekazami, którymi są maszynopisy scenariuszy sztuki. Dwa znajdują się w Starym Teatrze w Krakowie, kolejne dwa: w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu i w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi. Trudno byłoby jednoznacznie orzec, jak kształtowała się sekwencja wydarzeń dotycząca ich powstawania. Wiemy już, że Sprusiński najprawdopodobniej przywiózł do kraju kserograficzną kopię rękopisu, która się nie zachowała. Wyłaniają się zatem trzy podstawowe możliwości powstania kopii:

1. Wszystkie maszynopisy są odpisami, sporządzonymi na podstawie kserokopii manuskryptu Leśmiana lub maszynopisu-matki⁴⁷.

⁴⁰ Cyframi przy skrócie umieszczonymi po łączniku, jak też cyframi przy skrótach O i K sygnalizując kolejność chronologiczną przekazów. Wszystkie cytaty z rękopisów Leśmiana (których kolorowe skany są w moim posiadaniu) zachowałem w wersji oryginalnej. Takie ich pozostawienie pozwala prześledzić charakter i zakres zmian, podejmowanych zarówno przez poetę, jak i przez późniejszych wydawców. Ponadto rękopisy te nie są dostępne w kraju (znajdują się w HRC w Austin, w USA), warto więc ukazać oryginalną postać dokumentu.

⁴¹ J. F e u s e t t e, *Replay* [program spektaklu: B. L e ś m i a n, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*; premiera miała miejsce w styczniu 1988]. W latach 1974–1979 Feusette był dyrektorem artystycznym Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu oraz jednym z inicjatorów i organizatorów Opolskich Konfrontacji Teatralnych „Klasyka Polska”.

⁴² *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. R. K o n i e c z n a rozmawia z M. Korwinem. „Trybuna Opolska” 1988, nr 18. Na stronie: www.e-teatr.pl (dostęp: 15 XII 2011).

⁴³ Data premiery – 16 II 1990, reż. W. Z a w o d z i ń s k i.

⁴⁴ Na karcie tytułowej znajduje się ręczny dopisek: „premiera 16 II 90, g. 21.30. Egzemplarz suflerski Marty Baster”. W archiwum Starego Teatru w Krakowie materiały zostały opatrzone sygnaturami 563 i 563a. Dziękuję pani Elżbiecie Wrzesińskiej za pomoc okazaną podczas poszukiwań archiwalnych.

⁴⁵ W rzeczywistości te dwie premiery – telewizyjną i teatralną – dzieliły od siebie trzy tygodnie.

⁴⁶ Zob. E. P a w ł o s k a, list do D. Pachockiego, z 27 XII 2011. W posiadaniu adresata.

⁴⁷ Mam tu na myśli maszynopis, który byłby wierną kopią manuskryptu, tzn. zawierałby także fragmenty skreślone oraz kolejne redakcje.

2. Jeden z maszynopisów stanowi bezpośredni odpis, a pozostałe – jego kopie.
3. Maszynopisy powstawały kolejno jako kopie kopii, począwszy od pierwszego, który był odpisem kserograficznej odbitki.

Rozstrzygnięcie tego typu problemu nie będzie możliwe bez konfrontacji wszystkich przekazów z rękopiśmienną podstawą⁴⁸. *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* zostało utrwalone w zeszycie w linie (o wymiarach ok. 19,5 × 15 cm). Papier od upływu lat pożółkł. Tekst został zapisany czarnym atramentem, który wciąż trzyma kolor. Każda karta zawiera w prawym górnym rogu ołówkową paginację. Na pierwszej stronie zeszytu znajdują się nazwy kilku miejscowości: Naklik, Hucisko, Białowola, Łukowa (ołówkiem i w kolumnie)⁴⁹. Trudno powiedzieć, czy zapiski wyszły spod ręki Leśmiana. Po analizie duktu pisma nie można tego wykluczyć. Z drugiej jednak strony, wśród licznych pytań, które Janta stawiał listownie córce poety, dotyczących rękopisów, nie było pytania o te nazwy. Tekst utworu zawiera wiele poprawek i skreśleń. W całym zeszycie do nielicznych należą stronice, które byłyby wolne od tego typu interwencji. Nie wszystkie skreślenia i dopiski nadtekstowe można uznać za autorskie. Szczególnie te, które zostały zrobione ołówkiem. Prawdopodobnie ktoś starał się odczytywać poszczególne słowa i wyżej lub obok nadpisywał domniemaną lekcję. Trudno z całą pewnością powiedzieć, kto jest autorem licznych skreśleń. Wiadomo, że kiedy Janta odkupił rękopisy, poprawki już tam były. Nowy właściciel pytał o to córkę Leśmiana. Mazurowa odpowiedziała:

Nie wiem, co mam napisać o notatkach ołówkiem w *Zdziczeniu*. Myśmy ich nie dotykały. Ojciec przerwał w połowie poematu, bo się przeraził tematem – to wiem. Alfred Tom pomógł w wydaniu *Dziejby Leśnej* – nie myślę, żeby był tak niekulturalny i bazgrał w rękopisach. Raczej nie zna *Zdziczenia Obyczajów*. Wydane zostały tylko wtedy utwory wykończone. Miał zająć się sprzedażą rękopisów poznany przez Pana – Wacław Kozłowski, ale zmarł. On porachował ilość stron, ale nie zapoznał się nawet z treścią. Nie jestem w możliwościach wytłomaczenia tego, bo wydawało mi się, że to ręką ojca skreślone⁵⁰.

Wolno domniemywać, że Mazurowa trafnie wskazuje autora ingerencji w tekst. Mocną przesłanką w tych dociekaniach są wnioski, jakie przynosi analiza fragmentów, gdzie znajdziemy przekreślone słowa czy całe zdania, nad którymi lub obok których zostały dodane ich nowe wersje. Dopiski te z dużą dozą pewności należą do Leśmiana. Większy kłopot może sprawić ustalenie autora skreśleń dużych

⁴⁸ Zasada transparentności, zgodnie z którą konstruowany jest niniejszy artykuł, skłania mnie do doprecyzowania tej informacji. Nie udało mi się dotrzeć do oryginalnych rękopisów Leśmiana, dlatego też zaprezentowane tu badania przeprowadzone zostały na podstawie skanów rękopisów. Mimo wysokiej, cyfrowej jakości materiałów nie da się wykluczyć, iż bezpośredni kontakt z manuskryptami mógłby pozwolić na zebranie dokumentacji – służącej do późniejszych analiz – w nieco innej postaci.

⁴⁹ Wymienione miejscowości położone są na Zamojszczyźnie (w niedużej odległości od siebie). W zeszycie znajdują się także inne ołówkowe zapiski, ale można przypuszczać, iż nie zostały naniezione tym samym ołówkiem, co nazwy miejscowości na pierwszej stronie. Odcień ołówka przypomina ten, którym wprowadzono nadpisane lekcje słabo czytelnych wyrazów. Zapiski, o jakich mowa, pojawiają się rzadko i wyglądają na rodzaj wskazówek technicznych, np. na s. 1: „A – 105-122”, na s. 45: „A-120”.

⁵⁰ M. L. Mazurowa, list do A. Janty, z 6 VI 1967. Bibl. Narodowa, sygn. 12844 II. We wszystkich cytatach z listów córki Leśmiana zachowano pisownię oryginału, by wykazać m.in., jak mgliste pojęcie miała Mazurowa o rękopisach ojca: myliła tytuły, błędnie je notowała itp.

partii tekstu, czasem całych stron. Kłopot polega na tym, że prócz linii skreśleń nie dysponujemy żadnymi innymi dopiskami, by zestawić je z duktem pisma Leśmiana. Jednak porównując linie skreśleń o nieznannej proveniencji z tymi, co do których mamy pewność, iż poczynił je autor *Łąki* (kolor, grubość linii), można pokusić się o sformułowanie tezy, że twórcą wszystkich skreśleń naniesionych czarnym piórem był autor tekstu. Omówiona tu postać rękopisu pozwala sądzić, iż nie jest to czystopis, ale brulion, który nie był jeszcze gotowy do druku. Niektóre wypowiedzi bohaterów pojawiają się w kilku redakcjach, poza tym zdarzało się, że poeta pozostawiał dwa równoprawne warianty. Na szczególną uwagę zasługuje zakończenie, jednak kwestia ta będzie omówiona osobno.

W tym miejscu chciałbym dotknąć innego zagadnienia. Oto informacje podane przez Palowskiego, który w swoim artykule starał się zrobić bilans rękopisów Leśmiana zakupionych przez Jantę:

Obok czterech stron *Kołysanki* nadal w posiadaniu Walentyny Janty są jeszcze dwie strony, które córka Leśmiana określała jako „luźne notatki”. Po porównaniu luźnych kartek z odbitkami pozostałych utworów, które przekazane zostały do Houston⁵¹, okazało się, że są to dwie strony ze *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*⁵².

Zeszyt sprawia wrażenie kompletnego pod względem tekstowym, nie widać, żeby czegoś brakowało. Kolejna wersja zakończenia była zainicjowana na górze ostatniej, paginowanej strony. Autor utworu miał jeszcze miejsce, by pracę kontynuować na tej, a później na następnej stronie. Dlatego też interesująca wydaje się informacja, iż dwie odnalezione strony zostały zidentyfikowane jako część *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, tym bardziej że – jak można sądzić z tego, co wynika z zachowanej dokumentacji – dzieło zostało przekazane Jancie w komplecie. Sprawę da się wyjaśnić analizując inny rękopis Leśmiana, który znajduje się w HRC – *III Akt Bajki o złotym grzebyku*. Utwór ten zapisano w zeszycie w linie (brak mu okładek), natomiast samo zakończenie – na czystym papierze (o nieco mniejszym formacie), który został doszyty do brulionu białymi nićmi. Tekst ten mieści się na dwu stronicach, dlatego też można domniemywać, iż Palowski właśnie te karty miał na myśli⁵³.

Analiza przekazów. Decyzje edytorów

Skolacjonowanie dostępnych przekazów pomaga rozstrzygnąć kilka ważkich kwestii. Dzięki temu można się pokusić o odpowiedź na pytanie, czy i w jakim stopniu poszczególne maszynopisy są od siebie zależne. Warto zaznaczyć, że nawet najdoskonalsze narzędzia filologiczne nie pozwolą postawić tu innej tezy niż hipotetyczna. Podjęcie próby zrekonstruowania przebiegu wydarzeń ułatwi porównanie wszystkich przekazów z rękopisem poety. Na podstawie kilku fragmentów – które będą reprezentatywne – postaram się zilustrować problem związany z różnicami między poszczególnymi przekazami oraz z tym, jak w istocie powinna wyglądać ostateczna postać tekstu. Przyjrzyjmy się w kolejnych przekazach pierwszej wypowiedzi Marcjanny, zacznijmy od przekazu Ł-1:

⁵¹ Pomyłka autora artykułu. Rękopisy zostały przekazane do Austin.

⁵² P a l o w s k i, *op. cit.*, s. 9.

⁵³ Istnieje także inna możliwość, o czym będzie mowa w dalszej części artykułu.

MARCJANNA

A ja jestem Marcjanna – morderczyni młoda.
 Gdzie kość moja – tam grzech mój!
 Gdzie grzech – tam uroda!
 Niech no tylko nade mną noc szumi krzaczasta,
 A z mej dłoni wzdłuż śmierci nóż bystry urasta.
 Gdy mnie swem wniebowzięciem gorszy noc krzaczasta,
 Dłoń moja byстрыm nożem wzdłuż śmierci porasta.
 Cichsza niż wołek w jarzmie, bielsza od oplatka,
 Igram nożem w nicości – nikczemna próchniatka.
 W jarach czai się na mnie stracona uroda.
 Gdy mój szkielet do trumny rozpaczony przygwożdżę –
 Mroki pamięć mi tuczą, jak żerliwe drożdże.
 Sen mój ciałem pulchnieje, noc szumi krzaczasta –
 A dłoń mi byстрыm nożem wspak śmierci porasta.
 Cichsza niż wołek w jarzmie, bielsza od oplatka,
 Nożem igras w nicości – nikczemna próchniatka.

W tej wersji przyjęto za kanoniczne niemal wszystkie zapisane wersy, niezależnie od tego, czy zostały przekreślone czy nie – znalazły się w maszynopisie. Cytowany właśnie fragment prezentuje się w przekazie O-2 nieco inaczej, różni się kilkoma drobiazgami interpunkcyjnymi, ale też brakiem dwu wersów:

A z mej dłoni wzdłuż śmierci nóż bystry urasta.
 Gdy mnie swem wniebowzięciem gorszy noc krzaczasta,

Natomiast w wersji: „Gdy mój szkielet do trumny rozpaczony przygwożdżę” słowo „rozpaczony” zostało zastąpione wersją – „rozpaczny”.

Analizę przekazów K-3 i K-4 należy rozpocząć od uwagi, iż w tym fragmencie są one identyczne:

MARCJANNA

A ja jestem Marcjanna – morderczyni młoda.
 Gdzie kość moja – tam grzech mój! Gdzie grzech – tam uroda!
 Gdy mój szkielet do trumny rozpaczą przygwożdżę
 Mroki pamięć mi tuczą, jak żerliwe drożdże,
 Sen mój ciałem pulchnieje, noc szumi krzaczasta,
 A dłoń mi byстрыm nożem wspak śmierci porasta.
 Cichsza niż wołek w jarzmie, bielsza od oplatka,
 Nożem igras w nicości – nikczemna próchniatka.

Dzięki zestawieniu zaprezentowanych przed chwilą przekazów widać wyraźnie, że różnią się między sobą. Jednak żaden z nich nie jest zgodny z autorską sugestią ostatecznej postaci tekstu. Porównajmy dotychczasową wiedzę z rękopisem i sprawdźmy, jakie decyzje w analizowanym fragmencie podejmował poeta:

MAR}C(JANNA⁵⁴

A ja jestem Marcjanna – morderczyni młoda.
 {Gdzie kość moja – tam grzech mój! Gdzie grzech – tam uroda!
 Niechno tylko nade mną noc szumi krzaczasta,

⁵⁴ Poszczególne oznaczenia sygnalizują: { } – fragment wykreślony przez autora; } { – fragment dopisany przez autora; [?] – lekcję niepewną; [---] – tekst nieczytelny.

A z mej dłoni wzdłuż śmierci nóż (chętnie?) wyrasta) bystry urasta
 Gdy mnie swem wniebowzięciem gorszy noc krzaczasta,
 Dłoń moja byстрыm nożem wzdłuż śmierci porasta.
 Cichsza, niż wólek w jarzmie, bielsza od oplatka.
 Igram nożem w nicości – nikczemna próchniatka
 (Roi mi się po kościach [---]
 Dotąd roi się śni się roi się kościom stracona uroda)
 (Gdy [śni?] się)
 (Dotąd mię niepokoi)W jarach czai się na mnie(stracona uroda.
 Gdy (się kością)mój szkielet((z rozpaczy) do trumny rozpaczą przygwożdżę, –
)Mroki(Pamięć (burzy się we mnie)mi tuczą, (mroki,) jak (piekielne zor
 żarliwe) żarliwe drożdże,
 Sen (mi)mój(ciałem pulchnieje, (w kształt wonnego ciasta –) Noc szumi
 krzaczasta.
 (1)A(dłoń (ma)i(byстрыm nożem (wzdłuż)wspak(śmierci porasta.
 Cichsza niż wólek w jarzmie, bielsza od oplatka
 Nożem igrmam w nicości – nikczemna próchniatka.

Zatem postać tekstu, uwzględniająca autorskie redakcje, powinna wyglądać następująco:

MARCIANNA

A ja jestem Marcjanna – morderczyni młoda.
 W jarach czai się na mnie stracona uroda.
 Gdy mój szkielet do trumny rozpaczą przygwożdżę, –
 Mroki Pamięć mi tuczą, jak żarliwe drożdże,
 Sen mój ciałem pulchnieje, Noc szumi krzaczasta.
 A dłoń i byстрыm nożem wspak śmierci porasta.
 Cichsza niż wólek w jarzmie, bielsza od oplatka
 Nożem igrmam w nicości – nikczemna próchniatka.

W związku z zaobserwowanymi różnicami warto w tym miejscu przeprowadzić krótką kwerendę, która byłaby w stanie przynieść odpowiedź na pytanie o zależności pomiędzy poszczególnymi przekazami. Ponadto informacje dotyczące teatralnej historii dramatu mogłyby uwidocznić to, iż maszynopisy Ł-1 i O-2 są w bezpośredni sposób ze sobą powiązane. Przywołajmy zatem fragment, który dowiedzie, iż przekaz O-2 został sporządzony nie na podstawie wersji Ł-1, ale raczej – kopii rękopisu.

Wersje Ł-1, K-3 i K-4 podają (odpowiednio na stronicach: 15, 16, 16):

Udała się... Nie każda parzy nas pokrzywa!

Natomiast w wersji O-2 znajdziemy ten wers w zupełnie innym brzmieniu (s. 12):

Udała się... Nie zawsze chce parzyć pokrzywa...

Na pytanie, skąd wzięła się taka rozbieżność między przekazami, odpowiedź przynosi zestawienie ostatniej wersji z rękopisem (s. 16). Otóż w przekazie O-2 przyjęto za wiążącą przekreśloną przez autora postać omawianego fragmentu. Dlatego też mamy podstawę przypuszczać, że wersja O-2 nie jest kopią maszynopisu z Łodzi, ale została przygotowana odeń niezależnie. Taką tezę potwierdza Korwin. Wedle jego słów otrzymał on od Hussakowskiego maszynopis⁵⁵, jednak

⁵⁵ W cytowanym wcześniej wywiadzie z 1988 r. Korwin stwierdził, iż pracował z kopią rękopisu.

nie ten będący gotowym scenariuszem sztuki wystawionej przez Hussakowskiego. Materiał, który trafił w jego ręce, obejmował pełną treść rękopisu, wraz z kolejnymi redakcjami i fragmentami skreślonymi. Materiał ten miał być podstawą, na której pracowali zarówno Hussakowski, jak i Korwin. Z owej właśnie podstawy, która zawierała wszystkie warianty, Korwin zrobił „własną całość”. Podczas jej przygotowywania stanął przed problemem luk w tekście (tj. nieodczytanych słów) i braku zakończenia. Ubytki starał się – wraz z zespołem – uzupełniać zgodnie z duchem utworu, gdyż „nie było innego wyjścia”. Zakończenie zostało wymyślone na potrzeby spektaklu, jednak – wedle słów Korwina – skonstruowano je tylko z tych fragmentów tekstu, które oferował maszynopis⁵⁶.

Przytoczmy jeszcze jeden przykład, który umocni postawioną tezę o odrębności przekazów:

Cieñ się smaglił za tobą w ślad jak wierny mulat
W skroń **mi** się mimolotem wpiął motyl purpurat

Taką też wersję znajdziemy w trzech przekazach: Ł-1 (s. 8), K-3 (s. 10)⁵⁷, K-4 (s. 10). Zupełnie inną lekcję przynosi przekaz O-2 (s. 7), w którym ostatni wers brzmi:

W skroń **ci** się mimolotem wpiął motyl – purpurat,

Zestawienie tego fragmentu z rękopisem pozwala przywrócić tekstowi oryginalną postać (s. 8–9):

Cieñ się smaglił za tobą w ślad jak wierny mulat
W skroń **mu** się mimolotem wpiął motyl purpurat

Skolacjonowanie wszystkich przekazów może przynieść przesłanki, by sądzić, że niektóre przekazy zostały sporządzone na podstawie innych. W wersji Ł-1 na s. 18 czytamy:

I)psu trzeba(dopomóc. A cóż mnie dopiero!

Przekazy K-3, K-4 podają dokładnie taką samą postać tekstu (s. 18). Inaczej prezentuje się ten fragment w wersji O-2 (s. 11), gdzie czytamy:

I im trzeba dopomóc. A cóż mnie dopiero!

Przykład ten mógłby sugerować, że przekazy K-3 i K-4 zostały sporządzone na podstawie przekazu Ł-1. Jednak są tam fragmenty, które w bardzo poważnym stopniu odbiegają od lekcji podanej w wersji Ł-1. Znajdziemy tam np. wers, który w przekazie Ł-1 i O-2 został odczytany w całości i trafił do wersji kanonicznej, natomiast w obu krakowskich przekazach jeden wyraz jest wykropkowany, a inny różni się podaną lekcją⁵⁸.

Ł-1 (s. 8) i O-2 (s. 7–8):

⁵⁶ Informacje na podstawie mojej rozmowy z M. Korwinem z 23 I 2012. Warto zaznaczyć, że wersy, które pojawiły się w zakończeniu przekazu O-2, nie występują w rękopisie, nie ma ich także w wersjach K-3 i K-4.

⁵⁷ W tym przekazie dodatkowo zamiast „w ślad jak wierny mulat” mamy „ślądu wierny mulat”. Litera „u” w słowie „ślądu” została dopisana ręcznie. W przekazie K-4 po tym słowie ręcznie dopisano „jak”.

⁵⁸ W wersji Trznadla: „[*bezpamiętnie*] płynęła [...]” (w. 15).

Woda, co **wzdychanego** płynęła od rana,
 Błyszczący jak stal, szafirem dwakroć **zapuszczana**

Oba krakowskie maszynopisy podają (s. 11):

Woda, co płynęła od rana,
 Błyszczący jak stal, szafirem dwakroć **napuszczana**

W rękopisie natomiast znajdziemy (s. 9):

Woda, co ⟨sama z sobą mija się⟩ wzdychanego ⟨śpiewała⟩płynęła⟨ od rana,
 ⟨Błyska⟩Błyszczący⟨, jak stal, szafirem dwakroć napuszczana, –

Zatem prawidłowa postać tekstu powinna tak się prezentować:

Woda, co wzdychanego płynęła od rana,
 Błyszczący jak stal, szafirem dwakroć napuszczana

Podany przykład pozwala zobaczyć, iż krakowskie maszynopisy nie powstały na podstawie maszynopisów z Łodzi czy Opola, lecz zostały sporządzone w oparciu o kopię manuskryptu. Warto jeszcze kilka zdań poświęcić dowiedzeniu odrębności przekazów krakowskich. Ilustracją niech będzie taki przypadek. Wersje Ł-1 (s. 3) i O-2 (s. 2) podają:

Trawa, wrogo pobrzękując wydarzeń łańcuchem –
 Zbrodni zowąd nie cofniesz – choćbyś chciał, ni ruchem.

Przekazy K-3 (s. 5) i K-4 (s. 5) są w tym przypadku identyczne:

Trawa, wrogo pobrzękując wydarzeń łańcuchem –
 Zbrodni zowąd nie cofniesz – choćbyś mdlała duchem.

Rzecz prezentuje się interesująco po zestawieniu tych przekazów z rękopisem (s. 4):

Trawa, ⟨błędnie głośno⟩wrogo⟨ pobrzękując wydarzeń łańcuchem –
 Zbrodni zowąd nie cofniesz – ⟨ni ciałem⟩choćbyś mdlała⟨, ni duchem

Co daje ostateczną postać:

Trawa, wrogo pobrzękując wydarzeń łańcuchem –
 Zbrodni zowąd nie cofniesz – choćbyś mdlała, ni duchem⁵⁹.

Po tym fragmencie ręką poety zostały wykreślone dwa wersy, a w ich miejsce trafiły cztery inne. W przekazach Ł-1 i O-2 zachowano skreślone wersy, ale brak dopisanych. Natomiast w wersjach K-3 i K-4 pozostawiono zarówno wersy skreślone, jak i dopisane. Dlatego też z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, iż krakowskie przekazy były przygotowywane na podstawie kopii rękopisu, którą przywiózł do Polski Sprusiński. Jednak w wersji K-3 nie wszystkie słowa udało się odczytać. Przygotowujący wersję K-4 musiał wspomagać się rękopisem lub przekazami O-2 albo Ł-1, gdyż zawierają one słowa i wersy brakujące w wersji K-3.

Osobnym i dość interesującym zagadnieniem może być także zbadanie zależ-

⁵⁹ Do ostatecznej wersji tekstu nie powinno trafić słowo „ni”, które jest – niewykreśloną – pozostałością pierwszej redakcji.

ności między przekazami K-3 i K-4. Wiemy, że wersja K-4 została przygotowana na potrzeby suflera. Zawiera liczne jego dopiski, które miały pomóc w pracy. Zbytним uproszczeniem byłoby przypuszczać, iż wersja suflerska stanowi zwykłą kopię przekazu K-3, o czym mogłaby świadczyć duża zgodność wersji tekstu z tym przekazem i odrębność od wersji Ł-1 i O-2. Analiza przekazów krakowskich ujawnia także i różnice. Odpowiednią ilustracją będą tu wersy, które w wersji K-3 brzmią (s. 6):

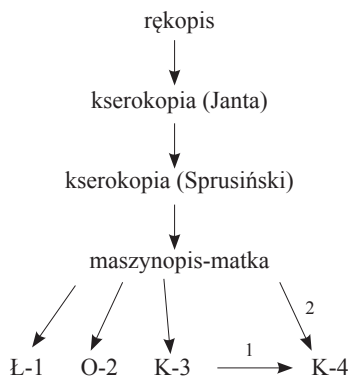
Rysował liście dębu, co na płot spozierał,
Cała w łaty słoneczne szłaś do mnie tak wiernie!

W przekazie K-4 został dopisany ręcznie cały wers z brakującym rymem (s. 6):

Rysował liście dębu, co na płot spozierał,
Wiatr te liście poprawiał, wydłużał lub ścierał.
Cała w łaty słoneczne szłaś do mnie tak wiernie!

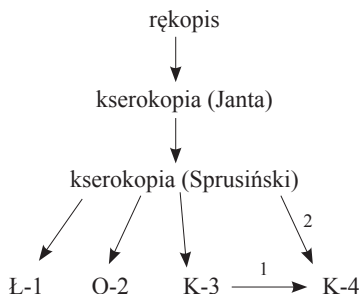
W maszynopisie O-2 pierwszy wers kończy się słowem „poziewał”, w przekazie Ł-1 mamy „wpozierał”. Może to sugerować, iż wersja suflerska została zestawiona z rękopisem, w którym – rzecz jasna – występuje brakujący wers, a w spornym miejscu znajdziemy wyraz „spozierał”.

Z analizy wszystkich przekazów wynika, że żaden z nich nie jest kserokopią innego. Każdy z nich powstał niezależnie, każdy na innej maszynie do pisania. Dowodzi tego rodzaj czcionki oraz sposób graficznego rozmieszczenia poszczególnych wersów czy całych kwestii na stronicach. Wyraźne są również pewne zależności i opozycje. Tekst przekazu Ł-1 w dużym stopniu pokrywa się z tekstem przekazu O-2; podobnie jak wersje K-3 i K-4 (choć widoczne są także różnice). Natomiast dwa ostatnie maszynopisy bardzo poważnie różnią się od opolskiego i łódzkiego. Trudno byłoby – na podstawie analizy tych maszynopisów – wyciągać jednoznaczne wnioski dotyczące dokładnej chronologii i sposobu ich powstawania. Można jednak pokusić się o rekonstrukcyjną hipotezę w postaci stemmy. W pierwszej wersji – poszczególne przekazy: Ł-1, O-2 i K-3, powstały z maszynopisu-matki, który sporządzono w Polsce na podstawie kserograficznej odbitki dzieła (kopia kopii) przywiezionej przez Sprusińskiego. Przekaz K-4 wyewoluował z przekazu K-3, lecz później go porównano z maszynopisem-matką⁶⁰.



⁶⁰ Trudno byłoby ustalić, kto go sporządził.

Druga możliwość jest taka, iż maszynopisy Ł-1, O-2 i K-3 zostały zbudowane na podstawie kserokopii manuskryptu. Natomiast maszynopis K-4 powstał z maszynopisu K-3, a później poprawiono go w oparciu o kserokopię.



W opisaney historii wiele jest białych plam, sprzecznych informacji oraz tropów, które nagle się urywają. Sformułowanie jednoznacznej tezy dotyczącej przebiegu tworzenia przekazów byłoby – na podstawie istniejącej dokumentacji – co najmniej ryzykowne. Dlatego też działania badawcze nie wykraczają tu poza opis faktów i próbę ich interpretacji.

Rękopis na straży poprawności tekstu

Należy zwrócić uwagę na to, że zarówno w przekazie Ł-1, jak i O-2 występują liczne powtórki. Przebadanie rękopisu dowodzi, iż jest to związane z błędnym przygotowaniem podstawy tekstowej. Podczas jej tworzenia uznano za kanoniczne wszystkie redakcje: zaniechane i te, z których autor nie zrezygnował. Taki stan rzeczy – być może – miał wpływ na merytoryczną ocenę nie tylko samego spektaklu, ale także tekstu dzieła. Recenzent opolskiej premiery pisał: „Przy okazji poznałem tekst. Dość pobieżnie, to prawda. Jednak na tyle, by móc stwierdzić, że choć utwór jest »bardzo Leśmianowski«, to przecież daleko odbiega od szczytowych osiągnięć poety”⁶¹.

Przeprowadzona tu analiza przekazów oraz porównanie ich z rękopiśmienną podstawą oświetla nie tylko skalę uchybień, ale także kierunek działań, które powinny być podjęte w celu przywrócenia tekstowi jego pierwotnej postaci. Warto byłoby też pokazać, w jakim stopniu zestawienie poszczególnych wydań z rękopisem wpłynie na poprawienie znanej wersji dramatu. W tym celu dokonajmy krótkiego rekonesansu. Pozwoli on zorientować się w charakterze i rozmiarze ingerencji, które dotychczasowi edytorzy *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* uznali za niezbędne dla właściwego funkcjonowania całości. W ostatnim wydaniu utworu Trznadel pisał:

W kilku wypadkach tekst zawiera opuszczenia pojedynczych słów, sygnalizowane wielokropkami w maszynopisie. Aby nie utrudniać lektury tak wspaniałego poematu, zrekonstruowałem te miejsca (oczywiście, hipotetycznie), sygnalizując rekonstrukcje kursywą ujętą w nawias graniasty. Rekonstrukcję ułatwiał regularny tok Leśmianowskiego trzynastozgłoskowca. Bardziej złożoną i zapewne dyskusyjną była decyzja rekonstrukcji całkowicie brakujących wersów, rozrzuconych w pierwszej części poematu [...]. Przy ich wyczuwalnym braku

⁶¹ Jodłowski, *op. cit.*, s. 19.

załamywały się także biegnące przez cały tekst rymy parzyste. Mogły to być te słowa, mogły być inne, nie sądzę jednak, abym zdradził ducha Leśmianowskiego utworu. [T 60–61]

Przyjrzyjmy się zatem kilku rekonstrukcjom dokonanych przez Trznadla i sprawdźmy, na ile udało się edytorowi zbliżyć do oryginału. W wersji 256 czytamy:

I skończyłam się nagle – taka [*strasznie mała!*]

W rękopisie natomiast (s. 20):

I skończyłam się nagle – taka niewytrwała.

Wersy 337–341 według Trznadla brzmią następująco:

I nie wolno tak ciała, co trwa, lekceważyć –
By się potem nie mogło na szczęście odważyć.
Lękam się, żeś nie kochał – [*lecz może się mylę*
I kochałeś przez jedną, ukradzioną chwilę...]
O, gdybyś teraz – chwilę obrawszy niczyją –
Wyznał miłość minioną... Jej – pragnę. Lecz ty ją

W rękopisie nie ma dodanych wersów:

I nie wolno tak ciała, co trwa, lekceważyć –
By się potem nie mogło na szczęście odważyć.
Lękam się, żeś nie kochał –
O, gdybyś teraz – chwilę obrawszy niczyją –
Wyznał miłość minioną... Jej – pragnę. Lecz ty ją

Sytuacja jest o tyle skomplikowana, że Leśmian dopisał fragment wersu (w podanym cytacie: trzeci z kolei) między inne. Być może, miał on być w przyszłości drugą redakcją jednego z nich. Wszakże ze względu na to, że wers ten nie został dokończony, nie wiemy, do której pary rymowej winien być dołączony. W tej sytuacji trafniejszą decyzją byłoby raczej pominięcie go w kanonicznej wersji tekstu niż „domyślenie” brakującego fragmentu.

Należy także zaakcentować, że wśród emendacji, które zostały wprowadzone przez Trznadla do wydania dramatu z 1998 roku, znajdziemy również interwencje trafne. W uwagach edytorskich czytamy:

Wers 257 w wersji „TS”⁶² – miał mało prawdopodobne brzmienie, błąd frazeologiczny (podkreślam wyraz, o który chodzi):

Bóg nas u b r a ł z kruchego na wietrze marliwa!

Zmieniłem to na:

Bóg nas u t k a ł z kruchego na wietrze marliwa! [T 62]

Konfrontacja tego wersu z rękopisem pokazuje, że decyzja edytora była słuszna. Jak wiemy dzięki tym dociekaniam, kserograficzna odbitka rękopisu nie zachowała się, więc wydawcy przygotowujący utwór dramatu do druku powinni przed wyborem podstawy skolacjonować wszystkie dostępne przekazy, poddać je filologicznej analizie i odrzucić te, które uległy kontaminacji. Działania te nie zostały przeprowadzone. Zarówno Trznadel, jak i Madyda wybrali wersje praw-

⁶² Takim skrótem edytor oznaczył maszynopis, który jest przechowywany w Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie.

dopodobnie chronologicznie najpóźniejsze (maszynopisy ze Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie). Efekt tego stanowi funkcjonująca dziś w literackim obiegu skażona postać utworu, o której nie sposób powiedzieć, iż jest bliska pierwotnemu zamysłowi autora.

Utwór niedokończony

Pozostała do omówienia jeszcze jedna ciekawa i znacząca kwestia. Mam tu na myśli zawarte w publikacjach na temat *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* informacje, które wskazywały, iż utwór nie został przez Leśmiana dokończony. Pierwsze uwagi o tym pojawiły się już po premierowych spektaklach w Łodzi i Opolu. Zanim do nich doszło, omawiane zagadnienie dostrzegła – w cytowanym tu tekście – Szpakowska. Wskazywała ona na to, że dramat Leśmiana zamykają w rękopisie „odmienne wersje tekstów użytych wcześniej wypowiedzi”.

Uwagi podobnej natury spotykamy także w programie spektaklu opolskiego, znajdziemy tam artykuł, którego autor również odniósł się do kwestii niekompletności utworu:

Tekst *Zdziczenia* jest zresztą nie tylko otwarty, nie tylko brakuje w nim kilku słów (wersy dopełniał reżyser – jako specyficzny „konserwator zabytku”), ale jest też... „spiralny”. Niektóre, z reguły te istotniejsze fragmenty powtarzają się w wersjach prawie (ale tylko prawie) identycznych⁶³. Czy to jest specyficzne podkreślenie, kompozycyjny paralelizm, czy też po prostu udoskonalona poetycko wersja (im bliżej „rozsypanego” końca, tym więcej powtórzeń)? Rozstrzygać musi literacka intuicja, lingwistyczna analiza i – na scenie – reżyserski ołówek. Wydaje się, że jednoznacznej odpowiedzi nie uzyskamy⁶⁴.

Zagadnienie nie uszło także uwadze recenzenta:

Leśmian nie dokończył swego poematu, tekst posiada luki i miejsca niejasne; brak w nim zakończenia. Nie zawsze wiadomo, czy powtórki są artystycznie zamierzone, czy też trzeba w nich widzieć poprawione wersje tekstu. Korwin uczynił z nich środek pomocny w wyrażaniu idei wiecznego powrotu. Bez względu na to, co orzekliby filologowie, z punktu widzenia potrzeb sceny była to decyzja słuszna. Dzięki owym „refrenom” uwyraźniony został charakter Bytu, kreowanego przez Leśmiana. A także wydobyta została rola przypadku w ludzkim życiu, każdej „ubocznej zżywki”⁶⁵.

Po raz pierwszy czytelnicy Leśmiana mogli trafić na informację o tym, że utwór nie był przez autora zamknięty, już podczas jego prasowej premiery. W lakonicznym komentarzu Janty umieszczonym nad fragmentem dzieła, czytamy: „Początek niedokończonego, ostatniego poematu dramatycznego Leśmiana, którego 83-stronicowy brulion uratowany został z katastrofy minionej wojny”⁶⁶.

⁶³ Wszystkie te redakcje zostały uwzględnione także w przekazie Ł-1, na którego podstawie wystawiono premierową sztukę. Taki stan rzeczy mógł wpływać na zaburzenie odbioru głównego toku narracji. Z podobnym zagadnieniem zmagał się W. F l o r y a n (*Uwagi o tekście*. W: *Podobizna autografu Dziadów części I Adama Mickiewicza*. Oprac. ... Wrocław 1971, s. 62), który przygotowywał edycję pierwszej części *Dziadów*. Nie włączył on do tekstu głównego odmian redakcyjnych, „albowiem liczba oboczności w brulionowym rzucie jest w niektórych fragmentach tak znaczna, że utrudniałoby to śledzenie ostatecznie ukształtowanego toku myśli poetyckiej w tym otoczeniu kolejnych przeobrażeń”.

⁶⁴ F e u s e t t e, *op. cit.*

⁶⁵ J o d ł o w s k i, *op. cit.*, s. 19.

⁶⁶ A. J a n t a, komentarz w: L e ś m i a n, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* (1968).

Kwestia tego, że utworu nie dokończono, omawiana była także w korespondencji między Aleksandrem Jantą a córką Leśmiana. Mazurowa w jednym z pierwszych listów, zdawała relację z liczby i stanu zachowanych manuskryptów. Wspominała, że – prócz innych – posiada: „niedokończony poemat, ostatni, jaki ojciec napisał”⁶⁷.

Innym razem, w odpowiedzi na list Aleksandra Janty, w którym postawił on szczegółowe pytania dotyczące nieznanymi rękopisów, Mazurowa stwierdziła:

Zdziczenie obyczajów pośmiertnych jest spotkanie[m] pośmiertnym męża, kochanki i żony. Cienie zmarłych – Sobstyl, Krzemina, Marcjanna. Ojciec przeraził się treści i przerwał pisanie tego dramatu dusz, które, jak sam pisze, nie tylko są sobą, lecz muszą nadto grać jeszcze rolę siebie samych, aby zadość uczynić zagrobowym wymaganiom niepewnego ich jaźni tragizmu⁶⁸.

W wersjach drukowanych utworów nie sprawia wrażenia niedokończonego. Jak już zasygnalizowano, obydwaj edytorzy – zarówno Trznadel, jak i Madyda – koryzowali z przekazów K-3 i K-4. Charakteryzują się one tym, iż ostatnia wypowiedź bohaterki została w połowie urwana. Miejsce było wybrane tak, by tekst miał logiczne zakończenie.

Nie może zatem dziwić, iż Trznadel nie rozumiał, dlaczego Janta opisał dramat jako niedokończony. Odnosząc się do cytowanych tu uwag antykwariusza, referował:

Córka poety, Maria Mazurowa, w liście do mnie z 3 lipca 1962 r., określała rękopis jako „zeszyt” liczący 84 strony tekstu. Nie wiadomo, co miał na myśli Janta określając poemat jako „nieukończony”, być może, nie miał jeszcze całego tekstu w ręku [...]. Poemat bowiem stanowi niewątpliwie ukończoną, zwartą całość. Janta sądził może, że poemat mógł nie zostać przez poetę ostatecznie opracowany do druku [...]. [T 58]

Zwróćmy uwagę na to, iż w przytaczanym przed chwilą liście nie ma dosłownej wzmianki, że zeszyt zawiera 84 stronicę tekstu. Autorka listu postawiła akcent na zeszyt, a nie na tekście w nim zapisanym: „*Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, poemat, zeszyt, 84 strony”⁶⁹. Zestawmy te informacje z faktami. Brulion, o który tu chodzi, zawiera 83 numerowane ołówkiem stronicę tekstu. Na pierwszej, niepaginowanej, zostały zanotowane nazwy miejscowości, o których wspomniano już wcześniej przy okazji omawiania zeszytu zawierającego tekst dramatu. Paginacji brak także na ostatniej stronicy. Podsumowując: zeszyt ze *Zdziczeniem obyczajów pośmiertnych* zawiera *de facto* 86 stronic, lecz sam utwór mieści się na – paginowanych – 83 stronicach⁷⁰.

Powróćmy w tym miejscu do zasadniczej kwestii, tj. do tezy o niedokończonym utworze. Wszystkie informacje, które przekazywała Jancie córka Leśmiana, mogły być zweryfikowane, kiedy wreszcie dotarł do Janty rękopis. Ostatnią (zapisaną), 83 stronicę zeszytu zamyka wypowiedź Marcjanny:

Dzieje się! Konik polny wypluśnięty z krzaka,
Przez sen – na chybił–trafił wybujał w zwierzaka,

⁶⁷ M. L. Mazurowa, list do A. Janty, z 9 V 1996. Bibl. Narodowa, sygn. 12844 II.

⁶⁸ M. L. Mazurowa, list do A. Janty, bez daty. Jw., k. 17.

⁶⁹ Trznadel, *Korespondencja z rodziną Bolesława Leśmiana*, s. 109.

⁷⁰ W jednym z listów, z 4 VII 1966 (Bibl. Narodowa, sygn. 12844, k. 15), do A. Janty córka Leśmiana napisała: „Poemat niedokończony *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, 85 stron”.

Nie tylko końcowy przecinek sugeruje, że praca nad tym fragmentem nie została zamknięta. Analiza rękopisu ujawnia wielokrotne redakcje obszerniejszej części finalnej partii tekstu, którego elementem jest cytowana przed chwilą kwestia jednej z bohaterek (stronice objęte przez modyfikacje: 70–83). Czy to oznacza, iż Leśmian porzucił – o czym wspominała jego córka w listach do Janty – dokończenie utworu? Ostatnie karty rękopisu wskazują na to, że autor nie potrafił się zdecydować na definitywną postać fragmentu, który miał się stać zakończeniem. W kolejnych redakcjach zamieniał bohaterkom wypowiedziane kwestie, modyfikował też ich kształt. Za każdym razem modyfikacje zaczynały się od fragmentu: „Dzieje się! Konik polny wypluśnięty z krzaka”. W rękopisie znajdziemy sześć różnych redakcji tego fragmentu, z czego dwie ostatnie zostały jedynie zainicjowane⁷¹.

Jak w takiej sytuacji powinien się zachować przyszły edytor: wydać utwór jako niedokończony? Jeśli tak, to którą redakcję ostatniej części tekstu przyjąć za definitywną? Pierwszą? Najdłuższą? Najmniej pokreśloną?

Jak już wcześniej zasygnalizowano, w wersjach drukowanych utwór nie sprawia wrażenia niedokończonego. Obydwaj edytorzy korzystali z przekazów K-3 i K-4, w których tekst zostaje zamknięty wyraźnym fabularnym finałem. Sytuację komplikuje fakt, że przekaz Ł-1 kończy się inaczej niżeli rękopis. Znajdziemy tam około 20 wersów, których w oryginale brak. W przekazie O-2 także znajdziemy podobnie brzmiące wersy, jednak jest ich zdecydowanie mniej. W tym miejscu powrócić należy do dwu luźnych kart z notatkami Leśmiana, o jakich wspominał Palowski. Być może, wersy, których w zeszycie brak, pochodzą z tych właśnie luźnych stron. Pozostaje jeszcze wyjaśnić, skąd wzięły się one w wersjach Ł-1 i O-2. Przypomnijmy wcześniejsze ustalenia: obie wersje zbudowano na podstawie kopii rękopisu, który został przywieziony do Polski przez Sprusińskiego. Odbitki manuskryptów przekazała mu – już po śmierci męża – Walentyna Janta-Polczyńska. W tym czasie rękopisy Leśmiana od 10 lat spoczywały w zbiorach HRC, jednak nie wszystkie. Palowski, który odwiedził wdowę kilka lat po Sprusińskim, znalazł w domowym archiwum rękopis wiersza *Kołysanka* i dwie stronice luźnych notatek, zidentyfikowanych – po „porównaniu z odbitkami pozostałych utworów” – jako część *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*. Dlatego też istnieje pewne prawdopodobieństwo, że w zbiorach HRC przechowywany jest ten dramat bez dwu wzmiankowanych stron, których kopie mogły się znajdować wśród materiałów przywiezionych przez Sprusińskiego do kraju⁷².

Ku podsumowaniu

Dotychczasowe wydania za podstawę druku *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* przyjmowały przekaz nieautentyczny, tj. nieautoryzowany maszynopis. Edytorzy korzystali z dwu wersji maszynopisu utworu przechowywanego w Archiwum Starego Teatru w Krakowie. Przekazy nie były wolne od różnego rodzaju potknięć i usterek. Te o dużej wadze polegały m.in. na braku poszczególnych słów

⁷¹ Następujące po sobie redakcje omawianego fragmentu różnią się objętością i zawierają liczbę wersów: 12, 21, 16, 12, 6, 2.

⁷² Rękopisy wspomniane przeze mnie nie znajdują się obecnie w posiadaniu wdowy po A. Jancie, która nie pamięta, co się z nimi stało. Informacja na podstawie listu W. J a n t y do mnie z 30 I 2012 oraz naszej rozmowy telefonicznej z 4 II 2012.

w wersach lub całych wersów. Zdarzało się, że brakujące elementy były uzupełniane, w przekonaniu Trznadła takie działanie zapobiegało utracie spójności. Edytor zastrzegł, iż rozwiązanie to jest tymczasowe, póki nie będzie można sięgnąć do rękopisu i ustalić oryginalnej postaci tekstu:

Pozostają także przy przekonaniu, że kilka moich własnych uzupełnień, „rekonstrukcji” w tekście, zawsze zasygnalizowanych kursywą ujętą w nawias graniasty, nie narusza istoty Leśmianowskiego poematu, „uszkadza” go w lekturze mniej niż w przypadku wielokropków pozostawionych przez niezręcznych kopistów. M[adyda] przedrukowuje tekst z wszystkimi tymi strasznymi lukami. Tekst „wisi” na stronie książki, jak obraz z dziurą w muzeum. Rola tych minimalnych rekonstrukcji jest zresztą tymczasowa, być może znikną, gdy kiedyś oryginalny rękopisu stanie się dostępny. Powtórzę: nie mógłby bez nich obyć się teatr. [T 63]

Dodatkowym argumentem, który miałby przemawiać za uzupełnianiem tekstu hipotezami co do brakujących słów, były praktyki podejmowane podczas realizacji teatralnych. W tej sytuacji zasadne wydaje się wskazanie na rodzaj nietożsamości obu sytuacji. Zjawisko adaptowania tekstu na potrzeby realizacji teatralnej jest znane od dawna i na ogół nie budzi kontrowersji. Rzecz jasna, warto przy tej okazji postawić pytanie o granice ingerencji w tekst i ich charakter. To nieodpowiednia chwila, by omawiać metodologię pracy scenarzysty czy reżysera, dość powiedzieć, że ich działania mające na celu adaptację utworu najczęściej wiążą się z różnego rodzaju skrótami. Efekt tego typu działań stanowi nowa – w pojęciu reżysera – spójna całość, nieautorska, choć zbudowana z tekstowej podstawy pochodzącej od twórcy. Zatem cechą charakterystyczną tego typu konstrukt jest to, że rzadko zawiera elementy dodane przez reżysera czy scenarzystę.

Zdarzają się jednak i takie sytuacje, kiedy adaptacja prócz skalpela wymaga szpachli. W mało komfortowej sytuacji znajduje się ktoś, kto musi pracować na tekście niekompletnym. Jeśli podstawa zawiera wersy z brakującymi słowami, to bez odpowiedniej dokumentacji bardzo trudno byłoby trafnie je zrekonstruować. Reżyser staje przed dwiema możliwościami: albo zrekonstruować wers, albo go pominąć. Żadne z rozwiązań nie jest idealne czy choćby akceptowalne. Pierwsze – najprawdopodobniej zniekształci oryginalną postać tekstu, czego efektem będzie kontaminacja; drugie – może zaburzyć wewnętrzny rytm dzieła w sensie wersyfikacyjnym i fabularnym.

Niezależnie od charakteru i zakresu adaptacyjnych działań w obszarze teatru wolno je – z większymi lub mniejszymi zastrzeżeniami – przyjąć. Przede wszystkim dlatego, że rzecz stanowi reżyserską propozycję lektury utworu, jest wydarzeniem – w pewnym sensie – jednorazowym. Być może, ważniejsze jest to, iż działanie takie nie niesie ze sobą tego typu konsekwencji jak w przypadku, kiedy w podobny sposób ingerujemy w edycję utworu. Różnica między materiałami wydaje się w punkcie finalnym oczywista: wystawiona na scenie sztuka teatralna (operowanie słowem, dźwiękiem i obrazem, np. oświetlenie, scenografia) i edycja tekstu (operowanie jedynie tekstem). Sytuacja natomiast zmienia się, kiedy będziemy jej się przyglądać w punkcie wyjścia. W obu przypadkach pracujemy z tekstem (scenariusz sztuki teatralnej z jednej i tekst utworu dramatycznego, z drugiej strony), dlatego też łatwo można ulec złudzeniu, iż mamy do czynienia z tożsamością materii. Idąc tym torem myślenia, można przyjąć błędne założenie, że tożsame mogą być także działania podejmowane wobec tekstu. Skutki tego rodzaju przedsięwzięć – w przypadku edycji – mogą się okazać zgubne.

Zasadnicza różnica jest taka, iż efektem finalnym modyfikacji teatralnych nie będzie nowa postać tekstu dzieła. Wytwór ten nie będzie stanowił kolejnego elementu na ewolucyjnej drodze tekstu w dążeniu ku wersji najbliższej zamysłowi autorskiemu. Nie będzie on dla kolejnych badaczy czy reżyserów punktem wyjścia. Będzie raczej głosem w dyskusji, wizją, jedną z wielu interpretacji. W związku z tym ewentualne szkody będą prawdopodobnie minimalne. Natomiast kiedy mówimy o działaniach edytorskich, straty mogą być niepowetowane. Przede wszystkim dlatego, iż każda kolejna edycja danego utworu powinna być krokiem naprzód, powinna realizować postulat zbliżenia odbiorców do autorskiej wizji tekstu finalnego. Wprowadzanie uzupełnień brakujących słów czy fraz nie dość, że jest interpretacją, którą – w imieniu autora – narzuca się czytelnikom, to dodatkowo działanie takie utrwala błędną wersję tekstu. W efekcie opisanych tu przedsięwzięć osoba ingerująca w scenariusz sztuki teatralnej znajduje się na bezpiecznym polu interpretacji, natomiast edytor, wprowadzający daleko posunięte emendacje, staje się współautorem-intruzem – na co pozwalać sobie chyba jednak nie powinien.

Abstract

DARIUSZ PACHOCKI
(John Paul II Catholic University, Lublin)

A HISTORY OF A DRAMA.
BOLESŁAW LEŚMIAN'S "BARBAROUSNESS OF POSTHUMOUS CUSTOMS"
– A PHILOLOGICAL ASPECT

The article refers to Bolesław Leśmian's manuscripts which in 1944 the poet's wife and daughter took away from Poland. Following a long peregrination, the materials were found in the collection of Harry Ransom Center in Austin (USA). Attempts to raise the Polish authorities interest in them failed, and thus the manuscripts stayed abroad and have for many years lacked scientific research. The author of the text focuses on the benefits of a philological analysis of the survived manuscripts, which reveals not only the way Leśmian perfected his texts but also their shape being the closest to the author's intention.

PRZEMYSŁAW KANIECKI
(Uniwersytet Warszawski)

KONWICKI CZYTA WOJTYŁĘ

O NIEZREALIZOWANYM SCENARIUSZU WEDŁUG „BRATA NASZEGO BOGA”*

Jednym z niepublikowanych i w ogóle nie znanych tekstów Tadeusza Konwickiego jest scenariusz (przechowywany w jego prywatnym archiwum¹) napisany według dramatu Karola Wojtyły *Brat naszego Boga*.

Tekst adaptacji – sygnowany przez autora u dołu strony tytułowej – datowany jest na sierpień–wrzesień 1987 i nosi tytuł: „*Brat naszego Boga*” Karola Wojtyły². Z całą pewnością to forma tytułu, nie zaś jakiś roboczy opis tekstu, jakies „puste miejsce” pod rozważę dla przyszłego realizatora, który miałby ostatecznie rozstrzygnąć, jak chciałby nazwać film (nazwać np. po prostu *Brat naszego Boga*, jak zrobił, adaptując dramat później, w 1997 r., Krzysztof Zanussi). Tezę, że to już gotowy tytuł, potwierdza jak najbardziej przystający do niego kształt scenariusza. Jest to – strawestując podtytuł *Lawy* – opowieść o dramacie *Brat naszego Boga* Karola Wojtyły, a w głębszej interpretacji: o Karolu Wojtyłe jako autorze sztuki.

* Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2009–2010 jako projekt badawczy.

¹ Jedynymi znanymi mi uwagami historycznofilmowymi o istnieniu tego scenariusza są: wzmianka w artykule T. Lubelskiego *Krewniacy z Litwy. Narodziny adaptacji z ducha wspólnoty* („Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59 (jesień), s. 149), oraz początek tekstu B. Hollender dotyczącego późniejszej adaptacji sztuki (*Opowieść o bracie Albercie*. „Rzeczpospolita” 1997, nr z 6 I): „Krzysztof Zanussi zaczyna dzisiaj w Krakowie zdjęcia do nowego filmu – ekranizacji *Brata naszego Boga* Karola Wojtyły. Pomyśl nakręcenia tego filmu narodził się przed sześcioma laty. Pierwszą wersję scenariusza napisał Tadeusz Konwicki, za kamerą miał stanąć wówczas Andrzej Wajda. Film miał powstać w koprodukcji polsko-włoskiej. Ze strony polskiej współproducentem *Brata naszego Boga* miało być Studio Filmowe »Tor«. Do realizacji jednak nie doszło, ponieważ wycofała się z tego projektu włoska telewizja publiczna”. Konwicki konsekwentnie unika komentarzy na temat okoliczności napisania scenariusza (nie opowiedział np. o jego historii w wywiadzie-rzecz J. Szerby i K. Bielas *Pamiętam, że było gorąco* (Kraków 2001), poświęconemu głównie filmowej części jego dorobku), nie znam żadnych upublicznionych relacji na ten temat – wobec czego abstrahuję od owego wątku w niniejszym artykule, ograniczając się do omówienia scenariusza.

² W zbiorze z manuskryptami T. Konwickiego odnalazłem i rękopis tekstu, i maszynopis. Ten pierwszy zawiera doklejki z kserokopii stronic dramatu, które wskazują, że autor pracował na jego edycji książkowej (K. Wojtyła, *Poezje i dramaty. Wiersze. – Dramaty. – Juwenilia. – Artykuły*. Wybór i układ M. Skwarnicki, J. Turowicz. Słowo wstępne M. Skwarnicki. Kraków 1980. Pierwodruk dramatu: „Tygodnik Powszechny” 1979, nr 52). Cytaty ze scenariusza podawał będąc według maszynopisu – lokalizacja w tekście głównym przez wskazanie numeru karty.

Wojtyła występuje tu jako jeden z bohaterów filmu (w scenariuszu nazywany Studentem), jako jeden z aktorów grających jego własną sztukę podczas ostatniej wojennej nocy przed wkroczeniem Armii Czerwonej do Krakowa.

Gra, oczywiście, protagonistę, Adama-Alberta, którego prototypem był, jak wiadomo, Adam Chmielowski. Na próbie znalazł się tylko jako autor sztuki, wcielił się jednak w postać, zmuszony nieprzyjściem na próbę głównego aktora, Tadeusza (wpadł on podczas łapanki). W ten sposób Konwicki, dając Adamowi-Albertowi z *Brata naszego Boga* twarz Studenta, chce przedstawić stosunek autora utworu do postaci dramatycznej, chce zasugerować, że bohater dramatu to *alter ego* autora, że prezentowane poszukiwania Chmielowskiego są obrazem poszukiwań samego Wojtyły w latach czterdziestych XX wieku. Ukazywana w sztuce rezygnacja tej postaci z drogi artystycznej, z kariery malarskiej, i przyjęcie misji społecznej i religijnej staje się w scenariuszu metaforą drogi samego Wojtyły z okresu, gdy porzucił on aktorstwo na rzecz studiów teologicznych i posługi kapłańskiej. Nie przypadkiem też konspiracyjna próba dramatu odbywa się w jakiejś pracowni malarskiej: podkreśla to związek duchowej drogi malarza-zakonnika Chmielowskiego z losami człowieka teatru – kapłana Wojtyły, przyszłego kardynała krakowskiego i papieża, który najpierw jako kardynał zabiegać będzie o beatyfikację³, a później jako papież beatyfikuje i (w r. 1989, czyli już po powstaniu scenariusza) kanonizuje brata Alberta⁴.

Wątek teatru jest dla historii Chmielowskiego kompozycyjnym nawiasem, sama jednak historia, mimo usytuowania jej w ramie sztuki odgrywanej potajemnie, nie zostaje ukazana w konwencji przedstawienia w filmie. Adaptator wprowadza bowiem płaszczyznę oniryczną („usprawiedliwianą” przed widzami już samą nazwą grupy aktorów: Teatr Wyobraźni), uruchamiając w momentach, gdy aktorzy przystępują do prób kolejnych części dramatu: wówczas przed odbiorcami filmu nagle otwiera się „bogatsza”, wyobraźniowa wersja scenicznych zdarzeń z życia Chmielowskiego, wizja nadbudowana na tym poziomie próby dziejącej się w bardzo prowizorycznych warunkach.

Gdyby w filmie nie było wątku aktorów, wprowadzającego do wątku Chmielowskiego umowność i w ten sposób naświetlającego właściwą płaszczyznę interpretacyjną ukazanych zdarzeń, byłby to po prostu film o Chmielowskim, opowiedziany w zasadzie w konwencji realistycznej, z pełnym „tłem” – także plenerowym – scenerii Krakowa z XIX wieku; byłby to film opowiedziany w konwencji *stricte* biograficzno-historycznej (obecność obok Chmielowskiego takich postaci, jak Stanisław Witkiewicz, Maksymilian Gierymski, Lucjan Siemieński czy wreszcie Helena Modrzejewska), oczywiście, z wieloma elementami pogłębiającymi fabułę psychologicznie i filozoficznie czy z całym wątkiem traktującym o roli sztuki, pozostawionymi przez adaptatora ze skracanego pierwowzoru. Zresztą rama ta służy jeszcze czemuś: niweluje potencjalną „niefilmowość” wszelkich tego rodzaju elementów, które przypominają o szczególnej teatralności ekranowego

³ Zob. dwa kazania (pierwsze z r. 1966, drugie z r. 1977) K. Wojtyły o bracie Albercie: *Bogactwo ubogiego; Błogosławieni ubodzy duchem*. W: W. Kluz, *Adam Chmielowski. Brat Albert*. Kraków 1982, rozdział XVIII.

⁴ Zob. *Kanonizacja Brata Alberta Adama Chmielowskiego. Rzym, 12 XI 1989*. Kraków 1991. Zob. tu także przemówienia Jana Pawła II o bracie Albercie, zwłaszcza: *Patron trudnego przełomu* (przemówienie z 12 XI 1989, wygłoszone na audiencji dla Polaków przybyłych na kanonizację).

pierwowzoru, niezwykle przecież wyrazistej i przesądzającej o oryginalności sztuki (nie bez powodu dramat jest uznawany za „najbogatszy strukturalnie utwór sceniczny Wojtyły”⁵), ale stanowiącej wyzwanie dla samego nawet wystawiania utworu w teatrze⁶, elementów mogących w innym wypadku nie sprawdzić się na ekranie.

Wątek Chmielowskiego zaprezentowany zostaje jeszcze przed wprowadzeniem wątku Studenta. Film rozpoczynać miał obraz pola po bitwie pod Melchowem, w której stracił nogę Chmielowski, potem następować miały bezdialogowe sceny w pracowniach malarskich jego i jego przyjaciół, ukazujące m.in., jak Adam zapada w dziwne „letargiczne omdlenie”, a dopiero potem, po napisach początkowych, pojawiał się Student:

Pobojowisko z czasu powstania 1863 roku. Na skraju bitewnego pola grupa jeźdźców. Stary generał rosyjski w otoczeniu adiutantów przygląda się pochylej polanie leśnej zasnutej przedwiecznymi mgłami. Kobiety, śpiewając nabożną pieśń, zbierają zabitych i rannych.

Obok wykrotu leży koń, któremu granat wypatroszył wnętrzności. Przy nim sztandar powstańcy: na czerwonym tle biały orzeł, Pogoń i Archanioł, patron Rusi. Z głową w wysokich paprociach spoczywa, jakby spał, młody chłopak, wyrostek właściwie. Zamiast nogi miazga strzaskanych kości i rozszarpanych mięśni. To młody powstaniec, Adam Chmielowski.

Wtedy skądś nadbiega pies, zwykły kundel wiejski. Zaczyna myszkować między poległymi. Wyciąga jakąś torbę zbrzyganą krwią, próbuje ją szarpać warcząc gniewnie. Jeden z adiutantów świty generała wydobywa rewolwer, mierzy starannie do psa i strzela raz, drugi, po chwili trzeci.

Młodziutki powstaniec obok sztandaru otwiera oczy, jakby budził się z głębokiego snu. Patrzy nieprzytomnie przed siebie. Pod niebem wybucha wrzask przestraszonych gawronów.

Pracownia malarska Maksymiliana Gierymskiego. Na sztalugach niedokończony obraz przedstawiający scenę z nie tak dawnego okresu powstania. Grupa przyjaciół, między innymi młodzi malarze Józef Chełmoński i Adam Chmielowski, dyskutują nad nowym dziełem.

W ubogiej pracowni Stanisława Witkiewicza albo Malczewskiego. Ci sami malarze oglądają rysunki gospodarza. Chmielowski, obchodząc stół, potyka się na swojej protezie, do której jeszcze nie przywykł.

⁵ K. D y b c i a k, *Brat naszego Boga*. Hasło w: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa 2000, s. 59. W recenzji przedstawienia K. Skuszaneki w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie (premiera: 13–14 XII 1980) B. T a b o r s k i (*Brat naszego Boga*. „Więź” 1981, nr 3, s. 155) stwierdza: „Lektura, a także obejrzenie na scenie tego utworu nie pozostawiają wątpliwości co do tego, że jest to dzieło głębokie i oryginalne, owoc starannych przemyśleń, a forma – choć w zamierzeniu autora zapewne nie najważniejsza – stanowi ciekawą i własną propozycję dramaturgii – jak bym to określił – »wnętrza«, która w przyszłości wyrazi się misteryjnymi dramatomedytacjami *Przed sklepem jubilera* (1960) i *Promieniowanie ojcostwa* (1964)”. Zob. też tekst B. T a b o r s k i e g o do programu tej sztuki (fragmenty przedrukowano jako: *Karola Wojtyły dramaturgia wnętrza*. „Ekran” 1981, nr 4) oraz artykuł autora *Karol Wojtyła – poeta dramaturg* („Tygodnik Powszechny” 1981, nr 1). Sformułowania „teatr wnętrza” używa w recenzji przedstawienia Skuszaneki również B. M a m o Ń (*Brat naszego Boga*. „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 52). Zob. *Brat naszego Boga*. M. B i a ł e c k a rozmawia z K. Skuszaneką. „WTK. Tygodnik Katolicki” 1980, nr 44. – T. K r z e m i e Ń, *Rzecz o stawianiu się człowieczeństwa*. „Kultura” 1981, nr 1.

⁶ Np. w innej recenzji głośnego przedstawienia Skuszaneki: M. F i k (*Próba przeniknięcia poezji*. „Twórczość” 1981, nr 3), z jednej strony, podkreśla, że dramat to „próba nawrotu – wyrosłego z tradycji romantycznych (w tym wypadku głównie Norwida i Wyspiańskiego) – teatru idei i słowa”, z drugiej strony, zwraca jednak uwagę, że „pozbawiony jest czegoś, co nazwać można – w sposób niedoskonały – intuicją czy nerwem scenicznym”, a także pisze autorka o „drażniącej chwilami stylistyce utworu”.

I wreszcie pracownia Chmielowskiego, młodego adepta fachu malarskiego, który odsłania świeżo skończony obraz będący epizodem czy wspomnieniem powstańczym. Koledzy gromadzą się przed płótnem, a on sam odchodzi do wielkiego okna i patrzy na dachy domów, na chmurne niebo. Chełmoński coś woła do niego, ale on nie słyszy. Zaniepokojeni koledzy podchodzą do okna, budzą Adama z dziwnego, letargicznego omdlenia.

Na tym tle napisy czołowe filmu.

Brama starej fabryki krakowskiej. Słychać syrenę oznajmiającą koniec zmiany. Tłum robotników płynie w stronę bramy. Dwóch strażników obszukuje niedbale wychodzących, wśród których jest młody robotnik nazywany Studentem. Jego także strażnik obmacał pobieżnie i klepnął po plecach.

Student wychodzi na ulicę, staje przy najbliższym przystanku tramwajowym wśród tłumu oczekujących. Gdzieś obok chłopcy biją się na śnieżki ze świeżego śniegu. Ktoś idzie przez ulicę niosąc pod pachą choinkę owiniętą sznurem.

Jęcząc sfatygowanym podwoziem na zakręcie pojawia się u wylotu ulicy tramwaj. [k. 1–2]

Student – mający wszak tę samą twarz co Adam – jawiłby się więc nam już w pierwszych ujęciach jako ktoś, kogo wątek musi być rozpatrywany nierozdzielnie w kontekście wątku Adama Chmielowskiego. Sugerowane przez autora scenariusza źródło postawy przyjmowanej przez Adama to jednocześnie supozycyjna odpowiedź Konwickiego na pytanie o źródło postawy Wojtyły – trauma popowstaniowa Chmielowskiego, sygnalizowana pojawiającym się po prologu jeszcze dwukrotnie (k. 39, 68) retrospekcyjnym obrazem pobojuwiska oraz motywem owego „letargicznego zamyślenia” bohatera (rozumiemy, że w jego trakcie Adam po prostu ponownie zstępuje w tamte przeżycia i że trauma popowstaniowa jest stopniowo przez niego przewyżczana: w ostatnim wspomnieniu nie słychać już strzału do psa). Konwicki widzi w drodze kapłańskiej Wojtyły, zwieńczonej pontyfikatem, odpowiedź człowieka na zło świata wojennego. Dlatego właśnie tak względnie szeroko, aż w kilku scenach, nakreśla w scenariuszu tło wojenne: widzianą przez Studenta łapankę, której cudem uniknął, niebezpieczne konspiracyjne spotkanie aktorów, motyw ukrywających się Żydów.

Scenariusz można traktować jako film biograficzny o Wojtyle – w specyficznej odmianie Konwickiego, pokrewnej tej znanej z *Doliny Issy* i *Lawy. Opowieści o „Dziadach” Adama Mickiewicza*. To rodzaj utworu biograficznego ukazujący nie panoramę całego życia postaci, ale zarys duchowy czy psychologiczny, i to jeszcze o takich konturach, które jednocześnie wysnuwają uogólnienie dotyczące formacji pokoleniowej, społeczeństwa polskiego i konkretnej sytuacji historycznej. Charakterystyczne, że Konwicki nie dba o zgodność faktograficzną wątku Studenta z biogramem Wojtyły – wszakże sztuka napisana została nie w trakcie okupacji, lecz w drugiej połowie lat czterdziestych, a wojenna współpraca aktora z konspiracyjnym Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka, prototypowym dla scenariuszowego Teatru Wyobraźni⁷, przypada na lata 1941–1943 (najpewniej wiedząc o tym, Konwicki na prawach fikcji filmowej przedstawia ten kontakt Studenta z teatrem na przełomie 1944 i 1945 r. jako dopiero stopniowo urywany – Ania mówi do niego: „Coraz rzadziej do nas przychodzisz [...]”. Nie jesteśmy już

⁷ Konwicki informację o działalności konspiracyjnej Teatru Rapsodycznego zaczerpnąć mógł choćby ze wzmianek dotyczących grupy artykułów K. Wojtyły: *Dramat słowa i gestu* oraz „*Dziady*” i *dwudziestolecie*, a także z *Przedmowy do książki Mieczysława Kotlarczyka „Sztuka żywego słowa”, Rzym 1975*, przedrukowanych w tomie *Poezji i dramatów* (s. 387, 397, 401).

potrzebni” (k. 6), przez co zakomunikowane jest odbiorcy dokonanie się zwrotu w życiu chłopaka, tj. przeniesienie się w 1943 r. z filologii na teologię, wstąpienie do tajnego seminarium duchownego w Krakowie).

Konwicki w prozie bardzo często sięga po takiego typu formułę „portretową”, opowiadając o swoich przyjaciółach czy osobach dla niego w jakiś sposób ważnych. Snopem światła, który autor kieruje na bohatera tego rodzaju *quasi*-dokumentarnej prozy, jest zawsze jakiś jeden element: czy to kwestia społeczna lub historyczna (np. w eseju *Którędy* o Januszu Korczaku, pisze o nim Konwicki w r. 1987 jako o własnym „świętym epoki pieców”, naświetla problem relacji polsko-żydowskich i katastrofę drugiej wojny światowej⁸), czy to zagadnienie obyczajowe albo problem psychologiczny (np. o Ściborze-Rylskim opowiada w eseju mówionym *Cień obcych wojsk*, wysuwając przypuszczenie, że kompleksem, który zadecydował o niepublikowaniu w drugim obiegu, a zwłaszcza o alkoholizmie i w konsekwencji – śmierci pisarza, był lęk przed wkroczeniem wojsk radzieckich⁹). Najczęściej zaś jest to po prostu jakieś zdarzenie – albo wiele, tworzących gamę, anegdot – które wydobywa cechę wiele o bohaterze mówiącą (przykład sławnych portretów z *Kalendarza i klepsydry*, zwłaszcza Stanisława Dygata czy Kazimierza Brandysa). Oczywiście, dzięki tym opowieściom można sporo się dowiedzieć i o kimś opisywanym, i o samym dokonującym opisu; są one manifestacyjnie subiektywne.

Tę formułę syntetycznych profili, załączkowo występującą zresztą już nawet w recenzjach pisanych przez młodego Konwickiego, zwłaszcza tych z drugiej połowy lat pięćdziesiątych (z książek Antoniego Słonimskiego i Leopolda Tyrmanda¹⁰), ale stosowaną w całej pełni w jego prozie od roku 1974 (szkic o Włodzimierzu Boruńskim¹¹, wspomniana sylwa *Kalendarz i klepsydra*), tę więc formułę Konwicki rozwinął właśnie w wymienionych tu późnych filmach, nakręconych w latach osiemdziesiątych. W utworach tych, stających się obszernymi prezentacjami danej osoby, owego centralnego bohatera oglądamy zawsze przez pryzmat jakiegoś momentu jego życia, momentu fundamentalnego dla ukształtowania osobowości, który zadecydował, zdaniem pisarza, o wybitności postaci.

Konwicki konstruuje tego rodzaju prezentację, adaptując utwór portretowanego¹². Warto zwrócić uwagę, że wcześniejsze scenariusze będące adaptacjami, te sprzed lat osiemdziesiątych, a właściwie połowy lat siedemdziesiątych, nie miały takiego charakteru – napisane dla kolegów-reżyserów w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych, były projektami filmów nastawionych na fabułę i treść powieści

⁸ T. Konwicki, *Którędy*. W: *Wiatr i pył*. Wybór tekstów i oprac. T. Lubelski, P. Kanięcki. Warszawa 2008. Pierwodruk: „Krytyka. Kwartalnik Polityczny” 1987, nr 23/24.

⁹ T. Konwicki, *Cień obcych wojsk*. Spisała M. Ołdakowska. W: *Wiatr i pył*. Pierwodruk: „Polityka” 1992, nr 16 (dodatek: „Kultura”, nr 4).

¹⁰ T. Konwicki: *Złego początki* [rec. *Gorzkiego smaku czekolady* L. Tyrmanda]. W: *Wiatr i pył*. Pierwodruk: „Nowa Kultura” 1957, nr 21, z 26 V; *Ostatnia Europa* [rec. *Wspomnień warszawskich* A. Słonimskiego]. W: *Wiatr i pył*. Pierwodruk: „Nowa Kultura” 1957, nr 48, z 1 XII.

¹¹ T. Konwicki, *Wielki aktor małych ról*. W: *Wiatr i pył*. Pierwodruk (pod tytułem dodanym przez redakcję – *Zawsze starałem się mieć Boruńskiego w filmie*): „Kino” 1974, nr 3. Szkic ten jest w zasadzie mikrotraktatem o aktorstwie.

¹² Na temat szczególnej formy tych adaptacji zob. Lubelski, *loc. cit.*

Dygata, Iwaszkiewicza, Prusa czy Strykowskiego¹³. Takiego charakteru nie miał nawet scenariusz według *622 upadków Bunga* Witkacego z początku lat siedemdziesiątych, napisany przez Konwickiego dla Jana Lenicy¹⁴. Ale już pierwotna wersja scenariusza *Kroniki wypadków miłosnych*, oparta na własnej powieści z 1974 roku niedługo po jej wydaniu (zaadaptować miał ją wówczas, jak *Disneyland* według Dygata, Jakub Morgenstern), zdradza taki charakter, a zrealizowany w połowie lat osiemdziesiątych film Andrzeja Wajdy jest otwarcie nastawiony na autora powieści, na samego Konwickiego, który nawet zagrał w filmie rolę Nieznajomego¹⁵. Ten ostatni scenariusz oraz adaptacje *Doliny Issy* Czesława Miłosza i *Dziadów* Adama Mickiewicza rozpisane na scenariusz i wyreżyserowane przez Konwickiego stają się zatem – w odróżnieniu od najwcześniejszych realizacji – filmowymi esejami o ekranizowanych utworach, traktowanych przez Konwickiego jako dzieła prezentujące wileńską młodość autorów. To filmy o nich jako o artystach z tego zakątka ziemi, artystach wygnanych, pielgrzymach, a przy tym ukazujące rdzeń polskości, polskie kompleksy oraz uniwersalne refleksje o rzeczach najważniejszych: o sensie sztuki, o wpływie historii na ludzkie losy, o przemijaniu¹⁶. *Nb.* swoistym preludium do tych scenariuszy był wpleciony w powieść *Kompleks polski* z 1977 roku wątek Mineyki, „adaptacja” przekładająca na język prozy beletrystycznej materiał z relacji oszmiańskiego dowódcy powstania styczniowego dotyczącej autentycznych wydarzeń¹⁷. Zbiór takiego rodzaju adaptacji *Brat naszego Boga* zatem dopełnia i zamyka.

Jedyne, co różni realizację dramatu Wojtyły od *Doliny Issy*, od *Lawy* i od owej specyficznej „adaptacji” wspomnień Mineyki, partii z *Kompleksu polskiego* (i od scenariusza *Kroniki wypadków miłosnych*), to brak eksponowanej postaci adaptatora oraz niewileńska sceneria. Nieobecność tych dwóch motywów pozwala na stwierdzenie z całkowitą pewnością, że reżyserem owej adaptacji nie miał być Konwicki. Elementy pozostałe pozwalałyby natomiast rozpatrywać scenariusz – tym bardziej że nie był on zrealizowany (czyli nie „włączono” go do dorobku innego artysty) – jako ogniwo jego twórczości. Ogniwo dotąd nie znane, ale niezmiernie istotne: to ostatni scenariusz Konwickiego napisany niedługo po złożeniu w Zespole Filmowym „Perspektywa” adaptacji *Dziadów* i tuż przed jej realizacją.

¹³ Zob. wypowiedź T. Lubelskiego, z którym rozmawiał P. K a n i e c k i („Rzeka...” i „Nowy Świat...” jako pretekst do spojrzenia na kino Konwickiego. „Gazeta Wyborcza” 2010, nr z 2–3 VI).

¹⁴ Zob. T. L u b e l s k i, „Bungo”. *Nieznany scenariusz według Witkacego*. W zb.: *Kompleks Konwicki. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej w dniach 27–29 października 2009 roku przez Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ oraz Wydział Polonistyki UJ*. Red. A. Fiut, T. Lubelski, J. Momro, A. Morstin-Popławska. Kraków 2010, zwłaszcza s. 280–281.

¹⁵ B. G i z a (*Między literaturą a filmem. O scenariuszach filmowych Tadeusza Konwickiego*. Warszawa 2007, rozdział IV) uznała nawet *Kronikę wypadków miłosnych* za część „litewskiego tryptyku”.

¹⁶ Lekturę „biograficzną” *Lawy* prezentuje w szkicu „*Lawa*” Tadeusza Konwickiego jako „film o Mickiewiczu na podstawie »Dziadów«”. W zb.: *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*. Red. T. Szczepański, S. Kołos. Toruń 2007. Zob. też P. K a n i e c k i: *Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza*. Poznań 2008; *Idea „ekumeniczna” w filmach Tadeusza Konwickiego*. „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57/58 (wiosna/lato).

¹⁷ Piszę o tym w szkicu *Kompleks kolejkowicza Konwickiego – i pamięć Kościuszki, Byrona i kolejnych* (w zb.: *Filhellenizm w Polsce. Wybrane tematy*. Red. M. Borowska, M. Kalinowska, K. Tomaszuk. Warszawa 2012). Publikacja, o której tu mowa, to: Z. M i n e y k o, *Z tajgi pod Akropol. Wspomnienia z lat 1848–1866*. Warszawa 1971.

Odzwierciedla on najważniejsze problemy podejmowane wówczas przez Konwickego w jego twórczości. Scenarzysta mówi tu np. w sposób ironiczny o kabotyństwie naszego społeczeństwa – w obrazie łapanki obserwowanej przez ukrytego Studenta, której porządek zakłócają dwaj, nie w porę dumni, mężczyźni:

przytyka oko do szpary w deskach. Widzi fragment bazaru, przewrócone choinki, pogubione torby i wielką budę policyjną przed małą piwiarnią. Policjanci niemieccy wpychają złapanych na platformę ciężarówki. Robią to z całym rytuałem hitlerowskim: systematycznie, z dawkwana brutalnością, wśród rutynowych pokrzykiwań.

Ale wtedy z piwiarni wytacza się dwóch podpitych jegomościów. Widzą, co się dzieje, i nagle budzi się w nich duch starych Polaków, odzywa się bohaterska krew dawnych szlagonów.

Jeden z nich pokazuje budę.

– Józiu, ty się ich boisz?

– Ja się boję?

I nagle bardzo zdecydowanie, choć trochę się zataczając, rusza w stronę budy. Rozpycha policjantów i wchodzi na platformę.

Ale Niemcy lubią porządek. Zjawia się feldfelbel, któremu policjanci objaśniają incydent, tłumacząc, że dwaj osobnicy usiłują bezprawnie dostać się do budy.

Student widzi, jak feldfelbel każe pokazać jednemu z intruzów kenkartę. Ten wyjmując podniszczony dokument i uderzając w niego dłonią, woła triumfalnie:

– Falsz! To szajz! Falsz!

Lecz feldfelbel, służbista, nie daje się przekonać. Każe usunąć intruzów. Większość policjantów kolbami karabinów wpędza na platformę złapanych ludzi, a dwóch usiłuje ściągnąć na bruk podchmielonych intruzów. [k. 4–5]

Z drugiej strony, ukazują duchową siłę Polaków w finałowym obrazie mszy papieskiej na krakowskich Błoniach (*nb.* pokrewnym epilogowi adaptacji Mickiewicza):

ta sama uliczka, te same Błonia, ten sam Wawel. Ale wszystko w słońcu, w bieli i złocie, w podniosłej wrzawie tysięcznych chórów.

Ogromny ołtarz ze złotym krzyżem. Papież odwraca się do milionowego tłumu swoich rodaków i błogosławi go.

Morze ludzi aż po horyzont. Wszyscy schylają głowy i kładą na piersiach znak krzyża. [k. 75]

Konwicki wplata tu i wątek ekumeniczny. Scenarzysta sugeruje (k. 68), by w roku 1863 kobiety zajmujące się na pobożowisku poległymi były Ukrainkami lub Białorusinkami – pisze: „śpiewają godzinki (a najlepiej by było, gdyby mogły śpiewać po białorusku albo ukraińsku)”; podnosi też greckokatolicki wątek historii końca malowania przez Chmielowskiego obrazu *Ecce Homo*, związany z zachwyconym dziełem metropolitą lwowskim Andrzejem Szeptyckim¹⁸ – wplatając do scenariusza aż dwie odrębne krótkie sceny ukazujące dzieło umieszczone już w kaplicy greckokatolickiej (znalezienie się tam obrazu podkreśla zwrot w życiu Adama), gdzie odprawiane są nabożeństwa w rycie wschodnim (k. 46) i gdzie jest miejsce kontemplacji (ktoś tu się modli; w scenariuszu widnieje w nawiasie uwa-

¹⁸ Dzieło było pośpiesznie malowane (ale nigdy nie zostało wykończone) przez artystę właśnie na usilne prośby metropolity, stąd też stosowne uwagi w scenariuszu (obraz jest „bez ram, jeszcze chyba niedokończony” (k. 46) i „nieoprawiony” (k. 62)). Por. wyznanie na ten temat samego Chmielowskiego, zacytowane przez M. K a c z m a r z y k (*Trudne drogi miłości. Błogosławiony Brat Albert Chmielowski w służbie najbiedniejszym*. Kraków 1986, s. 109) i powtórzone za nią przez Cz. L e w a n d o w s k i e g o (*Brat Albert*. Maszynopis, k. 214): „obszedłem się z tym obrazem jak partacz ostatni, lecz tak mnie molestował metropolita, że aby mieć spokój, dokończyłem go po rzeźmiśniczemu”.

ga: „może to metropolita Szeptycki?” (k. 62)), a chór alumnów „śpiewa ze staro-cerkiewnych śpiewników” (k. 62)¹⁹. Wreszcie Konwicki pokazuje tu, 10 lat po *Kompleksie polskim*, i powstańców styczniowych, których tradycji jako partyzant akowski czuł się spadkobiercą²⁰.

Co więcej, scenariusz można też odczytywać w kontekście autobiograficznym: Konwicki mieszkał w Krakowie tuż po wojnie i przeżywał wówczas okres szczególnej religijności – myślał nawet o seminarium duchownym²¹ i często mówi o tym właśnie jako o etapie pokrewnym zwrotowi w życiu Chmielowskiego po powstaniu²². Nieprzyjście na próbę i nieodegranie roli Adama przez aktora o imieniu Tadeusz byłoby w tej interpretacji dyskretnym znakiem łączności pokoleniowej i wspólnoty losów rówieśników, ale także sygnałem-wyznaniem scenarzysty, który ostatecznie obrał inną drogę niż Wojtyła – odmienną i pod względem ideowym, i w sensie niezrezygnowania z kariery artystycznej.

Obydwoj dojrzewali w warunkach konfliktu między chrześcijaństwem a marksizmem i niewątpliwie również Wojtyłę, jak zauważa Jan Józef Szczepański, nurtowała „Świadomość wspólnych, humanistycznych korzeni obu doktryn [...]”, co widać w samej sztuce – w której jednak, oczywiście, pomieszczona jest, obok krytyki „tradycyjnego miłosierdzia, jakim Kościół zwykł był reagować na problem społecznego upośledzenia, nade wszystko krytyka techniki budowy sprawiedliwego świata bez udziału miłosierdzia i bez metafizycznej perspektywy”²³. Konwicki natomiast w okresie, kiedy Wojtyła pisał swą sztukę (którą Szczepański uznaje wręcz za „wyłożenie w poetyckiej formie zasadniczego kompleksu zagadnień [...] późniejszego pontyfikatu”²⁴), zapatrzony w humanistyczne korzenie marksizmu, wybrał ów odmienny kierunek i przez lata realizował go konsekwentnie; zerwanie później z komunizmem nie oznacza bynajmniej odwrócenia się od socjalistycznych ideałów ani samego wyrzeczenia się poruszania zagadnień sprawiedliwości społecznej. Cała twórczość Konwickiego może być przecież traktowana jako uprawiana w poczuciu wypełniania służby społecznej, w duchu XIX-wiecznej odpowiedzialności za własne społeczeństwo – przyjętej po doświadczeniu wojny.

¹⁹ Konwicki być może czerpał tu inspirację ze świadectw, według których „Przed tym obrazem jego [tj. brata Alberta] pierwsi współbracia [tj. jezuici] odprawiali swoje rozmyślenia i rekolekcje – dni skupienia” (K a c z m a r z y k, *op. cit.*, s. 109).

²⁰ Warto zaznaczyć zbieżność powstaniowych losów Chmielowskiego i innego bohatera Konwickiego, Mineyki: obaj brali udział w bitwie pod Grochowiskami, po czym byli internowani w Austrii i przedostawali się z powrotem do walczących powstańców, by kontynuować udział w zrywie.

²¹ Zob. np. wywiad J. A n d e r m a n a (publikacja spisanej rozmowy z jego filmu *Co ja tu robię?*) z T. Konwickim pt. *Rzeka płynie. O Oborach, szlachetnych dziewczynach, Wilnie, tapczanie do pisania i za długim życiu opowiada Tadeusz Konwicki (22 czerwca obchodzący 84. urodziny)* („Przekrój” 2010, nr z 8 VI).

²² Zob. m.in. K o n w i c k i, *Pamiętam, że było gorąco*, s. 8. – T. L u b e l s k i, *Z lotu ptaka. Rozmowa z Tadeuszem Konwickim*. „Litteraria Copernicana” 2008, nr 1 (tekst ten zostanie przedrukowany w tomie wywiadów wybranych pisarza, przygotowanym do edycji na pierwszy kwartał 2013 przez wydawnictwo „Iskry” – *Nasze historie, nasze nadzieje. Spotkania z Tadeuszem Konwickim*).

²³ J. J. S z c z e p a Ń s k i, *Znamienne zdarzenie teatralne* [dotyczy przedstawienia w reż. K. Skuszanki]. „Teatr” 1981, nr 3, s. 14. Na temat tej warstwy dramatu zob. choćby także: T u r i a n, *Czytając Karola Wojtyłę*. „Więź” 1981, nr 1. *Nb.* w scenariuszu Konwickiego zawarte jest bardzo ciekawe przejście w finale od odgłosów rewolucji do odgłosów wkraczania wojsk radzieckich do Krakowa (k. 74).

²⁴ S z c z e p a Ń s k i, *op. cit.*

Abstract

PRZEMYSŁAW KANIECKI
(University of Warsaw)

KONWICKI READING WOJTYŁA.
ON AN UNFULFILLED SCREENPLAY BASED ON “BRAT NASZEGO BOGA”
 (“OUR GOD’S BROTHER”)

The subject of the article is an unknown to date Tadeusz Konwicky’s screenplay based on the drama by Karol Wojtyła. The unfulfilled screenplay (the movie was to have been directed by Andrzej Wajda) is a story about young Wojtyła, the future Pope John Paul II, who at a night under occupation in 1945 takes part in a secret theatre rehearsal that prepares for staging his play. Wojtyła plays the title character, Adam Chmielowski, a historical painter, who at the end of 19th century chose to enter a monastery and as brother Albert (the future patron saint) dedicated himself to organizing help to the poorest. The trauma after the 1863 Insurrection implied in the screenplay as a source of Adam’s stance is also Konwicky’s suggestion on the source of Wojtyła’s stance. Konwicky sees in Wojtyła’s priestly way leading to pontificate a response to the evil of war world.

MAGDALENA POPIEL
(Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

MARIA RENATA MAYENOWA O „WESELU” WYSPIAŃSKIEGO

Wśród nie publikowanych dotąd pism Marii Renaty Mayenowej znajduje się m.in. jej dysertacja doktorska dotycząca kompozycji *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Maszynopis doktoratu (być może, jedyny w Polsce), zatytułowanego „*Wesele*” *Stanisława Wyspiańskiego. Część pierwsza. Problemy kompozycji*, przechował w swojej bibliotece prof. Henryk Markiewicz. Otrzymał go od autorki w latach sześćdziesiątych, gdy prowadził na polonistyce w Uniwersytecie Jagiellońskim seminarium magisterskie poświęcone temu właśnie dramatowi. Korzystając z uprzejmości Profesora, który udostępnił mi ów maszynopis, chciałabym przedstawić tę wyjątkową w dorobku Mayenowej analizę młodopolskiego utworu.

Ogólną informację na temat owej dysertacji doktorskiej łatwo znaleźć w słownikach i omówieniach bibliograficznych, nie była ona jednak znana nawet we fragmentach szerszemu gronu czytelników. Zapewne sama autorka stwierdziła po latach, że rozprawa w tej wersji nie nadaje się do druku. Na taką decyzję miały, być może, wpływ dynamicznie zmieniające się okoliczności lat trzydziestych i czterdziestych: tytuł doktora Mayenowa (wówczas Rachela Kapłanowa) otrzymała w maju 1939, promocja odbyła się 13 grudnia tego roku na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie, wybuch wojny, dramatyczne losy czasu okupacji, wyjazd do Pragi w 1946 z drugim mężem, Józefem Mayenem, wtedy pracownikiem Ambasady Rzeczypospolitej – te doświadczenia życiowe sprzyjały wytworzeniu się dystansu wobec wczesnego dorobku naukowego. Na pewno nie jest to pełne wyjaśnienie owego zaniechania; zdarzało się wszak nieraz, że teksty naukowe powstałe przed rokiem 1939 szczęśliwie zachowane przez lata zawieruchy wojennej były publikowane po 1945 roku. Niektóre z nich, zachowując świeżość i oryginalność koncepcji, wchodziły do kanonu powojennego literaturoznawstwa (wystarczy przypomnieć *Modernizm polski* Kazimierza Wyki). Można przypuszczać, że w wypadku rozprawy Mayenowej istniał jeszcze jeden powód powstrzymujący autorkę przed publikacją. Praca o *Weselu* była w zamierzeniu częścią monografii, tekst przedstawiony jako dysertacja doktorska stanowił pierwszą z planowanych trzech części: był on poświęcony kompozycji, dwie kolejne miały analizować język artystyczny oraz metrykę dramatu. Być może, niechęć do podjęcia tego zadania ponownie i dokończenia projektu naukowego była powodem pozostawienia tekstu „w szufladzie”¹.

¹ H. Markiewicz (list z 10 X 2011) wskazuje jeszcze dwie inne możliwe przyczyny:

W biografii naukowej Mayenowej dość zagadkowe jest pojawienie się zainteresowania twórczością Wyspiańskiego. Praca magisterska, zainspirowana prawdopodobnie pasjami romantycznymi Stanisława Pigionia, ówczesnego profesora polonistyki wileńskiej, była zatytułowana *Wpływ Słowackiego na poezję polską po 1830 roku*, a z tematów referatów, jakie badaczka wygłaszała na początku lat trzydziestych, wyłania się bardzo różnorodny obraz problemów i nurtów literackich, które ją interesowały: od epoki Kochanowskiego po Jalu Kurka. Wśród nich znalazł się również Stanisław Wyspiański: w roku akademickim 1933/34 Mayenowa przedstawiła referat *Rewizja poglądów na dzieła Wyspiańskiego*. Po napisaniu przez nią dysertacji doktorskiej o *Weselu* twórczość Wyspiańskiego będzie jej dostarczała materiału badawczego i egzemplifikacyjnego w jej pracach teoretycznych, ale nigdy nie stanie się przedmiotem osobnego studium. W *Poetyce teoretycznej* Mayenowa cytowała i analizowała *Wesele* w aspekcie problematyki metatekstu, wyrażen cudzysłowowych oraz stylizacji. Warto jednak przypomnieć, że rozprawa *Z zagadnień semantyki form wierszowych* rozpoczyna się zdaniem: „*Wesele* Wyspiańskiego nigdy nie zostało porządnie opisane pod względem organizacji metrycznej”², które można potraktować jako sygnał nurtującej badaczkę myśli o niepełności dotychczasowych analiz dramatu i o potrzebie podjęcia tego wyzwania.

Rozprawa Mayenowej o kompozycji *Wesela* powstawała pod opieką naukową Manfreda Kridla i inspirująca rola promotora jest w niej dobrze widoczna. Kridl objął Katedrę Historii Literatury Polskiej na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie w 1932 roku po powrocie z kilkuletniego pobytu na uniwersytecie w Brukseli. Szybko zgromadził wokół siebie grono zdolnych uczniów, do których, oprócz Mayenowej, należeli m.in. Czesław Zgorzelski, Irena Sławińska, Maria Rzeuska. Mistrz przyciągał ich wyjątkową osobowością oraz propozycją radykalnej zmiany sposobu uprawiania nauki o literaturze³. Już w swoim wykładzie inauguracyjnym, zatytułowanym *Przełom w metodyce badań literackich*, Kridl okazał się stanowczym rzecznikiem badań ergocentrycznych⁴. Okres wileński dla samego Kridla stał się czasem ważnej krystalizacji refleksji teoretycznej i sformułowania zasad metody integralnej. Zawdzięczała ona wiele estetyce niemieckiej i coraz pełniejszej recepcji rosyjskiej szkoły formalnej. Kridl, nie znając języka rosyjskiego, korzystał początkowo z przekładów niemieckich, później także polskich, które pojawiły się w ośrodkach najwcześniej zainteresowanych formalizmem, czyli warszawskim i poznańskim⁵. Zapoznanie się z podstawowymi pracami rosyjskich formalistów odbywało się w sposób szczególnie intensywny właśnie

„Maria Renata Mayenowa po wojnie porzuciła pracę o *Weselu* może dlatego, że w świetle wiedzy o strukturalizmie czeskim, jaką wtedy zdobyła – praca ta była dla niej metodologicznie już nieaktualna. Przede wszystkim zaś opublikowanie pracy o charakterze formalistycznym było wówczas trudne, z czasem stało się niemożliwe”.

² M. R. M a y e n o w a, *Z zagadnień semantyki form wierszowych*. W: *Studia i rozprawy*. Wybór, oprac. A. A x e r, T. D o b r z y Ń s k a. Warszawa 1993, s. 276.

³ M. R. M a y e n o w a pisała na ten temat m.in. w pośmiertnym *Wspomnieniu o Manfredzie Kridlu* („Nowa Kultura” 1957, nr 7).

⁴ M. K r i d l, *Przełom w metodyce badań literackich*. „Przegląd Współczesny” 1933, nr 130.

⁵ Zob. m.in. H. M a r k i e w i c z, *Recepcja formalizmu rosyjskiego w Polsce*. W zb.: *Problemy wiedzy o literaturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*. Red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz. Wrocław 1986.

w kręgu wileńskich seminarzystów Kridla. Uczestnicy spotkań przedstawiali teksty rosyjskich badaczy, m.in. Jerzy Putrament referował *Teorie metody formalnej* Borisa Eichenbauma, a Dina Abramowicz *Wstęp do poetyki* Wiktora Żyrmunskiego. Rachela Górewiczówna (tj. Maria Renata Mayenowa) wygłosiła wówczas referat *Zagadnienie motywacji prawdopodobieństwa w utworze*⁶. Warto wspomnieć, że już po napisaniu doktoratu Mayenowa opublikowała w „Prawdzie Wileńskiej” w 1941 roku (pod nazwiskiem: Rachela Kapłanowa) dwa artykuły omawiające prace rosyjskich badaczy, przede wszystkim Wiktora Winogradowa o Puszkynie i Lwie Tołstoju⁷.

Wileńscy seminarzyści Manfreda Kridla nie tylko penetrowali obszar rosyjskiej „nowej nauki o literaturze”, ale przede wszystkim sami w przygotowywanych rozprawach doktorskich próbowali ją stosować do wybranych utworów literatury polskiej i europejskiej. Zestaw tematów prac doktorskich powstających w tym okresie wskazuje na przyjęcie klucza genologicznego: Jerzy Putrament pisał o strukturze nowel Bolesława Prusa, Maria Rzeuska o *Chłopach* Władysława Reymonta, Czesław Zgorzelski o balladach, Irena Sławińska o dramacie francuskim. Projekt analizy kompozycji *Wesela* przygotowany przez Marię Renatę Mayenową wpisywał się w ów nurt badań ergocentrycznych. Z perspektywy czasu warto zauważyć, że wiele z tych rozpraw powstających w latach trzydziestych pod opieką autora *Wstępu do badań nad dziełem literackim* stworzyło podstawy polskiej powojennej wiedzy literaturoznawczej. Z wyjątkiem pracy o *Weselu*...

Dysertacja doktorska została podzielona na 9 rozdziałów, a te autorka rozbiła na szereg szczegółowych mniejszych części. Owe rozdziały to: 1. *Tekst poboczny*, 2. *Przestrzeń dramatyczna*, 3. *Czas dramatyczny*, 4. *Zdarzenie dramatyczne*, 5. *Kompozycja aktów i scen*, 6. *Następstwo scen i ruch tematów*, 7. *Świat „Wesela”*, 8. *Świat motywów fantastycznych*, 9. *Problem jedności dramatycznej*. Zasadniczy trzon rozprawy został poprzedzony *Rozważaniami wstępnymi*, zawierającymi, zgodnie z poetyką gatunku pracy doktorskiej, przedstawienie przedmiotu pracy i jej założenia metodologiczne. Autorka przywołuje tu kilka koncepcji dramatu od Arystotelesa po najbardziej przez nią aprobowaną teorię Władimira Wolkensztejna, stwierdza jednak, że żadna z nich nie stanowi właściwego odniesienia dla tego typu dramatu, jakim jest *Wesele*. Zakłada więc w punkcie wyjścia „chaotyczny eklektyzm” metodologiczny, umożliwiający łączenie różnych perspektyw (w praktyce okaże się on dość ograniczony).

Na wstępie Mayenowa określa swoje stanowisko wobec antynomicznych

⁶ Wiele cennych materiałów na temat „szkoły wileńskiej” M. Kridla można znaleźć w artykułach T. Bujnickiego: *Maria Renata Mayenowa i seminarium Manfreda Kridla*. W zb.: *Obecność. Maria Renata Mayenowa (1908–1988)*. Red. B. Chodźko, E. Feliksiak, M. Olesiewicz. Białystok 2006; *Manfred Kridl i jego „szkoła formalna”*. W: *Szkice wileńskie. Rozprawy i eseje*. Kraków 2002.

⁷ W okresie powojennym ukoronowaniem zainteresowań edytorskich i translatorskich formalizmem rosyjskim M. R. Mayenowej było wydanie wspólnie z Z. Sałoniem tomu *Rosyjska szkoła stylistyczna* (Warszawa 1970). Interesująco komentuje fascynację badaczki formalizmem M. Głowiński (*Pani Mayenowa – próba portretu*. W zb.: *Obecność*, s. 25–26): „Pani Mayenowa miała w swej osobowości pewien rys, który zbliżał ją do Przybosa. Obydwoje byli przekonani, że kierunki, za którymi opowiedzieli się w młodych latach, są wiecznie żywe i nieposzlakowane nowatorskie. Sądziła, podobnie jak Przybós o awangardzie lat dwudziestych, że ten ruch, który rozpoczął formalizm, nie może być kwestionowany, że jest jedynie wartościowy i że od niego zaczyna się w nauce o literaturze wszelka nowoczesność [...]”.

tendencji postrzegania dramatu w kategoriach literackich lub teatralnych. Trzeba spojrzeć na podjęcie tej problematyki w kontekście sformułowanej w latach czterdziestych przez Stefanię Skwarczyńską teatralnej i literackiej teorii dramatu. Mayenowej bliskie jest kompromisowe stanowisko Wolkenstejna wyłożone w książce *Dramaturgija*:

Rzeczywiście dramat – dzieło literackie i dramat-przedstawienie to w istocie swojej dwa nie pokrywające się ze sobą dzieła sztuki. Ale stosunek między nimi zachodzący bynajmniej nie wydaje mi się krzywdzący dla dramatu literackiego. Dramat literacki operuje w takim samym stopniu elementami niedostępnymi scenie, w jakim dramat-przedstawienie elementami niedostępnymi dramatowi literackiemu. Szczególnie wyraźnie występuje ta odmienność właśnie w odniesieniu do dramatu St. Wyspiańskiego, podkreślam, odmienność, nie zubożenie. Bogaty, a bezużyteczny z punktu widzenia reżyserskiego tekst poboczny dramatu Wyspiańskiego jest równie nieprzetłumaczalny, albo lepiej, niejednoznaczny z wartościami teatralnymi, jak wartości teatralne są niejednoznaczne ze słowem. Nie wolno więc mówić o niepełności czy ubóstwie tekstu literackiego w stosunku do jego scenicznej realizacji. Można mówić tylko o odmienności. [s. II–III]

Mayenowa bierze pod uwagę zarówno argumenty teoretyków literatury, jak też świadomość estetyczną artysty. Powołując się na opinię Adama Grzymały-Siedleckiego przypomina, iż sam Wyspiański uznawał scenę za miejsce właściwej i pełnej realizacji dramatu. Przyjmuje jednak za rozstrzygający dla możliwości badania *Wesela* jako tekstu literackiego fakt ukazania się dramatu w formie publikacji książkowej za zgodą autora:

Skoro [...] dramat został przez autora wydany jako książka przeznaczona do czytania, wolno bez obawy dokonania rabunku na dziele sztuki badać dramat w jego postaci literackiej, zostawiając teatrologom, operującym odpowiednimi, różnymi od czysto literackich metodami, zbadanie dramatu-przedstawienia. [s. III]

Jak widać z toku wywodu, próby negocjacji stanowisk opozycyjnych często prowadzą do ryzykownych z punktu widzenia precyzji naukowej paradoksów. Zajmując się zatem z założenia tylko materia literacką dramatu Mayenowa zaczyna swoją analizę od tekstu pobocznego, który zwykle w szczególny sposób łączył tekst dramatu z jego teatralną realizacją. Uznaje go za integralny składnik utworu, przypisując mu niekiedy znaczenie większe niż tekstowi głównemu. To wysunięcie analizy didaskaliów na plan pierwszy w kompozycyjnym i logicznym porządku rozprawy jest niewątpliwie nie wyrażonym do końca bezpośrednio gestem badacza strukturalisty.

Najbardziej oryginalna na tle wcześniejszej „wyspiańskologii” część rozprawy stanowi wnikliwą analizę zdarzenia dramatycznego oraz aktów i scen utworu. Mayenowa wykazuje tutaj nieprzydatność pojęcia akcji, rozumianej racjonalistycznie i celowościowo, dla charakterystyki kompozycji *Wesela*. Uważa, że w kompozycji dramatu Wyspiańskiego szczególne miejsce zajmują zasady budowy i porządek scen i aktów. Dystansuje się od tych tradycji badań dramatu (Chmielowski, Siedlecki, Kotarbiński, Flach, Bergel, Makowiecki), które w ujęciu sceny akcentowały wartość liryczną dialogów, stylizację szopkową czy, jak w wypadku książki Makowieckiego, związki ze sztukami plastycznymi. Mayenowa zmierza przede wszystkim do stworzenia formalistycznego opisu scen dramatu, ujawniając prawidłowości ich konstrukcji. Przeprowadza rozróżnienie na sceny centralne i przejściowe, samodzielne i sceny-łączniki, zamknięte i otwarte, zwraca uwagę na

osłabioną delimitację aktów. Przedstawia też analizy statystyczne dotyczące liczby osób występujących w kolejnych scenach.

Istotnym przedmiotem opisu są czynniki wpływające na odmienną strukturą poszczególnych scen. Badaczka analizuje pod tym względem rolę światła, muzyki, a także mimiki i ruchu postaci. Pojawiają się w tym kontekście przywołania dramaturgii przełomu XIX i XX wieku, przede wszystkim Maeterlincka, D’Annunzia, Wilde’a. Ważną rolę w konstytuowaniu się całości sceny ma typ dialogu, który okazuje się dominującym wyznacznikiem kompozycji. Analiza walorów rytmiczno-dźwiękowych dialogu prowadzi do podjęcia wątku stylizacji: w rozdziałach 5 i 6 mowa o scenach przypominających „numery rewiewe” czy szopkowe, a w wypadku scen zbiorowych – formy operowe, pieśniowe.

Ta zasadnicza część rozprawy, analizująca kompozycję dramatu, zmierza do uargumentowania tezy przewijającej się w całej pracy: *Wesele* jest dla Mayenowej efektem procesu rozpadu dramatu klasycznego, procesu, który dokonał się nie tyle za sprawą „destrukcyjnej siły” poetyki romantycznej, co przede wszystkim dzięki przemianom dramatu realistycznego w drugiej połowie XIX wieku. Przelamywanie się realizmu, wchłaniającego różne obce pierwiastki i nurty, dostrzega Mayenowa w twórczości takich dramaturgów europejskich, jak Ibsen, Hauptman, Czechow czy Andriejew. Analiza konstrukcji przestrzeni i czasu przeprowadzona w rozdziałach 2 i 3 ma na celu oderwanie refleksji nad tymi czynnikami kompozycji *Wesela* od tradycyjnie pojmowanych kategorii jedności czasu i miejsca, którymi, zdaniem autorki, błędnie posługiwali się wcześniejsi interpretatorzy Wyspiańskiego. Ścisłe ze sobą połączone wymiary temporalne i spacje utworu prowadzą do swoistej koncentracji dramatycznej i semantycznej tekstu, efekt ten zostaje osiągnięty jednak innymi środkami niż w dramacie przedromantycznym. Zabiegi zmierzające do modyfikacji dramatu realistycznego w *Weselu* bada Mayenowa w różnych obszarach tekstu. Zgadzając się zasadniczo na interpretację szopkową (przywołuje tu głównie artykuły Antoniego Potockiego), podkreśla również mocno marionetkowość postaci i osadza tę tendencję w inwencji teatralnej Gordona Craiga:

w budowie postaci, jak i we wszystkich innych elementach kompozycji, tradycja realistyczna została chwycona w tryby zupełnie jej przeciwne, tryby marionetkowej stylizacji. [s. 161]

Analiza bohaterów dramatu zawarta w rozdziale 7 dobrze pokazuje nowy typ wrażliwości literackiej, który Mayenowa zawdzięcza, jak można przypuszczać, lekturze formalistów rosyjskich. Chodzi o postrzeganie świata poetyckiego przede wszystkim poprzez zestaw operacji dokonywanych na materiale literackim. A zatem „świat *Wesela*” to głównie świat tekstowy, budowany w procesie ciągłego przetwarzania innych dzieł literackich. Metoda charakterystyki postaci waha się między wskazaniem genezy bohaterów a intertekstualnymi procedurami interpretacyjnymi.

Tego typu obserwacje jeszcze bardziej komplikują obraz utworu realistycznego, który czyni Mayenowa tak ważnym punktem odniesienia. Stopień trudności jeszcze się podnosi, gdy autorka próbuje zobaczyć dramat Wyspiańskiego w perspektywie tragizmu. Wykluczając możliwość zastosowania tej kategorii w ujęciu Maxa Schelera, stwierdza:

Trzeba jednak przyznać, że traktujący groteskowo swoje postaci dramatu wytwarza nie tylko pewną wszechogarniającą aurę tragizmu, płynącą z zaprzepaszczenia szlachetnego pory-

wu, wytwarza także atmosferę tragizmu naokoło poszczególnych osób. Tragizm to bardzo specjalnego gatunku, ogromnie typowego dla epoki, tragizm najzupełniej oderwany od podłoża faktycznego, tragizm poczucia niemożności realizacji wzniosłych marzeń, zresztą również niekonkretnych, tragizm postaci Przybyszewskiego, Berenta, Brzozowskiego i innych. [s. 163]

Z wywodów autorki wyłania się dość nieprecyzyjnie określona, ale wyrazista potrzeba przeformułowania i przewartościowania pewnych kluczowych pojęć literackich i estetycznych. Ten aspekt dyskursu analityczno-interpretacyjnego Mayenowej jest jednym z cenniejszych rysów młodzieńczej rozprawy.

Praca Marii Renaty Mayenowej stanowi dowód świadomej decyzji wyboru drogi interpretacji *Wesela* zasadniczo odmiennej od tych, które dominowały w lekturze krytycznej tego utworu przez prawie cztery dekady. Nie jest to spojrzenie ideologiczne, które w odczytaniach *Wesela* jako dramatu narodowego odgrywało tak ważną rolę już od czasu pierwszych recenzji po premierze w 1901 roku. Badaczka, idąc śladami swego mistrza, Manfreda Kridla, nie korzysta również z możliwości, jakie stwarzała psychologia w wariancie tak XIX-, jak i XX-wiecznym. Nie jest to także droga analizy estetycznej w rodzaju tej zaproponowanej chociażby przez Stefana Kołaczekowskiego w latach dwudziestych ubiegłego wieku. Szczególnie ciekawe jest polemiczne nastawienie do bliskiej chronologicznie (1935 rok) książki Tadeusza Makowieckiego o Wyspiańskim⁸, będącej jego pracą habilitacyjną. Zarówno Kridl, jak i Mayenowa eliminują z kręgu swoich zainteresowań ten rodzaj estetyzmu czy perspektywy komparatystycznej w badaniach literackich, który wykracza poza kompetencje czysto literaturoznawcze. *We Wstępie do badań nad dziełem literackim* pisze Kridl:

Jako nauka o sztuce w ogóle, o przedmiotach estetycznych, [estetyka] posiadać musi obok swoich własnych zagadnień wiele punktów stycznych z nauką o literaturze. Przy formułowaniu więc pojęć ogólnych, takich jak harmonia, proporcja, rozmiary i ich znaczenie strukturalne, wzniosłość, tragizm, wdzięk, komizm itp., musimy się, choćby częściowo, opierać na wynikach estetyki. Częściowo – gdyż trzeba nam zawsze pamiętać o odrębności literatury od innych rodzajów sztuki, o jej specyficznych środkach i sposobach wywoływania podobnych efektów. Niezdawanie sobie sprawy z tych podstawowych różnic, np. że co innego jest krajobraz w malarstwie, a co innego w poezji, że inna zupełnie jest „melodyka” w muzyce, a inna w języku poetyckim i wierszu, że nie można identyfikować takich pojęć, jak perspektywa, tło, ruch itp. w plastyce i w literaturze, że więc i związki pomiędzy tymi dziedzinami są luźne, a wszelkie próby „wyjaśniania” jednych przez drugie muszą tym samym chybiać – niezdawanie sobie sprawy z tego wszystkiego doprowadza do wielu nieporozumień i nieodpowiedniego stawiania zagadnień czysto literackich (cała „szkoła” Wolfflina, u nas ostatnio, świetna poza tym książka Makowieckiego o Wyspiańskim)⁹.

Postrzegana w kontekście wachlarza odrzuconych możliwości interpretacyjnych mocno już ugruntowanych w polskiej historii literatury rozprawa Mayenowej zyskuje walor nowatorstwa. Mimo widocznej nieporadności warsztatowej charakterystycznej dla początkującego badacza, a także pewnej niestaranności wykończenia jest ona tekstem godnym przypomnienia. Pozostaje otwarte pytanie o brak w lekturach autorki omawianej rozprawy doktorskiej opracowań twórczości Wyspiańskiego, których ranga w tych pierwszych czterech dekadach recepcji była już

⁸ T. Makowiecki, *Poeta – malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*. Warszawa 1935.

⁹ M. Kridl, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*. W zb.: *Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy*. Oprac. H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1960, s. 125.

znaczna, np. Lacka, Brzozowskiego, Boya-Żeleńskiego, Trojanowskiego, Balka czy Kolbuszewskiego. Odpowiedź na to pytanie musiałyby paść dopiero po zbudowaniu archiwów biblioteki uniwersyteckiej w Wilnie i zapewne zaprowadziłyby nas na teren preferencji literackich i erudycji promotora dysertacji.

W roku 2007 dzięki Wydawnictwu „Universitas” otrzymaliśmy nie znany dotąd portret Wyspiańskiego nakreślony przed prawie 40 laty przez Jana Błońskiego¹⁰. Ważną częścią tego obrazu twórczości Wyspiańskiego przygotowanego dla Francuzów – słuchaczy wykładów Błońskiego w Clermont-Ferrand, była narracja o *Weselu*. Do tego nieustannie rozrastającego się w różnych kierunkach, ciągle pulsującego życiem wyjątkowego dramatu Wyspiańskiego warto dorzucić jeszcze jedną nić snutą pod inną szerokością geograficzną i w innym punkcie czasu – w Wilnie lat trzydziestych XX wieku.

Abstract

MAGDALENA POPIEL
(Jagiellonian University of Cracow)

MARIA RENATA MAYENOWA ON STANISŁAW WYSPIAŃSKI'S "WESELE" ("THE WEDDING")

The article is devoted to a presentation of so far unknown to a wider public of Polish scholars doctoral dissertation „*Wesele*” Stanisława Wyspiańskiego. *Problemy kompozycji* (Stanisław Wyspiański's „*The Wedding*.” *Problems of Composition*) by Maria Renata Mayenowa. The dissertation, typewritten to date, was composed under supervision of Manfred Kridl in 1932 at Stephen Batory Vilnius University. The author of the article sets the dissertation against the then dominating methodological tendencies, and points out both original and derivative features of Mayenowa's interpretation.

¹⁰ J. Błoński, *Wyspiański wielokrotnie*. Oprac. i red. M. Borowski, M. Sugiera. Wykłady z języka francuskiego przeł. J. i K. Błońscy. Kraków 2007.

III. R E C E N Z J E I P R Z E G L Ą D Y

Pamiętnik Literacki CIV, 2013, z. 1
PL ISSN 0031-0514

ELŻBIETA WINIECKA
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

LEŚMIAN – POETA DWOISTY

Barbara Stelmaszczyk, „ISTNIEĆ W DWOISTYM ŚWIECIE...” MODEL CZŁOWIEKA I OBRAZY BOGA W POEZJI BOLESŁAWA LEŚMIANA. (Recenzent: Anna Legeżyńska. Indeks nazwisk opracowała: Słowinia Tyniecka-Makowska). Łódź 2009. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, ss. 310, 4 nlb.

We współczesnym literaturoznawstwie obowiązują dwie niekwestionowane prawdy na temat Bolesława Leśmiana i jego dzieła. Po pierwsze, jego twórczość należy do najważniejszych i najwybitniejszych osiągnięć literatury polskiej XX wieku, a to, czego dokonał w obrębie polszczyzny, nie ma zjawisk równych sobie (może poza dziełem Mirona Białoszewskiego). Po drugie, Leśmian był najbardziej metafizycznym polskim poetą minionego wieku.

I to właściwie wszystkie wspólne miejsca studiów nad tą twórczością. Ujęcia bardziej szczegółowe pokazują różnice w poglądach na temat wpisanej w tę poezję koncepcji języka, związków z prądami artystycznymi i literackimi, poglądów filozoficznych, typu metafizyki. Niejednokrotnie badacze tropiący literackie, filozoficzne i historyczne antecedencje wypuszczają się na obszary zaskakująco rozległe i oddalone od siebie w końcowych konkluzjach. A zatem traktowano twórczość autora *Sadu rozstajnego* jako oryginalne osiągnięcie europejskiego symbolizmu (Zbigniew Bieńkowski, Michał Głowiński, Rochelle Stone, Anna Sobieska, Piotr Śniedziewski) albo jako przykład postawy antysymbolistycznej (Jacek Trznadel, Michał Paweł Markowski). Podkreślano jego głębokie i wielorakie związki z tradycją (np. Głowiński, Ireneusz Opacki, Wojciech Gutowski) lub dla odmiany traktowano jako przede wszystkim poetę zerwania z wrażliwością młodopolską i estetyką (Ryszard Nycz, Zdzisław Łapiński, Piotr Michałowski). Eksponowano kluczową dla zrozumienia Leśmiana koncepcję poety jako człowieka pierwotnego (Głowiński, Edward Boniecki, Marzena Karwowska) albo – wskazując na utopijność marzeń o bezpośredniości przeżywania i powrocie do natury – akcentowano jego prekursorstwo i oryginalność jako reprezentanta idei nowoczesności w polskiej literaturze (Nycz, Markowski, Andrzej Skrendo)¹.

¹ Niemal kompletną bibliografię opracowań, szkiców, studiów, artykułów i książek poświęconych twórczości B. Leśmiana zawiera książka B. Stelmaszczyk. Tutaj sygnalizuję tylko rozpiętość stanowisk badawczych. Warto także dodać, że właściwie wszyscy pisali o metafizyce tej poezji, rozumiejąc ją jednak w sposób czasami bardzo odmienny. Wielokrotnie zwracano też uwagę na występującą w dziele Leśmiana koncepcję poety jako człowieka pierwotnego (m.in. M. Głowiński, E. Boniecki), mówiono o wewnętrznej dialogiczności i dramatyczności tej liryki (E. Czaplejewicz), grotesce, parodii i humorze jako o komponentach nowoczesnego światopoglądu poety (w nieuwzględnionej przez autorkę książce E. S i d o r u k *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Galczyński* (Białystok 2004)), o epifaniczności (R. Nycz), o poetyce przeczenia (Głowiński,

Jednocześnie nadal aktualne, choć w odniesieniu do zupełnie zmienionych realiów historycznoliterackich, pozostaje pytanie zadane przed laty przez Marię Podrazę-Kwiatkowską: „Gdzie umieścić Leśmiana?”² Wybór między Młodą Polską a Dwudziestolecie międzywojennym już wtedy, gdy został przez badaczkę wskazany, nie okazał się ani możliwy, ani konieczny. I ostatecznie autorka ta rozstrzygnęła dylemat przedstawiając trzecie rozwiązanie: okres „*interregnum*”, przypadający „na lata poprzedzające pierwszą wojnę światową”, charakteryzowany jako epoka „wpływu filozofii Bergsona i panowania ideologii czynu”³.

Kolejna w leśmianologii książka autorstwa Stelmaszczyk⁴ wprowadza w ogrom rozmaitych charakterystyk i ustaleń badawczych uporządkowanie, które pozwala ogarnąć i zrozumieć wewnętrzne sprzeczności i paradoksy tej liryki. Zaprezentowany w sposób imponujący dokładnością i analityczną precyzją poetycki dorobek Leśmiana potwierdza swą przynależność do formacji nowoczesnej, rozumianej zgodnie z rozpowszechnioną w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych minionego wieku za sprawą Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza jej szeroką definicją. Do ustaleń tych odwołuje się również Stelmaszczyk, przypominająca, za Nyczem, że około 1910 roku zaczyna się w procesie uzyskiwania samoświadomości literatury i kultury modernizmu okres „najintensywniejszej refleksji językowej”⁵, który przyczynił się do uformowania nowej świadomości języka, będącej podstawowym wyznacznikiem literackiej nowoczesności.

Zanim jednak zaczęto traktować Leśmiana jako prekursora formacji nowoczesnej, niewątpliwie największe zasługi w rozwoju badań nad tym twórcą należały do Głowińskiego. Jego napisana ponad ćwierć wieku temu monografia⁶ pokazała skalę oryginalności Leśmiana na tle historycznoliterackich zjawisk XX wieku. W swych studiach poświęconych poecie jako człowiekowi pierwotnemu, językowi poetyckiemu tego twórcy, jego związkom z symbolizmem, ukazywał Głowiński niezwykłość „zaświata przedstawionego” i zainspirował kolejne pokolenia badaczy, niezmiennie odwołujących się do tej klasycznej już dziś monografii. Wiele z jego odkrywczych uwag upowszechniło wiedzę o Leśmianie, wiele określeń weszło do historycznoliterackiego obiegu, a czytany dziś *Zaświat przedstawiony* wciąż jeszcze zadziwia świeżością sądów, których trafność znajduje potwierdzenie i rozwinięcie w powstających współcześnie pracach, również w omawianej tutaj rozprawie Stelmaszczyk.

To do Głowińskiego należą pierwsze rewelatorskie odkrycia dotyczące wagi i roli

T. Karpowicz), wyrażaniu niewyraźnego (Nycz, A. Kluba), związkach z filozofią H. Bergsona, F. Nietzschego, M. Heideggera (m.in. J. Trznadel, C. Rowiński, S. Borzym, J. Zięba). Widziano w Leśmianie zarówno agnostyka (R. Stone), jak i panteistę (A. Szczerbowski), monistę (J. Przyboś, Głowiński, Rowiński) lub neoplatonika. Przypisywanych Leśmianowi stanowisk i poglądów z całą pewnością nie da się złożyć w jednolity obraz. I nie tyle jest to klęska historyków literatury, co świadectwo wieloaspektowości i wieloznaczności tej poezji, a także świadectwo stale ewoluującej wiedzy o poecie i formacji kulturowej, do której należał.

² M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, *Gdzie umieścić Leśmiana? Próba lokalizacji historycznoliterackiej*. W: *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków 1985, s. 314.

³ *Ibidem*, s. 315, 339.

⁴ Już po ukazaniu się rozprawy Stelmaszczyk opublikowana została książka A. C z a b a n o w s k i e j - W r ó b e l *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu* (Kraków 2009), w której autorka przeciwstawia Leśmianowską koncepcję poezji jako „pięni bez słów” cyzelatorskiemu, jubilerskiemu podejściu Staffa.

⁵ R. N y c z, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 51.

⁶ M. G ł o w i ń s k i, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa 1981. Dalej posługuję się nowym, zmienionym i nieco poszerzonym wydaniem: M. G ł o w i ń s k i, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Kraków 1998. *Prace wybrane Michała Głowińskiego*. Red. R. Nycz. T. 4.

języka w poetyckim świecie Leśmiana. Głowiński mówił – odwołując się do terminów formalistów – o dokonującej się u autora *Sadu rozstajnego* realizacji metafory, tj. o udosłownieniu, czyli o zaistnieniu tego, co zaledwie metaforycznie zostało nazwane. W ten sposób – wspominał badacz – zaciera się w Leśmianowskim świecie poetyckim granica między rzeczą a tym, co niematerialne. Jesteśmy już zatem o krok od stwierdzenia tego, co dziś stało się podstawą badań nad nowoczesnością poezji autora *Napoju cienistego*. Otóż bowiem Głowiński sugestywnie pokazał, że metafizyka Leśmiana ma swój początek w procedurach językowych. Ta – powszechnie dziś występująca w badaniach nad twórczością Leśmiana – teza⁷ była w monografii Głowińskiego stanowiskiem prekursorskim i na początku lat osiemdziesiątych XX wieku w Polsce odosobnionym. To u Głowińskiego znajdujemy też stwierdzenie niezmiernie ważkie w świetle rozpoznań dokonanych przez Stelmaszczyk: „Bohater Leśmianowski zawieszony jest między różnymi uniwersami: między światami zwykłymi, przybierającymi niekiedy postać codzienności, a światami transcendentnymi, jego czasem jest należąca do powszedniości chwila i – wieczność”⁸.

Dziś przeważają ujęcia traktujące Leśmiana jako poetę otwarcia nowej formacji, prekursora nowoczesności, w którego dziele odnaleźć można niemal wszystkie cechy przypisywane nowoczesnej świadomości. Kategoria nowoczesności staje się sposobem na pogodzenie sprzeczności tego dzieła, które tak frapują badaczy – jego rozpięcia pomiędzy biegunem archaicznej świadomości a niezwykle nowatorskim rozumieniem języka. Pojemność tego terminu, zakładającego m.in. wielość i niegotowość sensów, autonomię dzieła literackiego, jego antynomiczność, niekonkluzywność i problematyzację kwestii poetyckiej ontologii oraz jej granic poznawczych, odnaleźć można w lirycznym świecie Leśmiana i potraktować jako dowód jego nowoczesności. Niekiedy wydaje się nawet, że niektóre ujęcia zanadto modernizują twórczość autora *Napoju cienistego*, pokazując tylko jedną jej stronę. Tak robi Markowski, który, akcentując mediacyjność egzystencji skazanej na zapośredniczenie w języku⁹ i fakt, że poznanie ma u Leśmiana jednoznacznie językową naturę¹⁰, stwierdza: „Istnienie ludzkie jest w y b r a k o w a n e, u ł o m n e, k a l e k i e. Tak mówi człowiek nowoczesny i Leśmian bez wątpienia wpisuje się w linię myślenia o egzystencji niepełnej, pozbawionej własnej istoty albo u m i e s z c z a j ą c e j w ł a s n ą i s t o-

⁷ Przede wszystkim dzięki wnikliwym badaniom przeprowadzonym przez R. N y c z a (*Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie; Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001) pokazującego początki polskiej nowoczesności w zmianach, które następują w stosunku twórców do języka.

⁸ G ł o w i ń s k i, *op. cit.*, s. 197. Warto dodać, że autorem pierwszego opracowania twórczości Leśmiana był A. S z c z e r b o w s k i, który już rok po śmierci poety opublikował książkę *Bolesław Leśmian* (Warszawa–Zamość 1938). Po wojnie dopiero w latach sześćdziesiątych pojawiły się kolejne monografie, np.: S. K. P a p i e r k o w s k i, *Bolesław Leśmian. Studium językowe*. Lublin 1964. W tym samym roku ukazuje się też książka J. T r z n a d l a *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)* (Warszawa 1964), sytuująca tę twórczość w kręgu egzystencjalizmu, odmawiająca jej natomiast związku z symbolizmem. Następnie wyszła drukiem pozycja w języku francuskim M. P a n k o w s k i e g o *Leśmian, la révolte d'un poète contre les limites* (Bruxelles 1967), przetłumaczona na język polski dopiero 30 lat później (*Leśmian, czyli bunt poety przeciw granicom*. Lublin 1999). Z książek starszych od monografii Głowińskiego, w całości poświęconych twórczości tego poety, należy jeszcze wymienić pracę zbiorową *Studia o Leśmianie* (Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Warszawa 1971).

⁹ Zob. na ten temat M. P. M a r k o w s k i, *Leśmian. Poezja i nicość*. W: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007, s. 92: „Egzystencja, która wiąże – poprzez język – człowieka ze światem jednocześnie – z powodu języka właśnie – odsuwa człowieka od samego siebie i samej nagiej rzeczywistości. Egzystencja jest więc mediacyjna, to znaczy, że człowiek jest zawsze w swoim życiu wobec siebie samego i rzeczywistości przesunięty, »przesunięty w bycie«, jak pisał Schulz, nigdy dany wprost, zawsze od siebie i od rzeczywistości odróżniony”.

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 90: „widzę to tylko, co mówię”.

tę gdzie indziej”¹¹. Ta charakterystyka – doskonale oddająca specyfikę nowoczesnej podmiotowości – nie uwzględnia jednak drugiego bieguna twórczości poety, zaprezentowanego wielostronnie i przekonująco przez Stelmaszczyk.

Badaczka, wskazując na wspólną z całym pokoleniem kryzysową świadomość autora *Napoju cienistego*, dowodzi, że poeta szuka własnych, jej zdaniem – udanych, sposobów na poradzenie sobie z konsekwencjami przemian, które wpłynęły negatywnie na współczesną *conditio humanae*.

To, że poezja Leśmiana daje możliwości rozmaitych interpretacji, jest sprawą bezdyskusyjną. Jednak usystematyzowanie sprzecznych czasami względem siebie stanowisk, wpisanie ich w nadrzędny projekt czytania dzieła, pogodzenie ich tak, by wzbogacały naszą wiedzę o poecie, nie znosząc się nawzajem, lecz pomnażając liczbę pryzmatów, przez które to dzieło wolno nam oglądać – to zasługa autorki opierającej swój projekt na kilku jasnych założeniach.

Po pierwsze, umieszcza ona Leśmiana w szeroko rozumianym nurcie nowoczesności. Rekonstruując jego zakres znaczeniowy, wskazuje na istotną dla dalszego wywodu polaryzującą stanowisk w dyskusji nad zakresem znaczeniowym pojęcia i jego zasięgiem historycznoliterackim. Autorka przywołuje dwa modele rozumienia nowoczesności: ten, w którym romantyzm jest odrzucony, i ten, w którym nowoczesność jest kontynuacją i przetworzeniem romantycznego światoodczucia. Poetę zalicza do drugiego z nich. Ta klasyfikacja – bardzo trafna – wywarła wpływ na sposób interpretowania utworów Leśmiana przez autorkę, w których konsekwentnie pokazuje ona jego związki z romantykami oraz rodzaje kreatywnego i w pełni oryginalnego przetwarzania tradycji romantycznej. Leśmian jawi się tu bowiem jako poeta „graniczny” i prekursorski zarazem, rozpięty między tradycją a nowoczesnością.

To rozdwojenie – takie jest drugie założenie omawianej pracy – buduje fascynującą oś napięcia w dalszych rozważaniach, w których właśnie podwójność, rozdwojenie, dwoistość i dwuistość stanowią pojęcia kluczowe dla zrozumienia specyfiki poetyki i estetyki Leśmiana.

Oczywiście, można by mieć zastrzeżenia do takiego rozumowania. Dwoistość stanowi bowiem kategorię niezwykle wyrazistą, silną. Wprowadza hierarchię, ład i logikę w przepelnione efemerycznymi bytami światy Leśmiana. Sfera boska i ludzka są rozdzielone, człowiek zewnętrzny i wewnętrzny także, życie i śmierć mają swoje miejsce, sen, marzenie i jawa dają się jasno rozpoznać i zdefiniować, sad, ogród i las stają się kategoria-

¹¹ *Ibidem*, s. 133. Badacz w tej niezwykle skądinąd inspirującej rozprawie, odmawiając Leśmianowi, co ciekawe, związków z symbolizmem, pisze też: „Gdy Leśmian powiada, że nie ma rozdziału między językiem a rzeczywistością, to nie chce powiedzieć, że nie ma rzeczywistości, a jest tylko język, lecz powiada, że sens rzeczywistości zależy od języka” (*ibidem*, s. 92). Leśmian Markowski to nie jedynie poeta nowoczesny, lecz także poeta ironiczny, tzn. świadomy własnej gry z językiem. Do tej pory badacze zwracali wielokrotnie uwagę na przekonanie autora *Lęki* o kreatorskiej i regresywnej zdolności języka poetyckiego oraz na aspekt świadomej gry Leśmiana z literackimi konwencjami. Nikt jednak nie postawił tak jednoznacznej tezy, że dla niego sens rzeczywistości nie istnieje poza językiem. Otóż wydaje się, że jest przeciwnie: sens według pisarza ma właśnie charakter pozajęzykowy, tyle że powrót do niego, czy raczej jego odzyskiwanie, możliwe jest już tylko za sprawą sztuki: tańca, muzyki i poezji. Pierwotna rzeczywistość była takim stanem świata, w którym nie potrzebował on żadnego wsparcia od słów. Markowski z jednej strony Leśmiana ukonkretnia, przypisując jego poezji walor zmysłowości utożsamiającej świat z językiem poetyckim, z drugiej zaś – nadmiernie go metaforyzuje tam, gdzie właśnie należałoby czytać go dosłownie, np. gdy niebył autora *Sadu rozstajnego* tłumaczy jako „życie współczesne” (*ibidem*, s. 125) i przeciwstawia mu byt, czyli poezję. Tymczasem u Leśmiana jest to chyba jednak zjawisko dużo bardziej złożone, nie tak oczywiste. W konsekwencji twórca pozbawiony swej baśniowej, mitycznej, ekstatycznej strony jawi się Markowskiemu wyłącznie jako poeta samotności, rozpaczcy, cierpienia i śmierci.

mi opisowymi, w dodatku synonimicznymi. Dwoistość – którą badaczka dostrzega zarówno w kreacji podmiotu lirycznego, jak i w strukturze ontologicznej świata poetyckiego oraz w postawie podmiotu piszącego, rozdartego pomiędzy poczuciem zakorzenienia w odzyskanym poprzez poetycką kreację świecie bezpośredniości i tworzenia a wyobcowaniem z abstrakcyjnej rzeczywistości życia społecznego – nie jest jednak prostym dualizmem ani, tym bardziej, rozumianą strukturalistycznie binarnością opozycji¹². Nie mamy tu również do czynienia z gnostyckim rozdziałem dwóch światów, lecz przeciwnie: z bardzo trafnie zauważoną nierozłącznością przeciwstawnych – w tradycyjnej dwuwartościowej logice – jakości, wartości i znaczeń. A zatem Stelmaszczyk opisując ten świat za pomocą kategorii dwoistości nie tyle go ujednoznacza, ile ukazuje jego zasadniczą ontologiczną nierozstrzygalność.

O zjawisku dwoistości wspominał też niedawno, niezależnie od ustaleń autorki, Markowski, formułując zwięzłe tezy: „świat poetycki Leśmiana jest podwójny. Świat i zaświat są ze sobą ściśle związane, jak awers i rewers tej samej monety [...]”. „O n t o l o g i c z n a c h w i e j n o ś ć i p o d w ó j n o ś ć jest najistotniejszą właściwością poezji Leśmiana i światów przez nią tworzonych” oraz: „e g z y s t e n c j a l u d z k a j e s t e g z y s t e n c j ą r o z d a r t ą, r o z p o ł o w i o n ą, m i ę d z y z i e m i ą a n i e b e m”¹³. Te stwierdzenia nie znajdują w syntetycznym wywodzie Markowskiego obszerniejszego uzasadnienia, pokazują jednak, że taki sposób czytania wiąże się ze współczesnym stanem wiedzy i świadomości historycznoliterackiej i filozoficznej¹⁴. Zapewne także – z nowoczesną wrażliwością badaczy tropiących początki jej narodzin w literaturze. Stelmaszczyk dochodzi do swej koncepcji innym niż Markowski sposobem – pokazując jej źródła romantyczne.

Po trzecie, Leśmian zaprezentowany zostaje jako poeta poszukujący drogi do autentyczności i bezpośredniości, których źródła widzi w naturze, postrzeganej jako kolebka ludzkiego jestestwa, drogi, w której tajemniczych szyfrach kryje się nadzieja na odzyskanie autentyczności zatraconej w pojęciowych uogólnieniach. Mit autentyczności, szczerości i bezpośredniości życia charakteryzujących człowieka pierwotnego stanowi jeden z najważniejszych impulsów twórczych tej poezji, która ma być miejscem i sposobem przywrócenia tego stanu. Tu warto przypomnieć, że Leśmian wprost podkreślał wielką rolę przyrody w swoich wierszach. Sam zrównywał romantyzm i symbolizm, mówiąc w wywiadzie udzielonym Edwardowi Boyé: „Symbolizm, który mnie oczarował, był przecież tym samym, co romantyzm [...]”¹⁵. Koncepcja powrotu do natury też jest wczesnoromantyczna. Tkwią w niej, podobnie jak w filozofii Friedricha Wilhelma Schellinga, tajemniczy instynkt, siła witalna. Tę ideę podjął później Henri Bergson, który pisał o życiowym pędzie, *élan vital*, będącym instynktowną życiową energią, impulsem wprawiającym w ruch wszystkie byty. Wskazanie na romantyczne korzenie tej koncepcji wydaje się w świetle rozważanych związków Leśmiana z romantyzmem kwestią niezwykle istotną.

Tak więc Stelmaszczyk kreśli, anty-Nietzscheańską z ducha, bo wyrastającą z postawy ufności do natury oraz z nadziei na odzyskanie z nią więzi twórczej, wizję poezji jako jedynego dostępnego człowiekowi sposobu na powrót do epoki szczęśliwości. Wyekspono-

¹² Na tę opozycyjność par tworzonych przez Leśmiana zwrócił już wcześniej uwagę J. Zięba (*Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*. Kraków 2000), prezentujący nowoczesny pogląd poety wyrażony w jego szkicach teoretycznych.

¹³ Markowski, *op. cit.*, s. 122, 124, 131.

¹⁴ Wcześniej na owo zacieranie granic ontologicznych, związane z monizmem w ujęciu relacji między duszą a ciałem, zwracał uwagę Głowiński (*op. cit.*, s. 190), powołując się też na studium M. Stali: „cechy zwykle przypisywane duszy przyznaje się ciału, a duszę z kolei się materializuje, a więc obdarza cechami, jakimi dysponuje ciało”. Jest to zatem jeszcze jeden dowód na prekursorski charakter pracy Głowińskiego.

¹⁵ *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności*. E. Boyé rozmawia z B. Leśmianem. W: B. Leśmian, *Szkice literackie*. Oprac., wstęp J. Trznadel. Warszawa 1959, s. 502.

wanie tych wątków stoi w wyraźnej sprzeczności z dominującymi w dotychczasowych odczytaniach tekstów Leśmiana sugestiami ich wyraźnej zależności od tezy Nietzschego o śmierci Boga. Badaczka dowodzi, że to nie relatywizm Nietzscheański, związany z wyzbyciem się wszelkich złudzeń, jest światopoglądowym fundamentem tej poezji. Przeciwnie: impuls twórczy, energia życiowa, uruchamiająca wyobraźnię i proces kreacji, bierze początek z marzenia o odzyskaniu szczęścia i z tęsknoty za stanem pierwotnej szczęśliwości.

Dlatego – po czwarte – kategoria tęsknoty staje się jednym ze słów kluczy do Leśmianowskiego świata. Stelmaszczyk pokazuje, że u podstaw konstrukcji podmiotu leży doświadczenie niespełnienia, które w fuzji z poczuciem witalnej energii wprawia w ruch podmiotowe istnienie. Siła tęsknoty, marzeń, snów i pragnień stwarza liryczne „ja” i nadaje sens temu istnieniu. Co więcej: jest czymś samym w sobie cennym. Moment zaniku tęsknoty za szczęściem równa się utracie życiowej energii, poczuciu klęski i rozpacz. Tak właśnie zarysowuje się sytuacja Leśmianowskiego podmiotu: „ruch wciąż stojących się zdarzeń jest w swojej zasadzie życiodajną energią utrzymującą człowieka w t w ó r c z y m n a p i ę c i u pomiędzy tęsknotą a spełnieniem marzeń” (s. 32).

W pierwszej z dwóch części książki autorka skupia się na charakterystyce Leśmianowskiego człowieka uwikłanego w wielorakie relacje. Przypomina o kryzysie epistemologicznym i kryzysie wartości wiążącym się z załamaniem się zaufania do języka i narodzinami nowej językowej świadomości, a także nowego pojmowania podmiotowości nowoczesnej jako kategorii niesubstancjalnej, dynamicznej, niegotowej, wyobcowanej ze świata i traktującej język jako abstrakt nie przylegający ani do świata, ani do podmiotu. W tym kontekście uznaje problem uobecniania się podmiotu za najciekawszy z wyznaczników poetyki immanentnej oraz za przejaw inwencji twórczej organizującej dzieło Leśmiana: „Moim zamierzeniem jest pokazać, że w poezji Leśmiana, nawet jeśli potencjalnie istnieje w niej możliwość rozpadu podmiotu, to w ruchu podmiotowych metamorfoz ów rozpad się nie pogłębia, a przeciwnie – podmiot w świecie przedstawionym Leśmiana (również podmiot autorski) zdaje się szukać (i doznaje) w tych mutacjach raczej szczególnego rodzaju konsolidacji” (s. 16).

Ta konsolidacja możliwa jest dzięki uzyskaniu świadomości, że poza różnorodnością zmiennych, chwilowych ujawnień się własnego „ja” w zdarzeniach natury ulegającej nieustannym transformacjom oraz poza różnymi punktami oglądu zmienności tych zdarzeń – nie istnieje żadne „ja” obiektywne. A zatem śledzenie poetyckich reprezentacji podmiotu w wierszach staje się jedyną, rewelatorską drogą odsłaniania (procesu nigdy nieskończonego, tj. bez finalnego, ostatecznego efektu) podmiotowej obecności w świecie. Nie jest to wszakże akt naśladowania uprzednio istniejącej rzeczywistości, lecz jej kreacja. Język poetycki, obdarzony niezwykłą mocą przywracania na chwilę zerwanej więzi między podmiotem a światem, staje się narzędziem wytwarzającym nową rzeczywistość. Autorka idzie tutaj w kierunku wskazanym przez Nycza, który tak właśnie definiuje podmiotowość nowoczesną.

Tu jednak rozchodzą się drogi Stelmaszczyk i badaczy takich jak Markowski, Skrendo czy Michałowski¹⁶. Jej zdaniem bowiem, negatywne doświadczenia Leśmianowskich bohaterów nie budują jednolicie pesymistycznej wizji kondycji ludzkiej. Leśmian – według

¹⁶ Mam na myśli ich jednoznacznie negatywną ocenę powodzenia Leśmianowskich starań o odzyskanie utraconej więzi z niezapomnianą rzeczywistością. Zob. A. Skrendo, *Bolesław Leśmian: „najtrwalszy ze wszystkich przewidzeń i dziwot”*. W: *Poezja modernizmu. Interpretacje*. Kraków 2005. – Markowski, *op. cit.* – P. Michałowski, *Bolesław Leśmian: ktoś „oprócz głosu”*. W: *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*. Kraków 2008. Badaczka nie uwzględniła już, co prawda, ostatniego ze wskazanych szkiców, którego autor w swą analizę przejawów nowoczesnej podmiotowości w poezji Leśmiana wplata tezy o istnieniu jakiejś istoty, gotowego centrum tej podmiotowości, pozostającego wszakże tajemnicą – założenia Stelmaszczyk są jednak zdecydowanie odmienne, co prezentuje w niniejszym omówieniu.

autorki – w poezji w ogóle nie zajmuje się współczesnym sobie człowiekiem. Czyni bohaterem swych wierszy postacie z pogranicza snów, baśni i marzeń, żyjące w sferze *natura naturans*, a więc wyłączone z obszaru życia społecznego. Także liryczne „ja” poety jest zanurzone w świecie natury, a przebywanie w nim nie jest o d z y s k i w a n i e m siebie, lecz s t a w a n i e m s i ę s o b ą w działaniu. Obok utworów nostalgicznym, przepojonym tragicznym doznaniem alienacji i samotności, pojawiają się więc ekstatyczne, epifanijne zapisy zjednoczenia z naturą, w której roztapia się jaźń podmiotu.

Wiersze Leśmiana potraktowane zostały przez badaczkę jak okruchy lirycznej opowieści, składające się na „epos liryczne” poświęcone pierwotności świata. Twórczość autora *Ląki* oglądana w takiej, niezwyklej dla liryki, perspektywie, uzasadnionej jednak arkadyjskością wizji osadzonej w przeszłości, spełnia warunki eposu, czyli opowieści o minioniej i sakralizowanej teraz formie świata. Świat, do którego odsyła wyobraźnia poety – przekonuje badaczka – skonstruowany został według praw doskonałych; tragizm zaś, od którego nie są wolni bohaterowie wielu wierszy, przeżywający osobiste klęski, utratę i rozpacz, dotyczy jednostkowych losów. Przyjęta przez Stelmaszczyk koncepcja lirycznego eposu pozwala jej czytać wszystkie utwory Leśmiana jako pojedyncze zapisy doświadczeń człowieka składające się na wielką, polifoniczną i bardzo różnorodną, dwoistą całość, w której, podobnie jak w życiu, jest miejsce zarówno na ból i rozpacz, jak i na radość oraz optymizm. Stelmaszczyk, poszukując jednej światopoglądowej wykładni dla wszystkich wierszy rozpiętych między biegunem idyllicznej pełni i elegijnej utraty, wyjaśnia: „Scalenie indywidualnych (lirycznych) »ogładów« i »czynów« w jedną wielką opowieść o świecie, w którym bezpośrednio dotyka się istnienia – leży u źródeł projektu poezji Leśmiana” (s. 55).

„Dążeniem do siebie autentycznego” (s. 35) nazywa Stelmaszczyk poszukiwania pierwotności, przebywanie w sferze *naturae naturantis*. Kłopotliwa i wieloznaczna kategoria autentyczności zdaje się nie pasować do antysubstancjalnego, dynamicznego podmiotu tej poezji, ponieważ zakłada jakąś uprzednio istniejącą, ale utraconą tożsamość podmiotu, którą może on odzyskać. Mimo niejednoznaczności samego terminu – z wywodu autorki jasno wyłania się sens, jaki mu ona za Leśmianem nadaje. „Autentyczność” nie jest tu bowiem Rousseuskim odsłanianiem prawdziwego „ja”, lecz sposobem przeżywania, a zatem aktywnością właściwą istnieniu człowieka pierwotnego, któremu Leśmian przypisywał zdolność jednoczesnego percypowania i uczestnictwa.

Poeta mówił o bezpośredniości jako o utraconej – w procesie uspołeczniania – zdolności spontanicznego, twórczego, indywidualnego przeżywania¹⁷. Zdolność ta cechowała człowieka metafizycznego, który świata nie poznawał za pomocą intelektu i abstrakcyjnych pojęć, lecz przeżywał go w sposób swobodny i żywiołowy. Współczesny podmiot nie uczestniczy, jego zdaniem, bezpośrednio w życiu, lecz posługując się formami pośrednictwa stanowi część zautomatyzowanego, biernego, poddanego jasnym regułom, zbiorowego organizmu socjalnego. Również sztuka na usługach społeczeństwa traci swe metafizyczne właściwości.

Ta świadomość kryzysowa, właściwa wielu twórcom przełomu wieków, zaowocowała w przypadku Leśmiana konsekwentnym brakiem zainteresowania współczesnymi mu zjawiskami życia i legła u podstaw twórczego programu autora *Ląki*. Awangardowej fascynacji cywilizacyjnym postępem, apoteozą przestrzeni miasta, techniki i konstruktywizmowi przeciwstawił on wizję poety jako człowieka pierwotnego, w powrocie do natury odnajdującego źródła pełnego uczestnictwa w życiu, rozumianym nie tylko jako proces biologiczny, lecz przede wszystkim jako akt twórczy, doświadczenie metafizyczne, w którym poeta pokonuje ograniczenia swojej kondycji i partycypuje w pełni bytu. Sztuka odtworza dziedzinę *naturae naturantis*, staje się uzewnętrznieniem w poetyckim słowie

¹⁷ B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*. W: *Szkice literackie*.

bezsłownego śpiewu, energii witalnej i bezpośredniości przeżywania. Inspiracje Bergsonowską kategorią instynktu oraz życiowego pędu, pobudzającego każdy organizm do nieustannego ruchu, Stelmaszczyk uzupełniła zazwyczaj pomijanym, a niezwykle istotnym zakorzenieniem w światoodczuciu i filozofii romantyków: w romantycznych światopoglądach ekspresywności, znoszących rozdział między naturą a rozumem.

Tytułowa dwoistość znajduje także swoje odzwierciedlenie we wszystkich płaszczyznach kompozycji recenzowanej rozprawy, począwszy od dwudzielnej konstrukcji książki, w której najpierw zaprezentowany zostaje Leśmianowski człowiek, a następnie jego relacje z Bogiem i transcendencją. Oczywiście, problematyka ta nie daje się rozdzielić; kwestie natury cielesno-duchowej człowieka przenikają się z wizją realnego i zarazem wyobrażonego świata, dlatego wątki i motywy podwójności ludzkiej natury, w której cielesność i duchowość stanowią jedną, nierozdzieloną całość, u poety spletają się ze sobą nieustannie. Dwoisty jest bowiem człowiek żyjący w dwóch światach: własnych marzeń i wyobraźni, szczęśliwy mieszkaniec baśniowego świata pierwotności oraz jego sobowtór – świadom swej żalobnej, bo zbudowanej na poczuciu klęski i straty, kondycji. W konsekwencji dwoisty jest także świat, w którym przebywa: na rozstaju przestrzeni realnej i wyobrażonej. Sugestywną figurą tych wieloaspektowych związków są, zdaniem autorki, właśnie rozstaje, już w tytule pierwszego tomu (*Sad rozstajny* (1912)) uczynione znakiem graniczności i nierozdzielności dwóch światów: realnego i wyobrażonego. Rozstaje to również figura sytuacji bohatera znajdującego się na granicy dwóch przestrzeni, dwóch światów i wewnętrznie rozdwojonego w sobie.

Jak jednak podkreśla Stelmaszczyk, podmiot tych utworów ma cały czas „świadomość osi łączącej i zarazem oddzielającej dwa światy, na której stoi i którą uzasadnia dwoisty podmiot” (s. 73). Stwierdzenie to dotyczy wszystkich tomów Leśmiana, w których autorka dostrzega jednolity i niezmienny światopogląd przy tonacji przechodzącej z czasem z jasnej w ciemną. Debiutancki *Sad rozstajny* stanowił głównie rozrachunek z własną epoką, tom *Ląka* (1920) – wejście „w głąb sadu” (s. 74), rozumianego jako sfera twórczej natury, przestrzeń bezpośredniego obcowania z bytem. Tomy: trzeci (*Napój cienisty* (1936)) i czwarty (*Dziejba leśna* (1938, wyd. pośmiertne)) są przemianą tonacji, tłumaczoną przez autorkę m.in. nasileniem nastrojów katastroficznych w latach trzydziestych, miałyby potwierdzać dwoistą kondycję człowieka.

Najbardziej intrygujące, a zarazem najbardziej odkrywcze są w rozprawie te spostrzeżenia, które podkreślają konwencjonalny, stylizatorski charakter postaci ze świata poezji Leśmiana. Badaczka unika pokusy odczytywania wielu utworów jako liryki bezpośredniej i przypisywania sformułowanych w nich poglądów lirycznego „ja” podmiotowi autorskiemu. Odwołując się do Bachtinowskiej koncepcji dialogiczności, rozwiniętej w odniesieniu do tej poezji przez Eugeniusza Czaplejewicza¹⁸, pokazuje, jak wielką rolę odgrywa w kreowaniu lirycznego świata Leśmiana dialogiczna zasada wypowiedzi. Dialog toczy się tu na płaszczyźnie języka, gatunku, odniesień do tradycji literackiej, reminiscencji kulturowych: w stylizacji na ludową baśniowość, balladowość romantyczną autorka odkrywa sposoby kreacji podmiotu. Za każdym razem są to maski, za którymi mniej lub bardziej jawnie kryje się inaczej niedostępne, bo niegotowe poza poetyckim światem, liryczne „ja”. Pokazanie niegotowości czy wręcz nieobecności podmiotu poza lirycznymi aktami kreacji to chyba jeden z poznawczo najcenniejszych walorów pracy Stelmaszczyk, która doskonale zdaje sprawę z tej niebezpośredniości, tj. nieprzyległości poetyckiego słowa do wyśławiającego siebie „ja” lirycznego.

Dwoistość Leśmianowskiego podmiotu badaczka zauważyli już wcześniej, nigdy jednak nie została ona ukazana jako kluczowy problem nowoczesnej świadomości poety, rozpostartej między dwoma światami: mitycznym, poetyckim, upragnionym oraz realnym, od-

¹⁸ E. Czaplejewicz, *Adresat w poezji Leśmiana*. Wrocław 1973.

czarowanym, wyobcowującym¹⁹. Stelmaszczyk czyni ze stylizatorskiego wymiaru liryki, rozdwojonego na każdej poetyckiej płaszczyźnie, jedną z głównych osi konstrukcyjnych swej książki. Podmiot wierszy przedstawiany jest w drodze, w ruchu poszukiwania pierwotności, w dążeniu do celu. Mamy tu do czynienia z postulatem pierwotności, a nie z jego realizacją. Pragnienie zjednoczenia z twórczą ideą wszechświata stanowi impuls kierujący działaniami podmiotu, lecz okazuje się, że jego jedność z naturą jest niemożliwa. Tak więc choćby na przykładzie niezwykłego poematu *Łąka* badaczka przekonująco prezentuje, że mamy tu do czynienia tylko z maskami: człowieka pierwotnego i śpiewaka mówiącego o epifaniach. Maski są zatem niezbywalne, wszelkie stylizacje stanowią prawdę tekstu, za którą żadna inna prawda się nie skrywa. Jak pięknie mówi autorka: „niewyraźalność oraz nieuchwytność pełni bytu jest raczej jego fascynującą »doskonałością w niedoskonałości« [...]» (s. 148). Na uświadomieniu sobie i zaakceptowaniu tego paradoksu polega wartość istnienia, nawet jeśli ta świadomość przysparza człowiekowi cierpienie. Tym samym niewyraźalne otwiera go na nieskończoność i wybawia od skończoności.

Zamiast romantycznego antropocentryzmu poznawczego pojawia się tu ontologiczna polifonia. Na poziomie poetyki przekłada się ona na dialogiczny czy nawet dramaturgiczną naturę liryki, która staje się, wbrew rodzajowej charakterystyce, formą wielogłosową. Stelmaszczyk łączy tę zasadę stylistycznej i ontologicznej polifonii z romantyczną koncepcją symetryczności ról między romantycznym „człowiekiem wewnętrznym” a mówiącą naturą. Leśmian, który poszukuje sposobów odzyskania autentyczności podmiotu, okazuje się nie tylko kontynuatorem pragnień romantyków uciekających od cywilizacji i w spotkaniu z naturą szukających ukojenia. Indywidualiści romantyczni pozostawali świadomi utraty więzi z naturą i to uniemożliwiało im ponowne z nią zjednoczenie. Tymczasem, zdaniem Stelmaszczyk, metafizycznie usposobionemu bohaterowi Leśmiana udaje się wymazać ze swej pamięci współczesność i stać się integralną częścią świata przyrody. Bohater ten, mając świadomość przebywania poza obszarem szczęśliwości, jest w stanie – dzięki energii witalnej i natężeniu potęg twórczych – zanurzyć się „w »wicherze życiowym« bezpośredniego istnienia [...]» (s. 59), „uczestniczy w tajemnicy istnienia na ogół bez dystansu, który by go wyłączał z tej tajemnicy jako »obcego«, jako tego, kto zagubiwszy więzy z naturą wie, że jej nie pojmuje” (s. 58). Moc *élan vital* pomaga mu przenieść się w dziedzinę bezpośredniego życia natury. Wehikułem, medium jest sztuka – twierdzi Stelmaszczyk i objaśnia, że Leśmian: „Raczej chciał przewyciężyć XX-wieczny kryzys podmiotowości, przekonując, że ocalenie autentyczności podmiotu zasadza się w lirycznym przeżywaniu świata, w odnowieniu statusu i formuły podmiotu, który, zamiast autocelebracji, angażuje indywidualne emocje w opis i odbiór zewnętrznego świata traktowanego jako miejsce zakorzenienia człowieka” (s. 52).

Według badaczki zastąpienie jednostkowego punktu widzenia, charakterystycznego dla romantycznego indywidualisty-wieszca, wielopodmiotową perspektywą, w której byty obdarzają jeden drugiego spojrzeniem i energią witalną oraz przeglądają się w sobie, stanowi wkład Leśmiana w ukształtowanie nowoczesnej podmiotowości. Tylko za sprawą działania zasady wzajemności może dojść do wyzwolenia życiodajnej energii. Dlatego podmiot może się ukonstytuować dzięki romantycznej regule podwojonego odbicia: ujrzeć siebie zobaczonego w cudzych oczach. Jest to możliwe dzięki cofnięciu się do źródeł, tam, gdzie życie nie podległo jeszcze fragmentacji i abstrakcji. Uwolnić się od siebie wplątane go w siatkę uzależnień i zapośredniczeń znaczyło – zanurzyć się w naturę, roztopić w niej swą jednostkowość, ale w taki sposób, który nie unicestwia bezpowrotnie „ja”, lecz pozwala mu odzyskać siebie autentycznego, „odzobaczyć”, jak pisze Stelmaszczyk, siebie

¹⁹ Wcześniej, choć nie tak szczegółowo i tylko przy okazji recenzji, wspominał o tym Głowiński, wytykając Trznadłowi jego błędy wynikające właśnie z przypisywania poecie sądów postaci, wypowiadali się na ten temat obszerne Czapplewicz oraz Sidoruk.

w tym źródle, by wzmocnić siebie jako indywiduum. Zarazem wszakże chodzi Leśmianowi o to, by uwolnić się od własnej świadomości, wtopić w naturę, stać się z nią jednym. I tu przekracza on horyzont refleksji romantycznej.

Oczywiście, bardzo często zdarza się, że to pragnienie osiągnięcia szczęścia pozostaje tylko marzeniem, a podmiot, w poczuciu własnej bezsilności, traci energię życiową, przyjmując postawę, którą Stelmaszczyk nazywa „nostalgiczno-elegijną”. Znajduje się on wtedy poza obrębem twórczej natury, z rozpaczą konstatuje swą klęskę. Obraz świata jawi się więc w tej poezji w podwójnej perspektywie: idylliczno-epifanijnej lub nostalgiczno-elegijnej. Raz podmiot jest po Schillerowsku naiwny, kiedy indziej określa go przymusowy dystans, świadomość „żałobna” z powodu umieszczenia w przestrzeni wygnania.

Z zarysowanej przez badaczkę wizji nie wynika jednoznacznie, od czego zależy siła życiowej energii, czyli owo natężenie potęg twórczych, o których pisał Leśmian. Dlaczego podmiot może zostać wtrącony w pustkę bezruchu? Czy te indywidualne doznania warunkowane są czynnikami zewnętrznymi czy wewnętrznymi? Prawdopodobnie – tak chyba jest u Leśmiana – to *natura naturata*, życie powszednie, świat pojęć i racjonalnych przesłanek, wszelkie rodzaje zapośredniczeń oddziałujących na podmiot sprawiają, że nie może on utrzymać się w sferze *natura naturans*.

W części drugiej badaczka rozwija koncepcję zaprezentowaną wcześniej, pokazując, że człowiek jako „dwoista jedność” (s. 181) cielesno-duchowa zawsze wpisany jest w wizję metafizyczną. Leśmianowski człowiek żyje nadzieją na lot w nieskończoność, przekraczając w tym ruchu tęsknot nie tylko granice między tym, co realne i metafizyczne, lecz również między życiem a śmiercią. Sam będąc istotą „graniczną”, żyje w nieustannym dążeniu ku nieosiągalnemu celowi. Tak też Stelmaszczyk definiuje człowieczeństwo, które realizuje się w ciągłym przekraczaniu granic, także ku transcendencji i Bogu. Pęd, dążenie, tęsknota czy wręcz metafizyczne pragnienie zostają przez badaczkę ukierunkowane na bliżej nieokreślone źródło. W pełni zgadzając się z takim dynamicznym ujęciem kondycji Leśmianowskiego człowieka, nie mam jednak przekonania, czy kategoria źródła tęsknot jest tu trafna. Nie wydaje się bowiem wcale takie oczywiste, czy dla Leśmianowskich bohaterów istnieje cel dążeń. Życie to – po Bergsonowsku – ruch pragnień. *Élan vital* to nie energia skierowana ku czemuś, lecz raczej sama natura życia. Trudno tu mówić o jakiejś teleologii, skoro – jak zauważa Stelmaszczyk – tęsknoty nie sposób zaspokoić, jej źródłem nie jest jednak także Bóg²⁰, przedstawiany nieraz w tej poezji jako istota słaba i ograniczona własnym stworzeniem.

Sytuacja Leśmianowskiego człowieka wydaje się zatem dużo bardziej tragiczna, aniżeli pokazuje to autorka: nowoczesny podmiot nie tylko bowiem nie zna celu swych dążeń, lecz – w przeblaskach tragicznej samoświadomości – wie, że ten cel, być może, nie istnieje. Ale i ten wniosek nie jest wcale definitywny. Podobnie jak każda inna hipoteza interpretacyjna – musi pozostać prawdą cząstkową, chwilową, przydatną tylko na użytek lektury pojedynczego wiersza, co zresztą wielokrotnie podkreśla autorka, unikająca jednoznacznych i ostatecznych rozstrzygnięć oraz uogólnień. Choć zatem Stelmaszczyk daje do zrozumienia, że Nietzscheańska diagnoza śmierci Boga nie determinuje charakteru tej poezji, to przecież nie sposób oprzeć się wrażeniu, że, przy wszystkich różnicach między Nietzscheańskim pesymizmem a twórczym dążeniem podmiotu autora *Łąki*, jego liryka obarczona jest pytaniem o to: czy istnieje jakiś Bóg ograniczający wolność (samotność) człowieka? W niektórych późnych poematach Leśmian zdaje się odpowiadać negatywnie

²⁰ Jak dzieje się w przypadku Lévinasowskiej definicji pragnienia, którego niezaspokojalność wynika z jego metafizycznej natury: człowiek dąży do Upragnionego, do Boga, ale nigdy nie może swego pragnienia zaspokoić. Nie jest ono bowiem brakiem, lecz pewnym nadmiarem. Zob. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Przeł. M. Kowalska. Wstęp B. Skarga. Warszawa 1998.

na to pytanie. Jak zauważa Stelmaszczyk, „Wielki zryw człowieka ku nieskończoności stanowi, według poetyckiej eksplikacji Leśmiana, boską strunę w dwoistej strukturze człowieka. Jest uobecniającą się, daną człowiekowi ideą boskości i formą doznawania Boga” (s. 278).

Kwestią nierozstrzygniętą w tej poezji pozostaje, czy boskość doświadczana przez człowieka, jego szaleńczy pęd w nieskończoność, jego rozdwojenie między sobą ziemskim a sobą metafizyczno-duchowym nie wynika z lęku przed rzeczywistą pustką, jaka – być może – rozpościera się tam, dokąd w szalonym dążeniu zmierza Leśmianowski bohater. Tak zdają się czytać wiersze autora *Napoju cienistego* ci badacze, którzy odmawiają poecie cechującego lekturę Stelmaszczyk optymizmu i bardziej sceptycznie traktują Leśmianowskie deklaracje o odzyskiwanej bezpośredniości przeżywania.

Uprowadzając jednak te zarzuty, badaczka z całą mocą podkreśla, że wszelkie próby pokonania doświadczanej przez Leśmiana alienacji obarczone są „żałobną świadomością” śmiertelnej kondycji człowieka, że owo rozpięcie między biegunem epifanii i rozpaczę wpisane jest w ludzki los. „Ponowne »zaczarowanie świata« bywa zatem możliwe, ale nie bez wysiłku podmiotu i nie »raz na zawsze«, ani też nie w każdej sytuacji lirycznej podmiotu” (s. 280, przypis 1) – konstatuje.

Autorka konsekwentnie pokazuje podobieństwa między Leśmianowskim dążeniem do wykreowania przestrzeni idyllicznej a romantyczną utopią idylli spełnionej. Przypomina, że romantyczne czucie i wiara były odpowiedzią na rozczarowanie oświeceniowym rozumem. Dlatego obdarzony wyobraźnią, szukający alternatywnej przestrzeni istnienia artysta romantyczny stał się dla Leśmiana źródłem inspiracji. Nie jest on jednakże neoromantyk – Stelmaszczyk prezentuje „przesunięcia”, jakich poeta dokonał, formułując pytania podobne do stawianych przez romantyków: o tajemnicę natury i świata, o relacje z Bogiem, o kwestie eschatologiczne i epistemologiczne. Pokazując widoczne zwłaszcza we wczesnej twórczości pokrewieństwa z romantyzmem, autorka dowodzi, że Leśmian nie tylko podejmuje odkrycia romantyczne: koncepcję balladowego podmiotu i jego relacji z naturą, motyw podwójnego odbicia, żeglugi, powietrznego lotu, ale twórczo je rozwija. Przede wszystkim zaś przekracza ograniczenia romantyczne w stosunku do języka. Wiara w jego możliwości kreacyjne łączy Leśmiana z symbolizmem, a co za tym idzie, z rozumieniem w pełni nowoczesnym słowa jako materii poetyckiej tworzącej autonomiczną przestrzeń sztuki. Choć zatem refleksja nad językiem poetyckim Leśmiana i związkiem jego koncepcji z kwestiami frapującymi innych badaczy zajmuje w rozprawie Stelmaszczyk niewiele miejsca, to jednak formułowane przez nią poglądy możliwe są tylko wtedy, gdy uzna się autonomię języka poetyckiego. Widać to choćby na przykładzie omawianej przez autorkę triady słów: „sad–ogród–las”.

W podwójnej strukturze Leśmianowskiego świata owe nazwy to, jak uważa Stelmaszczyk, synonimy pełniące podwójną funkcję – albo są reprezentantami *naturae naturantis* i posiadają wtedy baśniowe cechy osoby, partnerskiej wobec człowieka, albo też symbolizują „przestrzeń idealną, aksjologicznie waloryzowaną, którą kreśli w wyobraźni i umieszcza na horyzoncie swych epistemologicznych dążeń poznający człowiek” (s. 156). W drugim wypadku nazwy mają wspólny symboliczny sens w prywatnej przestrzeni duchowej bohatera, który nostalgicznie zwraca się ku utraconej pierwotności natury, by spełnić utopijne pragnienia. Raz zatem nazwa uobecnia, ale wtedy nie reprezentuje, drugi raz przyzywa, czyli – właśnie re-reprezentuje. Rekonstruując tok myślenia autorki, powiedzieć możemy, że kiedy bohater znajduje się wewnątrz świata pierwotnego, słowo przestaje być znakiem, a staje się rzeczą tożsamą ze swą nazwą, w przypadku zaś, gdy nostalgicznie ku niemu zdąża, obserwujemy na innej płaszczyźnie, już z zewnątrz, to, jak ów znak oznacza. Obie perspektywy aktywizowane są – według Stelmaszczyk – jednocześnie, słowo jest tu często i rzeczą, i znakiem.

W obu przypadkach problem dotyka istoty koncepcji języka poetyckiego. Wspominał

o tym Głowiński, mówiąc o realizacji metafory. Podobnie zresztą o słowie jako rzeczy w poezji Leśmiana pisał Julian Przyboś²¹. Według badaczki jest jednak tak, że obie te funkcje: bycia znakiem i rzeczą, spełniają się równocześnie; że ta podwójność, także ontologiczna, jest cechą Leśmianowskich słów-znaków. Natomiast prawdopodobnie to nie tylko problem języka, ale też fabuł poetyckich, wyższych układów znaczeniowych, w których te słowa się pojawiają. Może wskazywana podwójność rozgrywa się nie na poziomie nazw, lecz figur: antropomorfizacji, animizacji? Nie rozstrzygając tej kwestii, zauważyć warto, że podwójny status słów-znaków jako reprezentantów metafizycznych sił natury staje się, zdaniem Stelmaszczyk, „kluczem do zrozumienia Leśmianowskiej koncepcji podmiotu postawionego wobec czynności istnienia i związanej z nią tajemnicy” (s. 156).

Interesujące mogłoby być pokazanie, jak język pojęciowy, reprezentujący *naturae naturatae*, świat martwych pojęć, przeistacza się w symbol, przemieszcza się w sferę *naturae naturantis*. U Stelmaszczyk nazwy „las–ogród–sad” stanowią część twórczej natury, a zarazem wyobrażenie realnych przedmiotów, ich odbicie w duchowości człowieka. Czasem jednak te funkcje są rozłączne, a nazwy „las–ogród–sad” mieszczą się na zewnątrz „ja”, na horyzoncie dążeń podmiotu. Stanowią wtedy „symboliczny znak idei, ku której urzeczywistnieniu dąży dwoiśty człowiek” (s. 157), są obrazem, śladem, nie przy przedmiocie. Dość zwikłane i trudne do jednoznacznego rozgraniczenia okazują się oba typy reprezentacji możliwej w świecie Leśmiana i pozostaje nam zadowolić się zasygnalizowaną sugestywnie przez badaczkę ich dwoistością i dwuznacznością. Dwoistość odsyła nas już jednak w rejony symbolistycznej koncepcji języka, której Stelmaszczyk szerzej nie omawia. Tak oto spotykają się w poezji Leśmiana dwa typy reprezentacji i kwestią fundamentalną okazuje się interesująca badaczy nowoczesności kreacyjność języka poetyckiego i sposób istnienia słowa w tej poezji.

Autorka prezentuje, jak Leśmian – z mniejszym lub większym powodzeniem – mierzy się z kryzysem języka, wiary i epistemologii, budując chwilowe, ulotne i efemeryczne enklawy wierszy, w których udaje się mu na moment osiągnąć p o c z u c i e odzyskania (co nie jest równoznaczne z faktycznym odzyskaniem) utraconej autentyczności i zjednoczenia z naturą. Stan ten musi być jednak nietrwały, ponieważ predestynacją Leśmianowskiego podmiotu, takiego, jaki przekonująco przedstawia Stelmaszczyk, są marzenie i tęsknota, a także związane z nimi poczucie niezaspokojenia, które ma podłoże metafizyczne. Wprawiają one w ruch zarówno jaźń, jak i poetycką wyobraźnię. W ten sposób swe uzasadnienie odnajdują oparta na dynamizmie, zmienności i rytmie poetyka dzieła oraz dwoista natura poetyckiego świata, którego granice nieustannie poszerza i przekracza wyobrażenia podmiotu twórczego.

Można wątpić – jak często czynią to badacze – w prawdziwość takiego stanu choćby chwilowej euforii w odczarowanym świecie, jednakże perspektywa zarysowana przez Stelmaszczyk jest nie tylko przekonująca i sugestywna, lecz przede wszystkim konsekwentna w obrębie jej projektu badawczego. Czyta ona dzieło Leśmiana jako liryczne epos przywracające współczesnej świadomości kontakt z minionym *sacrum*. Stelmaszczyk objaśniając i porządkując wielość i wieloznaczność, wskazuje w sposób przystępny i bardzo sugestywny tropy interpretacyjne, które pozwalają wejść na nowe ścieżki w skomplikowanym labiryncie Leśmianowego świata. Wszystkie te cechy decydują o ogromnych walorach poznawczych jej książki, stanowiącej spójną, konsekwentną i przemyślaną w każdym szczególe całość intelektualną.

Na koniec warto podkreślić jeszcze jedną, niebagatelną zaletę tej pracy. Autorka po-

²¹ J. P r z y b o ś (*Słowo o Leśmianie*. „Poezja” 1967, nr 12, s. 12) wskazywał na „doręczowosc” Leśmianowskiego słowa, powodującą „zmysłową obecność rzeczy w słowie” i tę niezwykłą materialność i zmysłowość jego mowy, sprawiającą, „że słowo już nie nazywa, ale twardnieje w rzecz”. Właściwość tę określił mianem „krecjonistycznego realizmu”.

święciła znaczną część rozprawy wnikliwym i uważnym interpretacjom wybranych wierszy poety, wydobywając w trakcie lektury z ich delikatnej i ulotnej materii to, na co nie ma nazw w słowniku pojęć filozoficznych. Do tej pory badacze zajmujący się twórczością Leśmiana często próbowali nazwać i skategoryzować główne jej wątki. Pisali w związku z nią o symbolizmie, fenomenalizmie, egzystencjalizmie. Stelmaszczyk przyjęła zupełnie inną, dużo bardziej, jak sądzę, przekonującą i wiarygodną metodę studiów. Omawiając twórczość autora *Pana Błyszczyskiego*, konsekwentnie uchyla się od obudowywania jej gotowymi filozoficznymi formułami, których pojemność wyklucza precyzję. W ten sposób pokazała, jak ciekawie można zaprezentować problemy filozofii i metafizyki, wychodząc od charakterystyki materii lirycznej. Poeta nie jest bowiem filozofem piszącym wiersze, lecz tym, kto krystalizuje swe poglądy na człowieka i świat w obrębie wiersza. A poglądy te, w oderwaniu od językowej materii poezji, nie mają racji bytu. Dlatego dla badaczki głównym przedmiotem zainteresowania są utwory liryczne Leśmiana. Jego teksty recenzenckie, szkice krytyczne i listy traktuje ona jako uzupełnienie wniosków wysnuwanych z interpretacji wierszy. To sprawiło, że poetycki świat Leśmiana, prezentowany wielostronnie, jawi się nie tylko jako intelektualny projekt, konsekwentny i dogłębnie przemyślany, lecz nade wszystko jako barwny, artystycznie doskonały i autonomiczny świat, nie potrzebujący do swego istnienia autorskich komentarzy, sam bowiem broni swej suwerenności i poetyckiej rangi.

Abstract

ELŻBIETA WINIECKA
(Adam Mickiewicz University, Poznań)

LEŚMIAN – A DUALISTIC POET

The text is a review of Barbara Stelmaszczyk's book. It sets the book under revision in the context of Leśmian's literary creativity state of research and shows the cognitive values of the book's proposal of Leśmian's interpretation which unites his work's internal contradictions. In the suggested view, the doubles and dualisms present in his poetry, which are often the source of different interpretations, make up the specificity of one of the most original Polish poets of the crossroads of two great cultural formations.

PAWEŁ RAMS
(Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa)

WIEK Z LEŚMIANEM

Małgorzata Gorczyńska, *MIEJSCA LEŚMIANA. STUDIUM TOPIKI KRYTYCZNOLITERACKIEJ*. Kraków (2011). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 618, 2 nlb. „Modernizm w Polsce”. Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką, kulturą i myślą humanistyczną. Pod redakcją Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza. [T.] 35.

Książka Małgorzaty Gorczyńskiej to przedsięwzięcie nowatorskie, niespotykane do tej pory w kilkudziesięcioletniej tradycji leśmianologii. Omawiana pozycja jest próbą zebrania i uporządkowania różnorodnych interpretacji twórczości poetyckiej autora *Sadu rozstajnego* powstałych od początków recepcji jego dzieł, aż po współczesne reinterpretacje dokonywane w duchu najnowszych trendów w światowym i polskim literaturoznawstwie.

Zadanie, jakiego podjęła się autorka, jest niebywale: usystematyzowanie w sposób zwięzły, przejrzysty, a przede wszystkim instruktywny dla przyszłych badaczy najważniejszych krytycznych tekstów o Leśmianie. O randze przedsięwzięcia może świadczyć chociażby skrupulatnie sporządzona bibliografia zawierająca ponad 330 głosów krytycznych począwszy od 1902, a na 2006 roku kończąc. Zebrany materiał obejmuje zarówno krótkie notki w encyklopediach, jak też książki monograficzne poświęcone Leśmianowi. Zapanowanie nad dyskusją o dorobku poety trwającą wiek, mającą niejednorodny charakter, to zadanie – mówiąc lakonicznie – niełatwe i usiane licznymi pułapkami. Większości z nich udało się Gorczyńskiej uniknąć, co powoduje, iż pozycja ta warta jest wnikliwej lektury.

Recenzowana książka została podzielona na pięć części poprzedzonych wstępem teoretycznym, w którym autorka w sposób zwięzły i klarowny prezentuje założenia pracy oraz przedstawia metodologiczną podbudowę. Rozdział pierwszy: *Rytm recepcji*, to – jak sama nazwa wskazuje – próba dokładnego prześledzenia rozwoju dyskusji wokół twórczości autora *Napoju cienistego*, z uwzględnieniem wahań w obrębie krytycznoliterackiego odbioru, uzależnionego w dużej mierze od wydarzeń społeczno-politycznych, a także tendencji literackich dominujących w wyróżnionych okresach. Następne cztery rozdziały to systematyzacja wypowiedzi krytycznych wokół wybranego tematu przewodniego (toposu) oraz próba wskazania przemian, jakie następowały w każdym z wydzielonych przez autorkę segmentów. Analiza ma charakter jednocześnie pionowy, jak i poziomy.

Praca Gorczyńskiej jest systematyczna i klarowna. Metodologiczne wprowadzenie, choć krótkie, pozwala zorientować się w konstrukcji książki, a także w celach, jakie przyświecały autorce podczas analizy zebranego materiału. Ogólny zamysł wpisuje się w coraz powszechniejsze metakrytyczne charakterystyki dyskursów krytycznoliterackich. Świadomość przynależności do pewnego obszaru badań literackich wykazuje Gorczyńska powołując się bezpośrednio na prace Michała Głowińskiego *Ekspresja i empatia* czy Wojciecha Głowali *Młodopolska wyobraźnia krytyczna*.

Niebezzasadne jest postawienie pytania o sens takich rozważań. Autorka recenzowanej książki ma świadomość, że wybrane przez nią podejście badawcze może wzbudzić zastrzeżenia. Dlatego już na początku swojej pracy wylicza argumenty przemawiające za poznawczą wartością takiego studium. Obficie cytując wspomnianych teoretyków, pisze: „dyskurs metakrytyczny bowiem »organizuje się wedle rygorów retorycznych, nie zaś logicznych«. [...] metakrytyka, stanowiąca dość szczególny, wyspecjalizowany sektor krytyki jako takiej, generuje głównie definicje perswazyjne, projektujące pożądaną postać *definiendum*, natomiast »zwykła« (tu: podporządkowana recepcji) praktyka krytyczna nastawiona jest przede wszystkim na sąd wartościujący [...]” (s. 7–8). Z przytoczonego fragmentu wyciągnąć należy dwa wnioski wiele mówiące o stanowisku badawczym reprezentowanym przez Gorczyńską. Po pierwsze, metakrytyka w zamyśle autorki powinna się zajmować retorycznymi zasadami rządzącymi wypowiedzią krytyczną. Za tak postawionym twierdzeniem kryje się przesłanka głosząca, iż w wypowiedzi krytycznej można wyodrębnić charakterystyczną budowę czy motywy, czyniąc z niej odrębny gatunek literacki, podlegający rozważaniom teoretycznym. Po drugie, dyskursy metakrytyczne i krytyczne posiadają cechy dystynktywne wyraźnie oddzielające je od siebie. Dyskurs metakrytyczny zogniskowany jest głównie wokół funkcji deskryptywnej, podczas gdy dyskurs krytyczny ma za swoją oś funkcję wartościującą, oceniającą. Jak każdy dyskurs meta-, również dyskurs metakrytyczny stanowi opis drugiego stopnia. W przytoczonej wypowiedzi Gorczyńskiej kryje się jednakże swego rodzaju nieścisłość. Tylko połowiczną prawdą jest twierdzenie, że dyskurs metakrytyczny zawiera się w dyskursie krytycznym, stanowi jego swoisty sektor (s. 8). Gdyby posłużyć się metaforą zbiorów matematycznych, łatwo wykazać, iż jedynie określona część obu dziedzin jest wspólna. Pozostałe obszary wchodzą w relacje z innymi przestrzeniami szeroko rozumianej humanistyki. Metakrytyka, analizu-

jąc wyodrębniony materiał, używa narzędzi wypracowanych w innych dziedzinach nauki o literaturze, jak również na gruncie pokrewnych dyscyplin naukowych. Za każdym razem, gdy podejmujemy rozważania na poziomie „meta”, z konieczności wychodzimy poza materiał badawczy, przyjmując narzędzia o szerszym zasięgu analitycznym. Zbiór krytyki nie obejmuje tym samym metakrytyki.

Gorczyńska słusznie zauważa, że konieczne jest wyjaśnienie tego, czym jest „topos”, pojawiający się w tytule studium. Za przyczyną Roberta Curtiusa pojęcie to nabrało niejednolitego charakteru, a zarazem stało się niezwykle popularne, tracąc swój retoryczny charakter na rzecz wieloznacznego i polisemicznego wydźwięku. Idąc za myślą Chaima Perelmana, starającego się uporządkować teoretyczny nieład, jaki narósł wokół „toposu”, Gorczyńska kładzie nacisk na jego aksjologiczny potencjał, a szczególnie na tzw. miejsca preferencji, czyli na podgrupy toposów odwołujących się do wartościowania i hierarchizacji. Jasno postawiony zostaje cel, którym będzie próba przyjrzenia się hierarchizacji twórczości Leśmiana. Dlatego też toposowi nadaje Gorczyńska kolejne znaczenie. Uznaje go mianowicie za specyficzny schemat argumentacyjny, co pozwala jej na uporządkowanie bez trudu wypowiedzi krytycznych o Leśmianie zgodnie z tłem, na którym owe wypowiedzi się zarysowują (topika życia, topika filozofii, topika oryginalności), a także z hierarchizacją, jakiej dokonują. Równocześnie w obrębie tak wyróżnionych części możliwa staje się bardziej szczegółowa analiza ze względu na tok argumentacji czy retorykę wypowiedzi.

We wstępie, wprawdzie wywiązującym się ze swoich podstawowych założeń, nie znajduję szerszego tła, na którym Gorczyńska lokuje swoje studium. Nie mam tu bynajmniej na myśli streszczania historii polskiej leśmianologii, gdyż badaczka już w pierwszym rozdziale w sposób skrupulatny i wyczerpujący śledzi zmiany w wypowiedziach krytycznych na temat utworów autora *Dziejby leśnej*. Moim zdaniem, brak jest w pracy próby scharakteryzowania obszaru teorii krytyki, z której Gorczyńska korzysta. Jeżeli akcentuje we wstępie, że wypowiedź krytyczna podlega określonym wytycznym, jednocześnie w żaden sposób nie opisując ich w języku teoretycznym, to można uznać ów brak za wadę.

Nieodwołanie się do nieciągłości w obrębie samej formy krytycznej jest kolejnym napotkanym przeze mnie problemem. Zmiany formalne miały wszakże niebagatelny wpływ na to, jak wybrany temat prezentował się odbiorcy. Pominięcie różnic strukturalnych między młodopolską krytyką a krytyką końca wieku XX to poważne uchybienie. Niewystarczające okazuje się wyodrębnienie przemian wyłącznie w leśmianologii, ponieważ do ich przedstawienia potrzebne jest tło historyczne uwzględniające cechy charakterystyczne dla danego rodzaju piśmiennictwa, w tym wypadku dyskursu krytycznego.

Takie wprowadzenie teoretyczne w zagadnienia krytyki literackiej pomocne byłoby czytelnikowi w celu rozeznania się w przemianach tej dziedziny nauki o literaturze. Jest to bowiem jeden z najprężniej rozwijających się problemów badawczych we współczesnej nauce o literaturze, nie tylko polskiej, ale również światowej. Przykładem niech będzie chociażby kilkutomowa edycja *The Cambridge History of Literary Criticism* czy seria książek *Literary Criticism and Cultural Theory*. W polskim literaturoznawstwie wystarczy wspomnieć o Michale Głowińskim, Henryku Markiewiczu czy Ryszardzie Nyczu, którzy tematом tym poświęcili wiele miejsca w swoich naukowych dorobkach.

Nieznaczna zawartość komentarzy osobistych autorki umieszczonych w książce to kolejny problem, przy którym chciałbym się chwilę zatrzymać. Taki stan rzeczy może mieć kilka przyczyn. Jedną z nich jest podkreślane przez Gorczyńską pragnienie oddania głosu bezpośrednio krytykom: pozwolenie na to, by ich teksty same za siebie mówiły. Po drugie, wolno to zjawisko uznać za próbę obiektywizacji analizy materiału badawczego. W pierwszym ze wspomnianych przypadków autorka prezentuje się w roli osoby, której jedynym zadaniem było dotarcie do tekstów źródłowych oraz ich odpowiednie ze sobą zestawienie. W takim ujęciu Gorczyńska przypisuje sobie niezwykle skromne znaczenie, które klóci się

z nakładem pracy, jaki musiała wnieść w przygotowanie tej niezwykle wartościowej rozprawy. W przypadku *Miejsc Leśmiana* strategia ta z pewnością się nie sprawdza. Na takie potraktowanie materiału można przystać tylko i wyłącznie w sytuacji, gdy mamy do czynienia z antologią. W pracy naukowej takie działanie jest zgubne, gdyż ten rodzaj wypowiedzi pozbawia właściwego jej rdzenia, a więc spojrzenia krytycznego. Drugi powód to chęć zachowania obiektywizmu. Wiąże się ono z przyjęciem określonych założeń metodologicznych broniących prawa do neutralnego opisu zaistniałych zjawisk. Nie zapuszczając się na grunt refleksji dotyczących obiektywizmu badawczego w naukach humanistycznych, ograniczę się do uwagi, że broniony w tym przypadku obiektywizm staje się kategorią pustą, a książka traci wiele ze swojego zakładanego charakteru. Od pracy naukowej oczekuję krytycznej analizy prezentowanego materiału nawet, jeżeli już samo jego zestawienie wiąże się z koniecznością zastosowania narzędzi krytycznych. Taka postawa domaga się z kolei mocnego stanowiska badawczego, którego Gorceżyńska nie chce zająć.

Nie twierdzę, że omawiana książka pozbawiona jest zmysłu krytycznego, stając się w ten sposób suchym przytoczeniem uwag na temat poezji Leśmiana. Trud, jaki zadała sobie autorka, szeregując materiał, kreśląc tło każdej wypowiedzi, ukazując dysonanse, jest wielkim wysiłkiem, który zasługuje na docenienie. Jedyne, czego mi brakuje, to stanowcze wyrażenie problemów pojawiających się w trakcie analizowania zgromadzonego materiału. Czasami aż się prosi, by w sposób jednoznaczny przedstawić swoje stanowisko w określonym temacie. Jako przykład niech posłuży końcówka rozdziału drugiego pt. *Topika lokalizacji*. Autorka, skupiając się na ostatnich kilkunastu latach studiów leśmianologicznych, wyodrębnia także tendencje, z ducha postmodernistyczne, mające na celu zupełnie inne spojrzenie na twórczość Leśmiana w kontekście prądów badawczych drugiej połowy XX wieku. Szczególnie dużo miejsca poświęca projektowi analizy krytycznej terminu „nowoczesność”, w polskiej literaturze zapoczątkowanego przez Nycza. Wedle przyjętych przez niego tez autor *Łąki* przestaje być „twórcą osobnym”, a staje się jednym z ojców założycieli polskiej literatury nowoczesnej. Referując ambitne cele projektu, Gorceżyńska wypowiada trzy trafne uwagi krytyczne. Niestety, na nich kończy. Choć cenię w pracy badawczej trzymanie się ustalonego toru, unikanie niepotrzebnych dygresji, to w tym miejscu wydają mi się one niezbędne. Autorka pozostawia czytelnika w poczuciu zawieszenia. Brak mocno wyrażonych zastrzeżeń co do projektu Nycza stwarza wrażenie niedosytu. Bardziej stanowcze zaprezentowanie swojego zdania dałoby może asumpt do podjęcia rzeczowej dyskusji.

Wymienione tu uwagi krytyczne kierowane pod adresem niektórych z założeń rozprawy nie powinny w żadnym wypadku przyćmiewać ogromnej wartości omawianej pozycji.

Z pewnością wielką zasługą Gorceżyńskiej jest naukowa precyzja i panowanie nad materiałem badawczym. Nie lada umiejętności wymaga odniesienie się do ponad 300 tekstów krytycznych. Jednakże efektywne operowanie nimi, odpowiedni dobór cytatów to nie wszystko. Autorka za każdym razem zarysowuje tło, na którym przywoływane wypowiedzi się lokują, a także skupia się na tym, co najistotniejsze w danym temacie. Zabiegi takie sprawiają, że czytany tekst jest przejrzysty i zrozumiały dzięki trafnemu umiejscowieniu na mapie dyskusji krytycznych. Badaczka nie stara się odmalowywać szerokiej panoramy ani dokonywać ujęć przekrojowych. Charakteryzuje ją precyzja analityczna i pozostawanie jak najbliżej tekstu. Luki są uzupełnione tak, by każdy trzon argumentacji współgrał z kolejnym, a drogi możliwych dygresji w sposób elegancki zostały zablokowane. Ta wyjątkowa umiejętność daje się zauważyć szczególnie w pierwszym i drugim rozdziale. Choć obejmują one szerokie spektrum czasowe (ponad 100 lat recepcji), to Gorceżyńska uniknęła w nich dwóch niebezpieczeństw: z jednej strony, rozwlekłości, z drugiej – skrótowości. Wszystko, co jest konieczne do zrozumienia fenomenu leśmianologii i przemian w jej obrębie, zostało przez autorkę uwzględnione. Zdolność do takiej obróbki

materiału świadczy o niezwyklej warsztacie badaczki. Warta podkreślenia jest również umiejętność swobodnego i płynnego poruszania się między różnymi poziomami analizy, gdy wymaga tego prowadzony wywód.

Wbrew temu, co można by przypuszczać, *Miejsca Leśmiana* nie są jedynie próbą systematyzacji głosów krytycznych. Gorczyńska, zderzając ze sobą różnorodne wypowiedzi, stara się rozbić wiele komunalów, potocznych przekonań, a także przekłamań, i wskazać na wieloznaczność odczytań poezji twórcy *Napoju cienistego*. Jednym z takich mitów, z którym próbuje się rozprawić, jest przekonanie, iż Leśmian jako „autor przyrody” niewiele ma wspólnego z ówczesnym życiem społeczno-politycznym czy też raczej z rzeczywistością rozumianą jako przestrzeń działań ludzkich. Zestawiając ze sobą określone głosy krytyczne, badaczka wskazuje na fałszywość takiego przekonania. O ile można utrzymywać, że twórca *Ląki* nie jest pisarzem zaangażowanym politycznie, o tyle biorąc pod uwagę przemiany wewnątrz jego poezji i konfrontując ją z panującymi nastrojami społecznymi można uchwycić zależność wierszy od ogólnych nastrojów i prądów epoki. Początkowe afirmatywne stanowisko wobec świata z czasem ulega zmianie. Miejsce optymistycznych utworów, w których przyroda jest w pełni rozkwitu, coraz częściej zajmują wiersze o pesymistycznym nastroju, gdzie królują motyw śmierci, ciemne barwy oraz poczucie bezradności i rezygnacji. Na podstawie bacznej obserwacji poetyki Leśmiana krytycy byli w stanie wychwycić ową transformację, a Gorczyńska głosy te wykorzystwała, by zmierzyć się z fałszywym przekonaniem. Autor *Sadu rozstajnego* w portrecie, jaki odmalowuje badaczka za sprawą przytaczanych głosów krytycznych, to z pewnością nie człowiek zamknięty w swoim świecie, niewrażliwy na przemiany zachodzące w życiu społecznym oraz artystycznym. Okazuje się on nadzwyczaj wrażliwym twórcą, który tak zamieszanie panujące wokół, jak i swoje prywatne rozczarowania percypuje i daje im konsekwentnie wyraz w obranej przez siebie poetyce. W ten sposób autor *Napoju cienistego* nabiera jeszcze jednego rysu wpasowującego go w wyobrażenie artysty modernistycznego – staje się kimś na kształt medium, duszą świadomą zachodzących zmian i przeczuwającą zbliżający się kryzys. Jest to zarazem poeta wyjątkowy, który problemy natury społecznej i osobistej potrafi przekazać w wyjątkowej formie. Upada wobec tego mit twórcy nieczułego na impulsy płynące z zewnątrz, nie umiejącego przełożyć ich na materiał poetycki. Jednocześnie jest to doskonały argument potwierdzający, iż nie da się wytyczyć szczelnej granicy między rzeczywistością a dziełem sztuki.

Zasługa Gorczyńskiej leży również w wydobyciu głosów lub nawet całych dyskusji, które z czasem zostały zmarginalizowane oraz zapomniane. Powodem takiego stanu nie zawsze były przyczyny natury czysto naukowej bądź związanej z wartościowaniem. Szczególnie wart podkreślenia wydaje się powracający w pracy Gorczyńskiej wątek recepcji dzieł Leśmiana w kręgach nacjonalistycznych. Choć u samej badaczki fragmenty poświęcone temu zagadnieniu nie zajmują wiele miejsca, to już samo dostrzeżenie tego faktu jest godne uwagi. Bardzo długo głosy krytyków o nastawieniu skrajnie prawicowym pomijano zupełnie lub traktowano jako doskonały przykład złej, ksenofobicznej i ideologicznej krytyki. Dopiero niedawno tak myśl nacjonalistyczna, jak również język nacjonalistycznej krytyki literackiej stały się przedmiotem badań naukowych w Polsce¹. Wątek skrajnie prawicowej krytyki w *Miejscach Leśmiana* istotny wydaje się nie tylko ze względu na wpisanie się w modny przedmiot analiz naukowych. Język oraz argumenty tego skrzydła krytyki literackiej warte są krytycznego namysłu z powodu ich odżywiania we współczesnym dyskursie. Za paradygmatyczny wolno uznać tekst Krzysztofa Masłonia pt. *Rebus Leśmiana*, który ukazał się w „Rzeczpospolitej” z 30 VII 2010. Już pierwsze zdanie, głoszące, iż

¹ Zob. M. Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurtu w II Rzeczypospolitej*. Kraków 1997. – E. Prokop-Janiec, *Literatura i nacjonalizm. Twórczość krytyczna Zygmunta Wasilewskiego*. Kraków 2004.

rymy Leśmiana są wyrazem „semantycznej kapitulacji”, oraz wynikające z tego drugie twierdzenie, jakoby „poecie czasami brakowało, po prostu, dobrych rymów”², mogą wywoływać zaskoczenie i budzić niepokój. W dalszej części recenzji pierwszego tomu *Dzieł zebranych* Leśmiana pod redakcją Jacka Trznadla czytelnik co chwila natyka się na sformułowania zaczerpnięte ze słownika międzywojennej, nacjonalistycznej krytyki literackiej. Masłoń w pierwszym akapicie powołuje się na żydowskie pochodzenie Leśmiana. Samo zakomunikowanie tego nie może być zarzutem stawianym recenzentowi. W tym samym jednakże zdaniu otrzymujemy informację o chrzcie Leśmiana oraz jego ojca. Wzmianka ta jest odwołaniem się (świadomym bądź nie) do zarzutów, jakie krytycy nacjonalistyczni Dwudziestolecia międzywojennego stawiali twórcom pochodzenia semickiego piszącym w języku polskim. W ich ujęciu literatura ta, nazywana pogardliwie polskojęzyczną, była rakiem na zdrowej tkance polskiej kultury. Dla osób związanych z ideami nacjonalistycznymi o polskości świadczyło urodzenie, a nie akulturacja. Rodząc się Żydem, pozostawało się nim do końca życia i nigdy ktoś taki nie mógł być uznany za członka narodu polskiego, a tym bardziej rdzennej kultury polskiej. Szczególnie ostro atakowano ludzi przyjmujących chrzest. Był to wówczas dla niemałej liczby osób zamach na narodowe wartości, próba wdarcia się bocznymi drzwiami do najświętszych miejsc narodu. Sam akt chrztu mógł stanowić w oczach wielu co najwyżej świadectwo nawrócenia religijnego, ale nie mógł być w żadnym wypadku utożsamiany z akcesem w struktury polskości. Ducha narodowego wypijało się bowiem z mlekiem matki. Tym samym wzmianka poczyniona przez Masłonia odsyła nas bezpośrednio do tych popularnych w okresie międzywojennym argumentów na rzecz zachowania czystości kultury, będących jednocześnie argumentami z natury antysemitycznymi.

Nieco dalej recenzent „Rzeczpospolitej” powołuje się wprost na krytyków nacjonalistycznych (m.in. na Stanisława Pieńkowskiego), którzy zarzucali Leśmianowi niszczenie języka polskiego poprzez kreowanie zupełnie dziwacznych utworów słownych bądź też przekształcanie form już istniejących. Zaskakujące, moim zdaniem, jest przedstawienie tego typu argumentów, zważywszy na liczbę dokonań, jakie w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat mają na swoim koncie leśmianolodzy nie tylko w Polsce, ale i na świecie. Język Leśmiana został tak dokładnie opisany i zbadany w najróżniejszych aspektach, że wydawało mi się niemożliwe przytaczanie tego rodzaju zarzutów wobec poezji autora *Sadu rozstajnego*. Jednak po prawie wieku na nowo odżywa krytyka jawnie odwołująca się do argumentów antysemitycznych, nie mających nic wspólnego z jakimikolwiek kryteriami naukowości czy oceną wartości literackiej. To, co różni język Masłonia od nacjonalistycznych krytyków okresu międzywojennego, to pozorny dystans, z jakim recenzent „Rzeczpospolitej” odnosi się do przytaczanych przez siebie argumentów. Zabieg taki jest dwustopniowy. Pierwszy stopień stanowi przywoływanie wszelkich negatywnych opinii w cudzysłowie i nie można tego zabiegu postrzegać jedynie jako elementu edytorskiego. Recenzent zdaje się nam mówić: ja wszakże nie piszę, ba, nawet nie myślę tak o poezji Leśmiana, jak pisali i myśleli cytowani przeze mnie krytycy. Ale skoro pojawiło się tyle wypowiedzi na ten temat, to musi w tym tkwić ziarno prawdy, a ja owemu ziarnku przyjrzyć się z bezpiecznej odległości, by nikt nie mógł mnie posądzić o złe zamiary i o brak poprawności politycznej. Dodatkowo należy jeszcze owo budowanie pozornej obiektywności i dystansu okraścić sformułowaniem wprost, w którym jasno zaprezentowana zostanie postawa recenzenta odcinającego się od dyskursu antysemitycznego (najlepiej użyć słowa konotującego odpowiednio, negatywne emocje: „dość to wszystko obrzydliwe”³), przy równoczesnym stwierdzeniu, że jednak jest coś na rzeczy.

² K. Masłoń, *Rebus Leśmiana*. Na stronie: http://www.rp.pl/arttykul/515871_Rebus_Lesmiana.html, s. 1 (data dostępu: 21 I 2013).

³ *Ibidem*, s. 2.

Drugi stopień pozornego dystansowania się stanowi przytaczanie argumentów o charakterze naukowym i tych zaczerpniętych z tradycji. Zostaje tym samym przywołany Zenon Klemensiewicz, jako autorytet językoznawczy, oraz wybitni poeci polscy i zagraniczni, z którymi to niby Leśmian w żaden sposób równać się nie może, bo byłby to w przeciwnym razie zamach na uświęcone tradycje literackie. Uchodzi jednakże redaktorowi fakt, że sam owej hierarchii nie szanuje, a ponadto dokonuje zupełnie nieuzasadnionej komparatystyki, od której aż włos się jeży na głowie. Niezbyt pozytywnie o recenzencie świadczy dezawuowanie argumentu Antoniego Langego, który sam przytacza, a który broni słowotwórstwa Leśmiana. Również sposób weryfikacji wydaje się podejrzany, skoro za główny motyw ostatecznego odrzucenia owego argumentu uchodzi pokrewieństwo obydwu artystów.

Nie miejsce tutaj na pokazywanie zbieżności między „zakamuflowanym dyskursem antysemickim”⁴ początku XXI wieku a jawnym językiem nacjonalistycznych krytyków z okresu Dwudziestolecia. Chciałbym jednak podkreślić rolę, jaką odgrywają niewielkie objętościowo fragmenty w książce Gorczyńskiej dotyczące nacjonalistycznej recepcji poezji Leśmiana. Zasługą badaczki jest nie tylko próba opisu nacjonalistycznego języka krytyki literackiej w odniesieniu do przypadku autora *Łąki*, ale także umieszczenie jej na szerszym tle, znalezienie dla niej miejsca w stworzonym przez siebie modelu. Strategia taka ma dużo zalet. Przede wszystkim pokazuje różnorodność głosów oraz odmalowuje dynamikę recepcji. Nie mamy tu do czynienia ze specyficznym wyprofilowanym ujęciem, ale z chęcią jak najrozleglejszego opisu zjawiska. Nadaje mu to dynamikę, a jednocześnie otwiera zupełnie nowe, nieznane dotąd konteksty.

Podsumowując: książka Gorczyńskiej to pozycja niezwykle w ponad 100-letniej recepcji Leśmiana. Autorka zdołała zrealizować zakrojone na szeroką skalę przedsięwzięcie. Nie tylko zgromadziła ogromny materiał badawczy, ale jeszcze w sposób bliski perfekcji dokonała jego analizy oraz systematyzacji. Praca badaczki nie stanowi wyłącznie suchego zapisu debat krytycznych. Okazuje się również próbą rekontekstualizacji wielu problemów. Udaje się Gorczyńskiej to uczynić przy możliwie najwierniejszym trzymaniu się materiałów źródłowych. Niejednokrotnie zaproponowane zestawienia pozwalają bądź na obalenie krążących przesądów na temat poezji Leśmiana, bądź na przypomnienie zapomnianych sporów. Wszystko to zostało napisane możliwie fachowym językiem, bez równoczesnego uciekania się do niepotrzebnych komplikacji i wydumanych form. I choć niekiedy zdarzało mi się zgubić w mnogości cytowań i odniesień, to niezaprzeczalnie lektura była przyjemna i intelektualnie pobudzająca. Życzyłbym sobie oraz polskiemu literaturoznawstwu jak najwięcej książek tego rodzaju.

Abstract

PAWEŁ RAMS

(Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences, Warsaw)

A CENTURY WITH LEŚMIAN

The review of Małgorzata Gorczyńska's book focuses on three main keystones, namely meta-criticism, a resiliently developing field of literary studies, disclosing Leśmian, utilising the literary critical topoi in critical commentaries on the author of *Dziejeba leśna* (*Forest Happenings*), and the revival of nationalistic and anti-Semitic language in the modern critical discourse. The reviewer highly prizes Gorczyńska's work and sees it as a perfect combination of research workshop and careful scrutiny of thorough material with resort to the newest methodological and theoretical achievements of Polish and world literary studies.

⁴ Powstanie tego terminu przypisuję prof. M. Głowińskiemu w jego seminarium o dyskursie antysemickim prowadzonym w ramach Szkoły Nauk Społecznych IFiS PAN.

KRZYSZTOF GAJDA

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

ILE PIOSENKI W POEZJI...

Piotr Łuszczkiewicz, *PIOSENKA W POEZJI POKOLENIA ERY TRANSFORMACJI 1984–2009*. (Recenzent: Jacek Petelenz-Łukasiewicz. Indeks: Olga Winciorek). Poznań 2009. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, ss. 284. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seria „Filologia Polska”. Nr 114.

Książkę Piotra Łuszczkiewicza czytałem z nastawieniem krytycznym – wcielając się w rolę krytyka. Próbowałem więc w trakcie lektury raczej szukać punktów spornych, pretekstów do dialogu, niż poprzestawać na zachwytach. Prawdopodobnie, gdybym oddawał się tylko czytelniczey przyjemności, w znacznym stopniu mógłbym ograniczyć się do konstatacji w rodzaju: „świetna lektura”, „bezcenna pozycja”, „doskonale napisana książka”...

Gra na pile

Praca Łuszczkiewicza powiększa skromną (w badaniach literaturoznawczych) przestrzeń zbiorów wspólnych piosenki i poezji, obejmując, siłą rzeczy, także tereny kulturoznawcze, socjologiczne i pokrewne. Niemniej jednak ogląd pozostaje literaturoznawczy – od metodologicznej deklaracji aż po jej realizację. To zarówno siła, jak i słabość tej książki – z przyczyn oczywistych w jednym i w drugim przypadku. Siła to konsekwentna i rzetelna realizacja zamierzenia, jakim było stworzenie rozprawy *stricte* naukowej. Za słabość uznać można, całkowicie tu zrozumiałą, hermetyczność, zamykającą książkę drogę do nieco szerszego odbiorcy, który, zwiedziony określeniem „piosenka” w tytule, oczekiwać mógłby lekkości właściwej temu popkulturowemu zjawisku. Na jednym ze spotkań autorskich Piotr Łuszczkiewicz mówił: „Ta książka jest naukową piłą. Nie jest to literatura lekka, łatwa i przyjemna, poza tym jest wymuszona pewnym obowiązkiem naukowym: muszę po prostu zrobić kolejny stopień, w związku z tym napisałem taką książkę”¹.

Czytając przytoczone tu zdanie w zdawkowej relacji ze spotkania autorskiego, można by nabrać podejrzeń, że ta „wymuszona obowiązkiem” książka nosi piętno ciężkich zmagañ z materią, które odebrały autorowi resztki przyjemności z końcowego efektu. Tak jednak nie jest, bo, po pierwsze, komentarz Łuszczkiewicza był przede wszystkim (auto)ironiczny, czego nie oddaje słowo pisane, po drugie zaś – pozycja ta jest pokazem pasji badawczej i jednocześnie manifestacją erudycji w zakresie szeroko rozumianej historii piosenki, ze znakomicie przygotowanymi warsztatowo eskapadami na tereny teorii, poetyki, analizy rozmaitych kodów kulturowych, jakie niesie ze sobą piosenka.

Swoisty dramat tego typu książek polega jednak na tym, że pozostaje ona dla szerokich rzesz czytelników niedostępna, w sensie jak najbardziej dosłownym – niezależnie od woli bądź nie-woli tychże czytelników. Dość powiedzieć, że kilka miesięcy po premierze potencjalny nabywca, odwiedzając witryny księgarń internetowych, napotka mur w postaci informacji: „Uwaga! Produkt, książka chwilowo niedostępna lub nakład wyczerpany”. Wynika to z mechanizmów wydawniczych, które wymagają odrębnych debat, a raczej działań, nie mieszczą się jednak w zakresie tematycznym niniejszej recenzji.

W przypadku tej konkretnej lektury dodać można tylko, że *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji* – jak na naukową publikację przystało – wydana jest starannie, su-

¹ M. Zybura, *Piosenka w poezji i bibliotece*. Cyt. ze strony: <http://www.calisia.pl/articles/6770-piosenka-w-poezji-i-bibliotece>

miennie, rzetelnie, próżno tu szukać literówek czy innych redakcyjnych chwastów. Sztowna oprawa, ciekawa (mimo oszczędnych środków) okładka, czytelna – bo prosta – szata typograficzna powodują, że książka już w pierwszym kontakcie sprawia korzystne wrażenie, dodajmy: które pozostaje do samego końca tej lektury.

Między piosenką a poezją

Temat książki został sformułowany w tytule i oscyluje między dwoma żywiołami – między poezją a piosenką. W tym miejscu zwrócę uwagę na pierwszą wątpliwość, którą sobie wyszukałem i postanowiłem podrażnić. Tytułowy dualizm „piosenka w poezji...” stawia pytanie o nadrzędną i – nazwijmy to – pierwotną motywację do napisania takiej książki. Mówiąc najprościej: czy to Matka Poezja, czy jej mało poważana Siostra Piosenka zainspirowały badacza do podjęcia tematu, który mamy przyjemność z nim śledzić? Łuszczykiewicz zachowuje się bowiem czasami jak jego imiennik Apostoł, zapierając się swej miłości i fascynacji, jaką jest dla niego niewątpliwie piosenka: „Wytrawne ucho, jeżeli wobec produktów masowej rozrywki wypada używać takich określeń [...]” (s. 94) – to jeden z wielu momentów, w których autor akcentuje swój dystans wobec gatunkowej formy piosenki. Wyposażony w biały kitel naukowca, precyzyjnie ustawiony mikroskop, a także słowny projektor, prezentuje wyniki swych badań. Nic więc dziwnego, że przyglądając się problemowi z bliska, poznając rolę piosenki w całym procesie twórczym poetów, referując także stan badań na temat właściwości i wartości piosenek, naukowiec daleki jest już od zachwytów i pierwotnej fascynacji. Piosenka z tej perspektywy staje się siedliskiem kiczu, koniunktur, kultury niskiej, konwencjonalności, komercyjności, mechanizmów rynkowych i wszystkich innych chorób popkultury, do jakich diagnozowania przyzwyczało nas literaturoznawstwo.

W pojedynku między wspomnianymi dwoma ważkimi tematami owej książki razić może – nazwijmy to dla efektu retorycznego jaskrawo, choć nie do końca sprawiedliwie – koniunkturalna (wobec docelowego audytorium, jakim jest literaturoznawcze grono polonistów) postawa badacza, który konsekwentnie przyznaje poezji miejsce uprzywilejowane w swoim dyskursie za to przede wszystkim, że jest poezją właśnie. Kiedy przychodzi do poziomu wartościowania, właściwie zawsze poezja stanie nad piosenką – ze względu na swą doniosłą rolę i genetyczne (genologiczne) właściwości. Tak dzieje się chociażby w zestawieniu dwóch opinii, sąsiadujących ze sobą niemal na jednej stronie, a ściślej: w jednym ciągu myślowym, dotyczącym rekapitulacji rozważań na temat pojawiania się wtrętów piosenkowych w omawianej poezji. Oto opinia autora o piosence: „Gra piosenką to, naturalnie [!], gra kliszą i stereotypem, frazesem i komunalem, imitacją i kopią [...]” (s. 249). Dalej następuje ciąg wyliczeń bardziej przychylnych w kontekście reguł gatunkowych gier (przywołanie już tak silnie nienacechowanych pejoratywnie, bo obcojęzycznych, pojęć: *cover*, *remake*, *mix*, *medley*, *sampling*, *scratch*, *bricolage* – z przydomkiem „postmodernistyczny”). Wszystko to jednak zmierza ku przypomnieniu krytycznych wobec piosenki ustaleń Edwarda Balcerzana (sprzed lat blisko 40), na temat „zdolności piosenek do łączenia się w swobodnie kształtowane konstelacje”, a więc, mówiąc innymi słowy, ich niższej autonomności i samodzielności niż w przypadku poezji i jej uświęconego języka. W takim zatem zestawieniu poezja, jeśli korzysta z rezerwuaru piosenki, czyni to w celu szlachetnym, bo jakże by inaczej:

„I jeśli o coś bardzo chodziło w liryce pokolenia przełomu, to właśnie o wyrwanie się ze starych konstelacji poetyckich i o podróż ku nowym, niewyeksplorowanym przestrzeniom. [...] Najważniejszy był, jak zawsze w poezji, język. Cytaty z popularnych produkcji słowno-muzycznych, aluzje z kręgu kultury niższej poszerzały jego artykulacyjną sprawność, a zarazem zwiększały deskrypcyjne uprawnienia wobec przedstawianej rzeczywistości” (s. 249–250).

Homerycka w swym heroizmie topika tego akapitu, odnosząca się do poezji nazywanej do niedawna najnowszą, przygotowuje odbiorcę na przyjęcie tezy, a raczej wniosku podsumowującego jeden z rozdziałów. Kultura wysoka (zatem poezja) korzysta z kiczu, kultury niskiej (piosenki) głównie dlatego, że szuka nowego Języka (a więc najcenniejszego składnika poezji), nie zaś dlatego, że wynika to z – dajmy na to – ograniczeń erudycyjnych (skoro za takowe, poniekąd wstydlive, przyjąć możemy frekwencyjność piosenki, a nie wielkich dzieł kultury najwyższej).

Czasem ma się wrażenie, że autor mimowolnie broni rówieśnych sobie poetów przed nimi samymi, kiedy udowadnia szlachetne pobudki korzystania z „mało wyrafinowanych” źródeł kulturowych. Oni bowiem najwyraźniej nie mieli oporów, by – stwarzając zjawisko bez precedensu w dotychczasowej i późniejszej historii polskiej poezji (co udowadnia całą swą książką Łuszczkiewicz) – obficie korzystać z piosenkowych wtrętów i nawiązań. Czy aby na pewno w większości wypadków owi poeci – „barbarzyńcy” wszakże – kierowali się tak górnolotnymi pobudkami, jak dzięki swej warsztatowej biegłości udowadnia nam badacz?

PET, czyli jakie to pokolenie?

Odrębnej uwagi wymaga drugi człon tytułu, a więc „pokolenie ery transformacji”. Łuszczkiewicz, co naturalne, w rozdziale I pierwszej części wyjaśnia swój wybór optyki generacyjnej oraz – co pewnie wzbudzać może większe wątpliwości – kwestię wybranej przez siebie nazwy. Trudno z tym wyborem polemizować, przede wszystkim dlatego, że autor dogłębnie tłumaczy swoje motywacje, obudowuje to alternatywami, zatem polemika miałaby wymiar rozmowy o gustach, a o tych, jak wiadomo, nie dyskutuje się. Wybór padł na określenie Edwarda Balcerzana z artykułu *PET (pokolenie ery transformacji) między filozofią a rozrywką*, które Łuszczkiewicz (skądinąd uczeń – w najlepszym znaczeniu tego słowa – profesora Balcerzana) komentuje lapidarnie: „w skrótcu prezentowało się, nie bez uszczypliwości, pod postacią PET – kojarząc się nieuchronnie z plastikowymi butelkami do recyklingu” (s. 16).

Wydaje się, że Łuszczkiewicz świadomie wykorzystuje tylko część ładunku sensów zawartych w tytule artykułu Balcerzana. „Pokolenie ery transformacji” nie pojawia się w książce jako deprecjonujący skrótowiec, jest traktowane jako pełnoprawny uczestnik pokoleniowej sztafety, z własnymi ambicjami, pomysłami na poezję i własnym językiem – lub przynajmniej jego poszukiwaniem.

W trakcie lektury tej części nasuwa się jednak pewna wątpliwość, odnosząca się już nie do wyboru nazwy, ale do samej reprezentacji poezji i poetów oraz obejmowania ich mianem pokolenia. Autor także to cierpliwie tłumaczy i tutaj też trudno zaprzeczyć logice jego argumentacji:

„Interesuje mnie więc w największym stopniu – aczkolwiek nie tylko [...] – liryka rzutu debiutantów poetyckich ze schyłkowych lat PRL-u i początków III RP. Autorów tej fali demograficznej nazywa się najczęściej pokoleniem »bruLionu«. [...]

Na liście pokoleniowych etykiet nader wysokie miejsce zajmuje przełom polityczny, a więc miano związane z historią, od której akurat twórcy, którymi się tutaj zajmuję, na ogół pragnęli jak najdalej uciec. Dawno jednak zauważono, co sam chciałbym dobitnie podkreślić, że pobrzmiwa ono tonem chronologicznego fałszu” (s. 15–16).

Łuszczkiewicz, odżegnując się – w ostrych słowach o „chronologicznym fałszu” – od wpływu przełomu politycznego, próbuje doprecyzować omawiane pojęcie:

„To prawda, że wiele nowych tomików młodej generacji wyszło po roku 1990. Warto jednak zważyć na fakt, że ich autorzy mieli w chwili debiutu po dwadzieścia kilka, a niekiedy nawet i trzydzieści lat. Jaki zatem przełom ufundował ich propozycje poetyckie? Na pewno nie ustrojowo-ideowy, gdyż w swoich poglądach zdążyli już bardzo mocno okrzep-

nać, lecz co najwyżej infrastrukturalny, otwierający ścieżki wydawnicze i udostępniający kanały promocji” (s. 16).

Wydaje się, że w tym rozumowaniu występuje co najmniej jedna znacząca luka i niedopatrzenie. Pokolenie to kształtowało się w latach osiemdziesiątych, które zaowocowały kilkoma ważnymi datami w życiu polskiego społeczeństwa, a wręcz społeczeństw Europy i świata. Dla debiutujących po 1990 roku dwudziestokilku-, jak też trzydziestolatków, datami istotnymi, choć wypieranymi często z własnej wrażliwości, stały się lata 1980, 1981 i 1989. Była to bowiem dekada, która zaczęła się od wolnościowego zrywu bez precedensu, stłamszonego ledwie rok później żołnierskim butem. Młodość tego pokolenia przypadła na marazm lat osiemdziesiątych, będący efektem stanu wojennego, a co za tym idzie: zawiedzionych nadziei. W światopoglądzie tej generacji ujawniła się – to prawda – kontestacja polityki, szczególnie w wydaniu oficjalnym, ale także tej opozycyjnej. To tutaj pewnie należy szukać przyczyn niechęci młodych twórców do definiowania swej tożsamości w odniesieniu do dat o wymiarze politycznym, historycznym. Właśnie poprzednicy, będący bezpośrednimi konkurentami na rynku literackim w owym czasie, dzierżąc w latach osiemdziesiątych wciąż przewodnią rolę, usilnie wciągali na swój sztafandar liczbę „68”.

Łuszczkiewicz, przytaczając rok 1990 jako moment startowy wielu debiutów i przywołując nieco dalej mniej znaczące daty (Orwellowski rok 1984 oraz 1986 jako „ponury środek”, już zupełnie nie dający się ująć jako krystalizujący pokolenie), zapomina o jednym fakcie znamionym dla literatury i kultury w ogóle, mianowicie o likwidacji Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk, który dopiero wówczas, w 1990 roku, przestał sprawować swą hegemonię – po 46 latach od tworzenia zrębów Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej latem 1944. Określenia Marty Fik „cenzor jako współautor”² bagatelizować nie należy. Procesów, jakie zachodzą w literaturze za sprawą mechanizmów uruchamianych przez ograniczenia – tym bardziej. Pokolenie debiutantów z roku bez cenzury może sobie tego nie uświadamiać, jednak warto by chyba wziąć ów fakt pod uwagę przy ocenianiu wpływu procesów historycznych na kształtowanie się owego pokolenia. Co więcej, samo stwierdzenie, że propozycje poetyckie ufundował nie przełom polityczny, „lecz co najwyżej infrastrukturalny, otwierający ścieżki wydawnicze i udostępniający kanały promocji” (s. 16), zdaje się nie uwzględniać istoty owego przełomu, negując doniosłość jego znaczenia w wymiarze pełniejszym niż tylko polityczny. Te ścieżki i ta infrastruktura uwolniły się właśnie w wyniku przemian politycznych. Dopiero późniejsze „pokolenia” poznają inne przełomy infrastrukturalne i inne kanały promocji – mowa tu o (najogólniej rzecz biorąc) przełomie wieków, kiedy powszechność internetu i nowych technologii wpłynęła znacząco na przemiany komunikacyjne, niezależnie już od wpływów politycznych (choć oczywiście i tu trudno zanegować znaczenie i wyższość systemu demokratycznego nad niedemokratycznym). Postulowałbym, aby pamiętać, że ewolucyjny, a nie rewolucyjny charakter „przełomu ’89” nosi datę tylko symboliczną, jest wyznacznikiem czytelnej cezury, jednak procesy, które zachodziły zarówno przed 1989 rokiem, jak i po nim miały charakter długotrwały i nie muszą odnosić się wyłącznie do „roku Okrągłego Stołu”, „pierwszych »prawie wolnych« wyborów” i „pierwszego niekomunistycznego premiera”.

O piosence bez piosenki

Łuszczkiewicz pomija (uzasadniając to metodologicznie, o czym zawiadamia czytelnika) twórczość „tekściarską” autorów tego pokolenia. Dlatego zaledwie wspomniany

² M. Fik, *Cenzor jako współautor*. W zb.: *Literatura i władza*. Red. B. Wojnowska. Warszawa 1996.

zostaje dorobek Marcina Świetlickiego z tej dziedziny, zupełnie wyłączeni z rozważań są tacy autorzy, jak Krzysztof „Grabaz” Grabowski, Grzegorz Kaźmierczak, Maciej Maleńczuk czy Kazik Staszewski. A pokolenie to odczuwa tak silną symbiozę z piosenką, środowiskowo są to tak zażyłe relacje, że rygorystyczne oddzielanie piosenki od poezji wydaje się niezgodne z duchem pokoleniowej wspólnoty i wrażliwości. Dość powiedzieć, że jeden z najważniejszych animatorów tej generacji, wielokrotnie przywoływany w książce Paweł Dunin-Wąsowicz, namaścił Grabaż na poetę, publikując w 2008 roku tom jego tekstów świadomie jako *Wiersze* – co znamienne, wbrew tendencjom opisywanym przez autora rozprawy na s. 194, gdzie pisze on o losach twórczości: „Grzegorza Kaźmierczaka, Zygmunta Staszczyka czy [...] [Macieja] Maleńczuka, umieszczonej początkowo w pokoleniowych antologiach poetyckich, a później spychanej już konsekwentnie do rewirów czysto tekściarskich”.

Na marginesie zapytać można, jak podobne antologie będą obchodzić się z tymi tekstami i autorami w przyszłości, bo wcale nie jest powiedziane, że sytuacja zdiagnozowana przez Łuszczykiewicza jest ostateczna i dana po wsze czasy.

Główny sens sformułowanego tu przeze mnie zarzutu tkwi w tym, że Łuszczykiewicz – choć świadomie, to jednak upraszczając i ze stratą dla wagi swej książki – zamknął sobie drogę do pełniejszego oglądu tego pokolenia, które, jak żadne inne, żyło w symbiozie z piosenką jako środkiem kulturotwórczym. Piosenka (określana poważniej jako „muzyka”) była nieodłączną częścią edukacji uczestników tego generacyjnego doświadczenia. Edukacji, inicjacji, afirmacji, kontemplacji... Znajdą się pewnie tacy członkowie grupy, którzy zdystansują się i od „trójkowych” audycji, i od „Jarocina”, i od „Rozgłośni Harcerskiej”, i nawet od Opola i Sopotu (te dwa ostatnie festiwale jako negatywne, ale istotne punkty odniesienia). Zdecydowana jednak większość będzie podawać te przykłady jako znaczące doświadczenia swojej biografii twórczej. Jest to bowiem pokolenie, które nie zaznało świata bez telewizji i radia – czyli podstawowych kanałów dystrybucji masowej rozrywki.

Czy to przypadek, że Marcin Świetlicki – pierwszy na taką skalę w dwóch odmiennych (jak chce Łuszczykiewicz) rzeczywistościach – stał się uznanym twórcą, i konia z rzędem temu, kto rozsądzi, czy Świetlicki jest poetą, czy gwiazdą rocka? Czy to nie interesujące, że Świetlicki w stopniu nie mającym precedensu (na pewno w historii polskiej literatury) uzołamsił tekst słowny piosenki z językiem własnej poezji?

Uwagi te, odnoszące się do funkcjonowania piosenki nie tylko w poezji, ale w życiu całego pokolenia, którym zajmuje się Łuszczykiewicz, rzucają intensywniejsze, niż chce tego autor książki, światło na wyjątkowość istnienia tej formy gatunkowej – w tym właśnie czasie, o którym mowa. Autor w wielu miejscach wspomina o kulturotwórczej roli, o istotnym miejscu piosenki w życiu pokolenia, wydaje się jednak, jakby ostatecznie, we wszelkich podsumowaniach, spychał to doświadczenie na dalszy plan, przede wszystkim eksponując literackie walory poszukiwań młodych wówczas poetów. Ten wybór stanowi bodaj najważniejszy mankament *Piosenki w poezji pokolenia ery transformacji*.

Kompozycja

Na uwagę zasługuje kompozycja książki Łuszczykiewicza. Z polotem i wdziękiem nazwane części oraz rozdziały nadają całości staranny i przemyślany porządek. *Spięcia pojęć*, *Potop popu*, *Urok rocka*, *Szersze plany* – to tytuły czterech części, wyznaczających fundament prowadzonych przez autora rozważań. Jak widać, współbrzmienia i gry słowne dają tu silny ładunek ekspresji, a jednocześnie pozwalają nakłuć terminologiczny balon, którym przesycona musi być książka naukowa.

Jedyna wątpliwość natury kompozycyjnej, która nasuwa się w trakcie lektury, to nieznaczne zachwianie proporcji w doborze materiału – zdaje się, że występowanie głów-

nego tematu rozważań (czyli piosenki w poezji pokolenia ery transformacji) zostaje nieco przysłonięte przez metodologiczne wyjaśnienia i uporządkowania, opisy kontekstów i terminologiczne doprecyzowania. Tak więc w całej części pierwszej – zgodnie z tytułem *Spięcia pojęć* – autor cierpliwie rysuje panoramę terminologiczną, koncentrując się na nomenklaturze pokoleniowej, na próbie określenia, czym jest w ogóle piosenka, i wreszcie na zaznaczeniu intertekstualnego (intersemiotycznego, intermedialnego) zakresu swych badań.

W części drugiej, nazwanej *Potop popu*, także nie od razu otrzymujemy wyczekiwane analizy interesujących nas wierszy, gdyż najpierw przyglądamy się „przebojowym lekcjom starych mistrzów” (s. 55) – od poetów Dwudziestolecia międzywojennego czy nawet Młodej Polski zaczynając, na współczesnych nam (Miłoszu, Herbercie, Barańczaku) kończąc. Pierwsze pełnoprawne cytaty obrazujące poezję pokolenia transformacji i *de facto* stanowiące niespieszne wejście w żywioł analizy pojawiają się w rozdziale V na s. 80, za sprawą najobszerniej tutaj reprezentowanej poezji Jacka Podsiadły – w kontekście rozdarcia „między wstydem uczuć a pragnieniem autentyzmu” (s. 76). (Już tylko na marginesie można dodać, że materiał zaczerpnięty do omawianego tematu z twórczości Jacka Podsiadły jest na tyle bogaty w porównaniu z innymi poetami, że przy nieznacznym przesunięciu akcentów mogłaby ta książka oprzeć się głównie na jego wierszach, pozostałych autorów traktując jako bliższe bądź dalsze konteksty. Poetą, który dostarczył drugiego pod względem ilościowym materiału, jest Jerzy Jarniewicz – skądinąd urodzony w roku 1958, a więc niebezpiecznie rozszerzający ową kategorię pokoleniowości „urodzonych w latach sześćdziesiątych” do rozmiarów granicznych.)

Kolejna część – *Urok rocka* – znowu z opóźnieniem prowadzi do interesujących nas poetów, bo „nowa sytuacja i stara płytoteka” (czyli rozdział VIII) stanowi rozbudowany wstęp do omawiania ich twórczości, przyozdobiony głównie wierszami autorów nieco (jak Antoni Pawlak czy Dariusz Tomasz Lebioda) i znacznie (jak Julia Hartwig) starszych niż „pokolenie ery transformacji”.

W części ostatniej – *Szersze plany* – również na długie fragmenty giną nam z oczu najważniejsi dla tej książki poeci, ustępując miejsca oglądowi dalszych i bliższych kontekstów, twórcom z innych generacji, rozważaniom terminologicznym i pojawiając się w partiach, które zmierzają do podsumowania.

Zarzut ten należy jednak uzupełnić istotnym dopowiedzeniem. Dzięki takiej strategii otrzymujemy – w kompetentny, a zarazem przystępny sposób podane i opisane – rozmaite terminologiczne rozważania, których główna wartość zasadza się na erudycji autora (ciągle trudno się oprzeć wrażeniu, że kiedy opowiada o piosence, jej historii czy teorii – właśnie wtedy Łuszczkiewicz rozkwita w pełni) oraz na barwnym języku, który mimo rygorów naukowych sprawia przyjemność w lekturze, tak iż właściwie w żadnym momencie książki nie można mówić o znuczeniu.

Zresztą od strony językowej trudno cokolwiek tej książce zarzucić. Ze względu na swój naukowy charakter rzeczywiście nie jest ona – ot tak, po prostu – łatwą i przyjemną lekturą przeznaczoną dla wielbicieli rozmaitych odmian piosenki. Co więcej, nie każdy zjadacz omawianej poezji będzie umiał uchwycić i zrozumieć zawarte w książce sensy. Jednak stwierdzić należy, że Łuszczkiewicz po raz kolejny dowodzi, iż nawet prace naukowe można pisać atrakcyjnie, z wielkim wyczuciem rytmu i frazy, a niewątpliwy esejistyczny talent pozwala autorowi na interesujące wycieczki po peryferiach i kontekstach głównego tematu bez zatacania nawet na chwilę rzetelności naukowego dyskursu. Stąd też towarzyszący tej lekturze cichy żal, iż powstała ona jako „naukowa piła – wymuszona obowiązkiem”. Z drugiej zaś strony, stwierdzić należy, że ów naukowy obowiązek narzucił dyscyplinę badawczą, dzięki której poznaliśmy pewien rzetelnie opracowany, wąski wycinek wiedzy o poezji najnowszej, o co byłoby trudno przy bardziej populistycznym założeniu książki.

Abstract

KRZYSZTOF GAJDA
(Adam Mickiewicz University, Poznań)

HOW MUCH SONG IN POETRY...

The text discusses Piotr Łuszczykiewicz's book on the research in the relationships between popular song in the poems by Polish poets who made their debuts at the turn of 1980s and 1990s last century. The author reflects upon the reasons of the considerable growth of such references, discusses numerous examples and tries to diagnose what out of those references makes up a persistent achievement of the transformation era generation.

MICHAŁ GŁOWIŃSKI
(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

**OD PAŹDZIERNIKA DO GRUDNIA
(O KSIĄŻCE KONRADA ROKICKIEGO)**

Konrad Rokicki, *LITERACI. RELACJE MIĘDZY LITERATAMI A WŁADZAMI PRL W LATACH 1956–1970*. (Recenzenci: Andrzej Friszke, Dariusz Jarosz. Indeks osób: Inga Jaworska-Róg). Warszawa 2011. Instytut Pamięci Narodowej. Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, ss. 560 + wklejki ilustr. (s. 561–592).

Autor nie jest badaczem literatury, jest historykiem, napisał jednak książkę dla naszej dyscypliny ważną, gromadzącą ogromną wiedzę o tym, co stanowi bezpośredni przedmiot dociekań, istotną jednak także dla wszystkich, którzy badają piśmiennictwo czasów PRL-u w całej jego rozciągłości, a więc nie sprowadzają swych zainteresowań do 14-lecia, gdy rządy dzierżył Władysław Gomułka. Istotną z wielu względów – wymienimy dwa przynajmniej: po pierwsze, mimo że książka zajmuje się swoistościami tego okresu, różniącego się pod wieloma względami tak od lat poprzedzających, jak od dziesięcioleci późniejszych, pokazuje pewne ogólne mechanizmy PRL-owskiej rzeczywistości kulturalnej, które nie zaczęły się z momentem powrotu Gomułki do władzy i nie zakończyły się wraz z jego upadkiem. Po drugie, nasuwa ona problemy metodologiczne, które nie ograniczają się tylko do badań dotyczących tej wydzielonej części, mają w pewnej mierze charakter ogólny, aczkolwiek podlegają takim czy innym przekształceniom i fluktuacjom.

Jednym z głównych walorów książki Rokickiego jest to, że przedmiot analizy został ściśle określony. W istocie – jeśli mówi się o stosunku władzy do literatów w systemie autorytarnym – mogła ona dotyczyć wszystkiego, nie tylko bezpośrednich działań politycznych, nie tylko inwigilacji środowiska, rządząca partia dysponowała bowiem najróżniejszymi narzędziami, służącymi regulowaniu wszelkich spraw, miała na zawołanie potężny urząd cenzury, dyrygowała wydawnictwami, nawet dystrybucja papieru, a więc jego przydziały przeznaczane na publikację prac autorów współczesnych, zależała od arbitralnych decyzji partyjnych szefów i stała się przedmiotem manipulacji (o tej sprawie, trudnej do pojęcia w epoce wolnego rynku, w książce wielokrotnie się wspomina). Więcej, jednym ze sposobów oddziaływania na środowisko literackie był świadomie w epoce Gomułki praktykowany szantaż ekonomiczny: jeśli nie będziecie siedzieć cicho i spokojnie, jeśli nie przestaniecie buntować się i nas krytykować, pozbawimy was możliwości zarobkowych albo znacznie je ograniczymy (w tamtych czasach spora liczba literatów żyła z pióra lub przynajmniej z pióra żyć pragnęła, uważając, iż to się należy zawodowi pisarza). Rokicki jest wszystkich tych współczynników doskonale świadom, wspomina o nich w odpowied-

nich momentach, mniej lub bardziej szeroko je uwzględnia, jednakże głównym przedmiotem jego rozważań jest ujmowana w rozmaitych aspektach konfrontacja między władzami partyjnymi a środowiskiem pisarskim. Swoistość omawianego okresu stanowi to, że owymi buntującymi się pisarzami byli głównie członkowie PZPR, w wielu wypadkach mający przybrudzoną, a niekiedy nawet zaszarganą biografię w latach stalinowskich. W przeciwieństwie jednak do znanej książki Anny Bikont i Joanny Szczęsnej nie ogranicza się Rokicki do relacji o losach tych pisarzy, którzy mieli w swym *curriculum vitae* mniej lub bardziej obszerny epizod stalinowski¹, ale potem z więzów ideologii komunistycznej się wyzwolili i w wielu wypadkach włączyli się w działalność opozycji demokratycznej. Spektrum przyjęte w tej książce jest szersze, aczkolwiek i tutaj nie ogarnia się całości, brak co najmniej dwu środowisk – z pozoru sobie bliskich, bo w obydwu przypadkach uznających się za katolickie, w istocie zaś diametralnie przeciwnych, a mianowicie kręgów „Tygodnika Powszechnego” z jednej strony, z drugiej zaś tzw. postępowych katolików (przez przeciwników często nazywanych reżimowymi), czyli „Paxu”. Dzieje „Tygodnika Powszechnego” stały się przedmiotem wielu analiz i relacji (jak o tym świadczy niedawno opublikowana książka Romana Graczyka, czasem dalekich od rzetelności). Przedstawienia historii usługnych wobec PZPR pisarzy skupionych wokół Bolesława Piaseckiego nikt jeszcze – jak się zdaje – nie podjął, choć jest to temat wysoce frapujący, a samo zjawisko stanowiło PRL-owską osobliwość, w innych krajach tzw. obozu socjalistycznego bowiem struktur paralelnych, o ile wiem, nie było.

W latach gomułkowskich, jeśli chodzi o relacje na linii partia–pisarze, najważniejsze było to, co się działo w Oddziale Warszawskim Związku Literatów Polskich i działającej w jego obrębie Podstawowej Organizacji Partyjnej, której przewodził Jerzy Putrament i która służyła transmisji żądań i poleceń władz partyjnych. Zarówno wymagane przez statut zebrania Oddziału Warszawskiego, jak i te, które zorganizowano jako odpowiedź na aktualne wypadki (chodzi o słynne zebranie 29 lutego 1968, związane ze zdjęciem ze sceny Teatru Narodowego Dejmковского przedstawienia *Dziadów*), były ważnymi wydarzeniami nie tylko dla środowiska literackiego, nabierały znaczenia publicznego, wieść o tym, co się w ich czasie działo, rozchodziła się względnie szybko i szeroko. A mówiono tam nie tylko o sprawach cenzury i jej fatalnej roli w życiu kulturalnym, także o kwestiach, które dla reżimu były równie lub jeszcze bardziej drażliwe, by wspomnieć o apelach w sprawie usunięcia z polskiego prawa kary śmierci.

W konflikcie literatów z partią wyraźnie zarysowywały się obydwie strony, nie sprowadzające się bynajmniej do podziału: pisarze nie należący do partii (niektórzy niedawno z niej wystąpili lub zostali z niej usunięci z powodu niesubordynacji ideologicznej) oraz pisarze będący jej członkami. Autor słusznie podkreśla, że podział na pisarzy bezpartyjnych i należących do partii nie ma charakteru dychotomicznego („zero-jedynkowego”, jak to nazywa), podziały przyjmowały kształt znacznie bardziej skomplikowany, duża część członków Związku (zwłaszcza reprezentujących mniejsze ośrodki) do konfliktu się nie włączała i w istocie była mu niechętna, przede wszystkim z tej racji, że obawiała się odwetowych działań ekonomicznych, którymi nieustannie grożono. Do konfliktu odnosiła się z rezerwą spora grupa pisarzy do partii należących. Rokicki konstatuje: „Z grubsza rzecz ujmując, powody poparcia systemu komunistycznego przez pisarzy można podzielić na trzy kategorie: przyczyny materialne, względy ideologiczne oraz postawy dostosowawcze. Zresztą najczęściej w jakimś stopniu występowały one obok siebie” (s. 79). Poparcie

¹ A. Bikont, J. Szczęsna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*. Warszawa 2006. Zob. także artykuł D. Kule s z y *Komunizm, socrealizm, opozycja: powojenna historia kilku polskich pisarzy. Wokół książki Anny Bikont i Joanny Szczęsnej „Lawina i kamienie”* („Pamiętnik Literacki” 2009, z. 2).

– dodajmy – w wielu wypadkach miało charakter bierny, wynikało z przeświadczenia, że lepiej się nie narażać, zwłaszcza iż trudno liczyć, że bunty przyniosą pozytywne rezultaty.

Rokicki szeroko i rzetelnie przedstawia obydwie strony konfliktu. Trzeba od razu zaznaczyć, że stronę opozycyjną stanowili w większości pisarze znani i uznani, o dużym dorobku, rozpoznawalni w życiu literackim, czy publicznym w ogólności, w kilku wypadkach nawet popularni wśród szerokich rzesz czytelników, choć i w tej grupie znaleźli się literaci praktycznie nikomu wtedy, a tym bardziej dzisiaj, nie znani². Stronę partyjną już wtedy reprezentowali pisarze z ostatniej ławki; bardziej znani, choć też drugorzędni, byli bodaj dwaj tylko: Putrament i Bratny. Tym się ówczesna sytuacja różniła od tej o kilka lat wcześniejszej – Leon Kruczkowski był ortodoksyjnym komunistą, jednym z gorliwych realizatorów stalinowskiej polityki kulturalnej, nie można jednak zaprzeczyć, że napisał co najmniej dwa wybitne, liczące się utwory: w okresie międzywojennym powieść *Kordian i cham*, którą poważnie potraktował Karol Irzykowski, a tuż po wojnie dramat *Niemcy*. W okresie omawianym w tej książce organizację partyjną reprezentowały postacie w ogóle się nie liczące, jak dwie Janiny: Broniewska i Dziarnowska, czy autorzy w rodzaju Henryka Gaworskiego i Józefa Lenarta. Partyjność była ich racją bytu.

Wielkim walorem książki Rokickiego jest to, że unika on wszelkich bezpośrednich ocen, nie jest lustratorem, jako swoje zadanie widzi analizę pewnych sytuacji historycznych i stara się operować narzędziami, które ją umożliwiają, służąc zobiiektywizowanemu opisowi. Z konieczności musi się posługiwać kategoriami, które wówczas funkcjonowały. Traktuje je z chwalebny dystansem, nie operuje nimi jako dogodnymi etykietami, pozwalającymi na łatwe uszeregowanie zjawisk i działających figur. Powiedziałbym, że w przywoływaniu ich jest przezorny. Przykładem szczególnie dla relacji o tamtych czasach doniosłym jest wspomniana tu kategoria „pisarzy partyjnych”. Wydawałoby się, że przyjęc ją można jako oczywistą, byłaby to wszakże sugestia błędna, Rokicki słusznie już u początku swych dociekań stwierdza: „wśród wielu podziałów, jakie można by przeprowadzić w środowisku pisarzy, podział na pisarzy partyjnych i bezpartyjnych bywa wyjątkowo mylący” (s. 24). Oczywiście, można kategorię tę rozumieć dosłownie: pisarz partyjny to ten, który do PZPR należy. Tak była ona niewątpliwie stosowana; gdyby jednak pozostać przy tym rozumieniu elementarnym, prowadziłoby to – Rokicki świetnie to ujmuje – do podziałów dychotomicznych i w konsekwencji do rażących uproszczeń. Rzecz można sformułować tak: z jednej strony nie każdy członek Związku Literatów mający w kieszeni czerwoną legitymację może zostać określony jako pisarz partyjny, z drugiej zaś – nie trzeba było należeć do PZPR, by w sensie nieformalnym być pisarzem partyjnym (pojawiała się też kategoria „pisarzy pozytywnych”, zob. s. 324). Po jednej stronie mamy zatem literatów należących do partii, którzy nie spieszą się do realizowania partyjnych dyrektyw, po drugiej takich, którzy wprawdzie do partii nie należą, ale chętnie popierają jej politykę i się w nią włączają – z różnych powodów: bo są „bezpartyjnymi bolszewikami” (takich w omawianym 14-leciu było już chyba niewiele), bo są cynicznie interesowni, wreszcie reprezentują organizację bądź instytucje sojusznicze, co w tym przypadku przeważnie oznaczało usługowe (najlepszym przykładem są literaci związani z „Paxem”, choćby Wojciech Żukrowski, ale o członkach Zjednoczonego Stronnictwa Ludowego też nie należy w tym kontekście zapominać – tu można wymienić pisującego wiersze urzędnika związkowego, Jana Marię Gisgesa). Podział ten nie obejmował całego środowiska i nie mógł prowadzić do respektowania podziałów dychotomicznych z jeszcze jednego powodu ogromnej wagi: w jego obrębie działali agenci, donosiciele, różnego rodzaju wtyczki. Nie musieli się oni deklarować jako pisarze partyjni, mogli, a chyba nawet powinni udawać, że do niczego się

² Przykładem dobitnym jest Michał Mirski, którego nazwisko pojawia się w książce aż 10 razy. Był – jak z tekstu wynika – rozczarowanym komunistą (a później marcowym emigrantem), ale co napisał i na jakiej podstawie został członkiem ZLP, pozostaje niewiadomą.

nie mieszają, stoją na boku, zachowują wobec toczących się sporów i wobec wybuchających przy różnych okazjach konfliktów postawę neutralną. Składane przez nich raporty są główną podstawą materiałową książki Rokickiego.

W tym miejscu właśnie dochodzimy do zasadniczego problemu metodologicznego: jak z tych raportów korzystać, jak je traktować, by wyłuskać wiedzę, jednocześnie nie stając się ofiarą zawartych w nich kłamstw, insynuacji, oszczerstw? Jak wiemy, jest to problem, z którym borykają się historycy zajmujący się Polską Ludową. Nie jest tajemnicą, że niektórzy podchodzą do sprawy naiwnie, postrzegając w ubeckich (esbeckich) dokumentach niekwestionowane źródło zasługujących na wiarę relacji, często tworzonych dla doraźnych korzyści politycznych. Od razu powiem, że Rokicki rozwiązuje ten problem wzorowo, w sposób godny uczonego, którego interesuje dotarcie do tego, jak było naprawdę. Nie umniejsza to wszakże pytań, przed którymi stanął, i nie minimalizuje trudności – powiedziałbym nawet więcej: potęguje je, skoro chodzi o cele poznawcze, a nie o manipulowanie rzeczami, znajdującymi się w dokumentach. Kłopot podstawowy polega na tym, by uświadomić sobie w pełni, jakiego typu przekazy ma się do dyspozycji. Kwestia „literatura i władza”, gdyby przyjąć pewnego rodzaju założenia, mogłaby sprowadzać się do problemów inwigilacji i donosicielstwa; wówczas dokumenty wytwarzane przez esbeckich agentów byłyby bezpośrednim przedmiotem opisu, książka ograniczająca w ten sposób swoje zadania dotyczyłaby jednak dziejów służb specjalnych i metod ich pracy, czyli technik stosowanych w państwie policyjnym, jedynie na marginesie mogłaby obejmować wypadki istotne dla środowiska literackiego. Wówczas pytanie by brzmiało: jak dokumenty takie zostały pomyślane, jak funkcjonują, na co zwraca się w nich uwagę? To, co mówią o świecie, którym się zajmują, byłoby sprawą drugorzędą bądź w ogóle nieistotną.

Jednakże przedmiotem dociekań i analiz w książce Konrada Rokickiego nie jest działalność donosicielska, są nim konflikty między pisarzami (należałoby raczej powiedzieć: ich grupą) a ekipą Gomułki. Dokumentacja w tej materii jest ogromna, obok raportów sporządzanych przez agentów – różnego rodzaju archiwalia, teksty dygnitarzy partyjnych, ale też ogłoszone drukiem po zmianie ustrojowej dzienniki pisarzy (i nie tylko pisarzy). Uwzględniła autor także publikacje swoich poprzedników, w tym chyba niedocenioną pracę Krzysztofa Woźniakowskiego³, jednakże jeśli chodzi o rozprawy ściśle historyczno-literackie, pojawiają się nie wszystkie z tych, które powinny zostać uwzględnione⁴. W sumie bogactwo materiałowe tej książki jest imponujące, chociaż szkoda, że autor nie sięgnął po metody *oral history* i nie porozmawiał z ostatnimi żyjącymi uczestnikami wydarzeń czy też świadkami epoki, którzy je z większą lub mniejszą dokładnością zachowali w pamięci, aczkolwiek na fakty będące przedmiotem rozważań patrzyli z oddali bądź z boku⁵.

Problemem podstawowej wagi jest stosunek do ubeckich raportów i doniesień. Jak już wspominałem, Rokicki zachowuje wobec nich dystans, nie jest historykiem naiwnym, który powtarza z dobrą wiarą to, co zapisał znany z nazwiska lub anonimowy donosiciel. Niekiedy jednak ulega takim czy innym ujęciom utrwalonym w dokumentach. Chodzi tu z reguły nie o wielkie sprawy, przede wszystkim o drobne błędy. Jest ich trochę: np. nie

³ K. Woźniakowski, *Między ubezwłasnowolnieniem a opozycją. Związek Literatów Polskich w latach 1949–1989*. Kraków 1990.

⁴ Myślę tu przede wszystkim o książce G. Wołowca *Nowocześni w PRL: Przyboś i Sandauer* (Wrocław 1999).

⁵ Gdyby autor zdecydował się na rozmowy z tymi, którzy w życiu literackim uczestniczyli (lub je obserwowali), z pewnością nie traktowałby tak poważnie Alicji Lisieckiej, osoby wprawdzie mocno hałaśliwej, będącej klasycznym przykładem inteligentnej *career woman*, ale przecież niewiele znaczącej. W jednym z przypisów zacytowano wprawdzie trafną opinię Rakowskiego o Lisieckiej, ale nie wyciągnięto z niej wniosków. Zob. nader krytyczny portret Lisieckiej w książce R. Matuśewskiego *Alfabet. Wybór z pamięci 90-latka* (Warszawa 2004).

było literata o nazwisku Kurhan, był Zbigniew Kuthan; łódzki literat Jazdzyński nosił imię Wiesław, nie – Witold; Janusz Krasiński trzymany był w więzieniu nie przez lat 5, ale przez 9 (tak w każdym razie wielokrotnie o tym pisał); prezes Związku Autorów i Kompozytorów Scenicznych nazywał się Maklakiewicz, nie – Matlakiewicz; tajemniczy Słońcew to niewątpliwie Sołżenicyn (w roku 1963 jego nazwisko nie było jeszcze – jak widać – dobrze wśród agentów znane). Listu w „Times’ie” w roku 1964 nie mógł podpisać George Bernard Shaw, bo zmarł kilkanaście lat wcześniej, mógł to zaś uczynić Irwin Shaw, autor słynnej powieści *Młode lwy*.

O tym, jak autorzy raportów mylili osoby i realia, świadczy następująca historia. Jan Józef Lipski znał osobiście Aleksandrę Palusińską, pracującą na Uniwersytecie Łódzkim, oraz Andrzeja Paluchowskiego, dyrektora Biblioteki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego (a także jego żonę, Danutę Zamącińską-Paluchowską, cenioną profesorkę tego uniwersytetu). Nazwiska – nie da się ukryć – podobne. Mimo że chodziło o odległe miejsca i mające niewiele ze sobą wspólnego środowiska (poza tym, że w obydwu przypadkach relacja dotyczyła polonistów), autor raportu skontaminował różne osoby, utworzył postać fikcyjnego Andrzeja Palusińskiego, jakoby męża pani Palusińskiej (jej mężem był znany krytyk literacki, Lech Budrecki). Rozpisałem się o tym błędnym epizodzie, w żadnym wypadku nie zawinionym przez Rokickiego, bo pokazuje, iż za owym pomieszaniem z poplątaniem również w sferze drobnych faktów kryć się mogą informacje fałszywe. W takich wypadkach agenci – nawet nie z powodów ideologicznych, ale przez zwykłe bałaganiarstwo – przekazywali wiadomości nierzetelne.

Przykrym błędem, który uznać można za swoisty wypadek przy pracy, jest to, co znalazło się na stronicach 401–402 na temat Janusza Szpotańskiego. Wiadomości o nim są niedokładne – nie był on nigdy bezdomny, przez lata mieszkał na warszawskim Powiślu, przy ulicy Dobrej, miał pokój w dużym mieszkaniu zajmowanym przez kilka rodzin, czyli w tzw. kołchozie, w latach późniejszych dorobił się własnego niewielkiego lokum. To akurat jest drobiazgiem, mój sprzeciw budzi taka ocena, niewątpliwie po części bezkrytycznie powtórzona za esbekami: „Szpotański śpiewał fragmenty tego odważnego, ale miejscami wulgarnego i grafomańskiego utworu [*Cisi i gęgacze, czyli bal u Prezydenta*] na przyjęciach i imprezach towarzyskich, w prywatnych mieszkaniach” (s. 401–402). Nie wątpię, że to tajny współpracownik określił w ten sposób utwór Szpotańskiego (choć pewnie nie od niego pochodzi wzmianka o odwadze), zwłaszcza że – na co Rokicki zwraca uwagę – agenci mieli skłonność do przyczerniania rzeczywistości, wulgarność była w tym utworze jednak świadomie zaprogramowana, a przymiotnik „grafomański” jest tu zdecydowanie nie na miejscu. Znałem dobrze Janusza Szpotańskiego, tę swą „operę” wykonywał kiedyś także w moim mieszkaniu, był człowiekiem wielkiej inteligencji, znakomicie odczytanym, dysponującym dużą kulturą literacką i filozoficzną, a także wirtuozowskimi umiejętnościami wierszowania. Zyskał wielką popularność wśród warszawskiej liberalnej inteligencji, która raczej nie byłaby skora do zachwycania się produkcjami poniżej poziomu. Wprowadził do polszczyzny sporo formuł, w środowiskach opozycyjnych (nie tylko w nich zresztą) mówiło się Szpotańskim. Sprawa ta pokazuje, jak trudno oddzielić referowane teksty od własnej narracji badacza.

Książka Konrada Rokickiego jest ważną publikacją dla historyka literatury zajmującego się czasami Polski Ludowej (nie tylko tego 14-lecia). Doskonale pokazuje, w jakich warunkach i w jakich kontekstach powstawały dzieła literackie (czy szerzej: artystyczne, bo to sprawa istotna dla wszystkich dziedzin sztuki), także te, które okazały się żywotne po latach, trwale weszły w obręb kanonu, stały się pozycjami klasycznymi. Przed kilku laty odbyło się w warszawskim oddziale PEN-Clubu zebranie dyskusyjne na temat polskiej kultury między Październikiem a Marcem, znakomici prelegenci – Barbara Skarga i Krzysztof Pomian – mówili w jego trakcie o niezwykłym rozwoju polskiej kultury w tym czasie, o kreacyjnej eksplozji, zaznaczającej się nie tylko we wszystkich dziedzinach twórczości

artystycznej, ale także w naukach humanistycznych. Potwierdza tę opinię Rokicki w zakończeniu swojego dzieła:

„Ogólnie ujmując, nie było w opisywanych latach nacisków na twórczość w duchu realizmu socjalistycznego, choć od czasu do czasu padały z ust decydentów politycznych zapewnienia, że partia popiera taką literaturę. Wywoływało to obawy części środowiska przed powrotem do praktyk z okresu »inżynierii dusz«, ale były one na wyrost. W czasie rządów Gomułki mimo ingerencji cenzury ukazało się wiele wybitnych dzieł pisarzy polskich. Publikowano też liczne tłumaczenia z literatury obcej, w tym zachodniej, niedostępne w innych krajach bloku radzieckiego. Wychodziły liczne czasopisma społeczno-literackie, w tym wiele nowych, regionalnych. Były to więc dobre lata dla literatury, mimo systemu kontroli, jaki partia roztoczyła nad twórczością i twórcami” (s. 513).

Jest to optymistyczna pointa cennej i mądrej książki, poświęconej w ogromnej większości naciskom oraz przeszkodom, jakie mnożyła autorytarna władza w swym dążeniu do politycznego i ideologicznego spacyfikowania środowiska literackiego.

Abstract

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

(Institute of the Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw)

FROM OCTOBER TO DECEMBER

(ON KONRAD ROKICKI'S BOOK)

The subject of Konrad Rokicki's book are relationships between the communist authorities under the rule of Władysław Gomułka (1956–1970) and the literary community. The author, considering rich archive materials, shows both the various pressures of the regime aiming at enslaving literature as the writers' resistance and the shaping of opposition movement. Konrad Rokicki is a historian, yet his book proves to be of great significance to Polish literature scholars and researchers in the literary activity of that time.

AGNIESZKA KIJEWSKA

(Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II)

HUMANIZM.

IDEE, NURTY I PARADYGMATY HUMANISTYCZNE W KULTURZE POLSKIEJ

1

Moim niełatwym zadaniem jest próba przybliżenia projektu realizowanego w latach 2007–2011, zatytułowanego *Humanizm. Idee, nurty i paradygmaty humanistyczne w kulturze polskiej* i kierowanego przez profesor Alinę Nowicką-Jeżową. Projekt skupił najwybitniejszych humanistów z wielu polskich uniwersytetów, a jego widzialnym efektem są trzy serie publikacji ogłoszone przez Wydawnictwo „Neriton” w latach 2008–2011: seria 11 monografii zatytułowana „Syntezy”, redagowana przez kierowniczkę projektu, seria edycji krytycznych „Inedita” (pod redakcją naukową Romana Mazurkiewicza) oraz seria „Polonica” (prowadzona przez Dariusza Chemperka).

Nie uczestniczyłam w powstawaniu projektu na żadnym etapie jego tworzenia się, znam go wyłącznie z publikacji, których również nie byłam w stanie ogarnąć w całości. Moje spojrzenie jest zatem subiektywne i wrywkowe i jeśli ośmielam się wypowiadać na jego temat, to dlatego, że przecież tak właśnie, jak sędzę, projekt ten będzie funkcjonował w humanistyce polskiej.

Pierwszy tom „Syntez”, pt. *Humanitas. Projekty antropologii humanistycznej*, część pierwsza: *Paradygmaty – tradycje – profile historyczne* (Warszawa 2009–2010), zawiera programowy artykuł Aliny Nowickiej-Jeżowej pt. *Nurty humanistyczne w kulturze polskiej. Perspektywy historii idei*, stanowiący również echo debaty, która była istotnym elementem projektu. Pisząc o pracach w ramach tego przedsięwzięcia Nowicka-Jeżowa stwierdza: „Celem ich jest całościowe rozpoznanie tradycji humanistycznej w jej długim trwaniu – od XV do XX wieku” (s. 11). Terenem badań jest literatura polska w kontekście całości europejskiego dziedzictwa.

Na początku autorka ukierunkowuje syntezę metodologicznie, słusznie jednak konstatając, że te ustalenia mają za zadanie porządkowanie i wyjaśnianie, a nie alienację myślenia od rzeczywistości historycznej (s. 12). Nieco dalej zaś zauważa: „Dzieje humanizmu zawierają w sobie zagadkę długowieczności tej, optymistycznej w swej istocie, idei antropologicznej, odnawiającej się jak Feniks z popiołów po kolejnych kryzysach moralnych cywilizacji europejskiej. Może tajemnicą wielokrotnych powrotów i reinkarnacji ducha humanistycznego jest właśnie jego nieostateczność, zdolność transcendowania wobec *status quo*? Może zatem i badacz powinien się zbliżyć do idei humanizmu, która zrodziła wspólną Europę, bez teorii globalnej, opresyjnej wobec niezliczonych tekstów kultury, bez narzuconych *a priori* schematów poznawczych; może »pogodny sceptycyzm« wobec wszystkowiedzących o sprawach ludzkich doktryn otworzy szerzej dziedzinę humanizmu?” (s. 12).

Pomimo deklarowanego już na wstępie eklektyzmu autorka daje zarys różnych kontekstów metodologicznych stanowiących tło dla prowadzonej refleksji, i wskazuje na te konteksty, które będą ważne dla projektu, jak badania nad symbolami, dialog humanistyki z naukami przyrodniczymi, szczególnie owocny na polu teorii poznania i teorii wartości, czy osiągnięcia warszawskiej szkoły idei, podkreślającej wpływ zbiorowych wyobrażeń na kształtowanie się ludzkiej świadomości indywidualnej i zbiorowej. Obok tego Nowicka-Jeżowa wymienia koncepcje „dowartościowujące podmiotowość”, a zatem odwołujące się w różny sposób do fenomenologii i hermeneutyki: „między nimi sytuuje się przedstawiany projekt badawczy, który nawiązuje naturalną łączność z »humanistyką ducha«, powinien jednak brać pod uwagę odmienne, a tak liczne współcześnie opcje badawcze” (s. 28).

Projekt zakorzenia się w osiągnięciach polskiej humanistyki, ale także wchodzi w dialog z najnowszymi nurtami współczesnych nauk humanistycznych, mimo tego że wiele tych współczesnych koncepcji kwestionuje humanistyczną wizję człowieka. Kierowniczka projektu deklaruje jednak humanistyczną otwartość i gotowość poszukiwania punktów wspólnych nawet z tymi propozycjami badawczymi, które na pozór wydają się odległe (s. 35). Uczestnicy projektu uświadamiają sobie trudności zadania, którego się podjęli, i nie roszcząc sobie pretensji do niepodważalnego obiektywizmu i absolutnej prawdy, chcą „zdać sprawę” ze swego odczytania rzeczywistości kulturowej, „oddając jej sprawiedliwość”, przekonani „o niezbywalnej potrzebie rozważania idei oraz o ich roli kulturotwórczej” (s. 38). Dlatego właśnie pochylają się nad *unit ideas*, według określenia Lovejoya (s. 39), i traktując je w sposób interdyscyplinarny, umieszczają to studium pomiędzy historią, filozofią i wiedzą o kulturze, zachowują przy tym pełną świadomość subiektywności i fragmentaryczności zarysowywanych wizji. Te próby stają się jednak w ogóle możliwe dzięki temu, co określono jako „zasadniczą tożsamość *res humanae*, dokonujących się między narodzinami i śmiercią, oraz dzięki trwaniu fundamentalnych wartości: życia, miłości, pracy, poszanowania więzi społecznych” (s. 43). W tej perspektywie zostaje wyznaczona podstawowa funkcja nauk humanistycznych, która jest funkcją służebną wobec społeczeństwa. Przytoczę tu słowa Nowickiej-Jeżowej, gdyż wydają mi się one niezwykle trafną charakterystyką uczonego-humanisty i jego miejsca w kulturze, charakterystyką, która jest „pokorna”, a zarazem dokonana w duchu szacunku dla Arystotelesowskiej koncepcji po-

znania teoretycznego: „Jesteśmy przekonani, że badacz powinien włączyć doświadczenia epok dawnych w depozyt pamięci zbiorowej. Powinien zachęcać współczesnych, by brali pod rozwagę zapisany w historii minionych pokoleń trud hermeneutyki wartości i ich translacji na język własnego czasu, a także utrwalony w dziejach dramat konfrontacji marzeń o dobrym i pięknym życiu z rzeczywistością, zmagających wartości z antywartościami. Powtórzmy: *distentio animae*, właściwe ludziom wszystkich czasów, domaga się znajomości spraw przeszłych, by je włączyć w tkanę terażniejszości i przyszłości” (s. 44).

Przedmiotem badań jest tu zatem idea, którą za Vincenzem autorka określa jako Platońską ideę integrującą „wiedzę, mądrość, intuicję i porywy serca, odkrycia piękna i dobra” (s. 50). Ta idea poprzez wywieranie wpływu na życie indywidualne i zbiorowe wyraża i konstytuuje sens ludzkich działań, nadając studiom humanistycznym jedność (s. 51). Zaraz potem jednak Nowicka-Jeżowa wskazuje, w jaki sposób ten „układ idei” może być narażony na nadużycia ideologiczne, wykorzystany na potrzeby bieżącej praktyki.

To niebezpieczeństwo, jak sądzę, jest tym bardziej realne wówczas, gdy zapominamy, że dla Platona, „ojca idealizmu”, idea dopiero wtórnie staje się „wiedzą”, a w sensie pierwotnym jest obiektywnie istniejącą rzeczywistością, ujmowaną w procesie poznania. Odkrycie tego obiektywnego odniesienia idei, różnorodnie rozumianego, jest postulatem, który należy zrealizować, choć jego spełnienie nie jest każdemu dane, ale jeśli o nim zapominamy, to łatwo możemy ześliznąć się właśnie w pułapkę ideologii. Pozwolę sobie tutaj przytoczyć ważne stwierdzenie Karla Jaspersa: „Każda istotna idea filozoficzna wskazuje poza siebie, ku rzeczywistości, bez której nie może się spełnić sens filozofii. Zachodzi tam coś, czego nie sposób utrafić żadną wypowiedzią. Filozofowanie ma niejako dwa skrzydła, przy czym jedno porusza się w żywiole komunikowalnego myślenia, powszechnej teorii, drugie zaś w żywiole indywidualnej egzystencji. Oba skrzydła tylko razem mogą osiągnąć wzlot”¹.

W tak zarysowanym kontekście filozoficznym Nowicka-Jeżowa prezentuje projekt badań nad ideą *humanitas*, pojmowaną zarówno w sensie ścisłym, jak i szerokim. Wąsko pojęty humanizm został sformułowany na gruncie kultury renesansowej, a jego ośrodkiem jest wizja człowieka jako istoty rozumnej, wolnej, obdarzonej swoją godnością, zdolnej do autokreacji (tu rola: *studia humanitatis*), dzięki której realizuje się pełnia człowieczeństwa (s. 102). Ta wizja człowieka wyrażała się w różnych formach: podkreślano jego godność i wielkość wśród innych stworzeń (*excellencia ac dignitas humana*), zdolność do twórczości (*homo artifex*), której efektem jest nieśmiertelność w formie pamięci u potomnych (*immortalitas in memoria et litteris*). Akt twórczy był przygotowywany i realizowany przez *studia humanitatis*, wśród których uprzywilejowane miejsce przypadało poetyce i retoryce. Renesansowa wizja człowieka i kultury wyrażała się w określonych znakach, symbolach czy mitach, które przekazywały istotny kod kultury (s. 108 n.).

Idea wąsko pojętego renesansowego humanizmu przekazana następnym wiekom, niejednokrotnie modyfikowana i kontestowana, zachowała jednak pewną rozpoznawalną formę tożsamości. Natomiast humanizm szeroko pojęty ujawnia się w kilku powiązanych ze sobą obszarach: w określonym ideale człowieczeństwa, którego istotnym elementem jest podmiotowość, wolność i twórczość, w zdeterminowanym systemie wartości, realizowanym w odpowiednich postawach etycznych i społecznych, w relacji człowieka do sfery *sacrum*, w kształtowaniu modeli kultury oraz wzorców estetycznych (s. 119 n.). Szeroko rozumiany humanizm jest przedmiotem dalszych studiów prowadzonych przez współczesnych autorów projektu, począwszy od eksplikacji samego terminu „*humanitas*”, będącego tłumaczeniem greckich „*philantropia*” oraz „*paideia*”, a różne znaczenia tego terminu zostały

¹ K. Jaspers, *Wiara filozoficzna wobec objawienia*. Przeł. G. Sowiński. Wstęp E. Wolicka. Kraków 1999, s. 606.

wyłożone w artykule Wiesława Pawlaka *Z dziejów pojęcia „humanitas” (do XVII wieku)* zawartym w przywoływanym już tomie *Paradygmaty – tradycje – profile historyczne*.

Dziejom pojęcia „humanitas” w aspekcie zarówno historycznym, jak i geograficznym został poświęcony drugi, znakomity tom „Syntez”, pod redakcją naukową Andrzeja Borowskiego, pt. *Humanizm. Historie pojęcia* (Warszawa 2009), otwierający się artykułem Anety Kliszczyk *Homo – humanista – humanizm. Humanizm w źródłach słownikowych*. Różnorodności problemów badawczych ewokowanych przez nieostre pojęcie humanizmu poświęcony jest artykuł Andrzeja Borowskiego *Humanizm jako przedmiot współczesnej humanistyki*. Autor, rozpatrując to pojęcie z historycznego dystansu, stara się mu przywrócić utraconą funkcjonalność w dyskursie naukowym i społecznym (s. 102).

Wyróżniającym rysem tych szeroko zakrojonych badań nad humanizmem jest ich interdyscyplinarność, która źródłowo występowała w *studia humanitatis*. Obiektem owych badań są teksty pisane, które poddano humanistycznej egzegezie, uwzględniającej dialogiczną relację między twórcą a odbiorcą dzieła, i w tym dialogu w pewien sposób realizuje się marzenie o nieśmiertelności (s. 68 n.). Ten zarówno materialny, jak i formalny przedmiot studiów sprawia, że filologia jest tu uprzywilejowaną dziedziną badawczą. W refleksji nad humanizmem z konieczności dokonuje się pewnych generalizacji, tworząc modele poszczególnych zjawisk na podstawie obserwacji zarówno synchronicznej, jak i diachronicznej. W ten sposób uczestnicy projektu pragną się włączyć w refleksję nad kondycją kultury polskiej: jej funkcjonowaniem w kulturze europejskiej, jej istotnymi odniesieniami do tej kultury oraz nad osłabiającymi ją stereotypami (s. 55 i 59).

2

Projekt jawi mi się jako całość zamknięta i dopełniona i jestem przekonana, że jego owoce staną się wkrótce koniecznym punktem odniesień w humanistyce, nie tylko polskiej. Oczywiście, zawsze przy tak wielkiej realizacji istnieje możliwość, że pewne rzeczy zrobiłoby się lepiej albo przynajmniej inaczej, ale ten horyzont odsłania się wówczas, kiedy coś już zrobiono, i dopiero wtedy odkrywa się, że można by to przekroczyć. Dlatego nie zamierzam przedstawiać żadnych uwag krytycznych, lecz raczej spróbuję podjąć jakiś rodzaj współmyślenia, inspirować się tym, co zostało już dokonane.

W swojej pracy badawczej zajmuję się filozofią wieków średnich, zatem koncentruję się na epoce, która w historiografii wywodzącej się od Burckhardta była przedstawiana jako antyteza starożytności, a z zaprzeczenia średniowiecza zrodził się, jak uważano, renesansowy humanizm. Sam termin „*medium aevum*” – wiek średni, miał nieść ze sobą negatywne skojarzenia². Najnowsze badania pokazują jednak wyraźnie, że źródła humanizmu tkwią w średniowieczu, w którym dzisiaj wyróżnia się kilka okresów nazywanych „renesansem”, jak renesans karoliński, ottoński czy renesans XII wieku. Tym średniowiecznym korzeniom humanizmu poświęcony został wspaniały esej Macieja Włodarskiego pt. *Humanizm średniowieczny* z tomu *Humanizm. Historie pojęcia*, esej godny Charlesa Homera Haskinsa. Sądzę, że warto przywrócić humanizmowi także średniowiecze, dlatego nie sposób przecenić słów otwierających rozdział o humanizmie średniowiecznym: „Mówiąc o humanizmie, mamy zazwyczaj na myśli humanizm renesansowy. Jednak prace badaczy XX-wiecznych ujawniły tkwiące w epoce wcześniejszej korzenie tego nurtu, wykazały istnienie średniowiecznych źródeł humanizmu. Dowiodły też, że proces

² Zob. M. Brahm er, wstęp w: J. Burckhardt, *Kultura odrodzenia we Włoszech*. Przeł. M. Kreczowska. Warszawa 1965, s. VII n. Zob. też O. Halecki, *Moyen Âge*. W zb.: *Les Mots de l'histoire. Le vocabulaire historique du Centre international de synthèse*. Éd. M. Platania. Napoli 2000, s. 421 n.

przechodzenia z jednej epoki do drugiej miał charakter ewolucyjny” (s. 55; podkreśl. A. K.).

Włodarski zwraca uwagę, iż jednym z wyróżników humanizmu średniowiecznego był jego chrześcijański charakter (s. 99). Związki humanizmu i chrześcijaństwa staną się przedmiotem osobnych rozważań w tomie 4 „Syntez”, redagowanym przez Mirosławę Hanusiewicz-Lavallee: *Humanitas i christianitas w kulturze polskiej* (Warszawa 2009).

Wiek średni – jak zauważył Włodarski (s. 99) – to niewątpliwie czasy, w których dominuje refleksja skoncentrowana na człowieku, choć, oczywiście, człowiek jest ujmowany w swojej konstytutywnej relacji do Boga i całości dzieła stworzenia. W tym właśnie kontekście w dziejach kultury narodziły się idee traktujące człowieka jako mikrokosmos, idee zakorzenione w antropologii platońsko-neoplatońskiej. W części drugiej (*Inspiracje filozoficzne projektów antropologicznych*. Red. A. Nowicka-Jeżowa. Warszawa 2010) tomowi poświęconego projektowi antropologii humanistycznej znajduje się interesujący artykuł Macieja Edera i Marty Wojtkowskiej-Maksymik *Platońskie i neoplatońskie konteksty humanitas w literaturze polskiej XVI–XVIII wieku*. Autorzy tego artykułu rekonstruują platońsko-neoplatońską antropologię, skupiając się na trzech zagadnieniach: 1) problemie godności człowieka, wyrażającej się m.in. w ludzkim poznaniu, 2) „miłości pojmowanej zarówno jako proces prowadzący do odsłonięcia prawdy o świecie, człowieku i Bogu, jak też jako naturalna przestrzeń realizacji wolności i godności”, 3) „kontemplacji piękna niewidzialnego” odbitego w pięknie widzialnym, „m.in. w harmonii wszechświata stworzonego, w doskonałej analogii człowieka i kosmosu, makro- i mikroświata” (s. 96).

Uważam za niezwykle trafne, że autorzy artykułu podjęli właśnie ten mikrokosmiczny wątek. Idea mikrokosmizmu, wyrastająca z filozofii Platońskiej i twórczo rozwinięta przez wielu platonizujących autorów średniowiecza, niosła ze sobą przekonanie o niezwyklej godności człowieka i jego wyróżnionym miejscu wśród innych bytów stworzonych. Człowiek został ukonstytuowany dnia szóstego, bo liczba sześć jest liczbą doskonałą, i dzięki temu może on stanowić ukoronowanie dzieła stworzenia. Kulminacją tych wątków mikrokosmicznych jest *Mowa o godności człowieka* Pico della Mirandoli, która – jak pokazali Eder i Wojtkowska – znalazła swoistą recepcję w literaturze polskiej XVI wieku (s. 100–105). Pico wkłada w usta Boga-Ojca następujące słowa: „Nie przydajemy tobie, Adamie, ani ustalonego miejsca, ani właściwego kształtu, ani żadnego szczególnego daru, byś zgodnie z wyborem i zgodnie ze swoim zdaniem posiadał i zajął to miejsce, przyjął tę postać i ten dar, który swobodnie sobie wybierzesz. Ustanowione przez Nas prawa ograniczają określoną naturę innych stworzeń. Ty, niczym nieograniczany, dzięki swej woli, w której mocy cię pozostawiłem, sam ją sobie wyznaczysz”³.

Człowiek, znajdując się na granicy światów: materii i ducha, stanowi ich zwornik, łącznik między nimi. Do jego szczególnych zadań należy wybranie sobie miejsca, ukształtowanie swojego oblicza, autokreacja, której fundamentem staje się ludzka wolność, przejawiająca się w wolnym wyborze. Autorzy *Platońskich i neoplatońskich kontekstów humanitas* piszą: „Dzieła Jana z Trzciany i Mikołaja Dłuskiego wyznaczyły podstawowe kierunki recepcji treści narosłych wokół europejskiej dyskusji *de hominis dignitate*, a mianowicie drogi naśladownictwa oraz polemiki, koncentrującej się wokół zagadnienia wolności i wolnego a dobrego wyboru, kluczowego dla neoplatońskiej koncepcji godności. W złotym wieku obserwujemy formowanie się tych dwóch postaw, w stuleciu XVII dominować będzie druga z nich. Warto zauważyć, że po argumenty przemawiające za wzniosłością i wspaniałością natury ludzkiej sięgali przede wszystkim ci pisarze, których celem było ukształtowanie – pod wyraźnym wpływem inspiracji neoplatońskich – określonych wzorców parenetycznych” (s. 105).

³ G. Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate*. / *Mowa o godności człowieka*. Przeł. Z. Nerczuk, M. Olszewski. Wstęp D. Facca. Warszawa 2010, s. 39.

Ta dążność do formowania wzorców osobowościowych wskazuje na jeszcze jeden, istotny sens idei mikrokosmicznej. Średniowieczni kontynuatorzy tej idei, wśród nich np. Jan Eriugena, uważali, że Bóg pierwotnie cały świat stworzony ustanowił w umyśle człowieka, a zatem człowiek to drugi kreator świata, naśladowca sztuki Bożej. W sposób oczywisty stało się to usprawiedliwieniem dla idei twórczości artystycznej i ustaleniem dla niej najwyższych, bo Boskich wzorców. Jeszcze mocniej zostaje tutaj podkreślony dramat wyboru, przed którym staje człowiek, opowiadając się za kondycją albo Bosko-anielską, albo zwierzęcą: „Dokonując wyboru drogi życiowej, człowiek albo zniża się do poziomu zwierząt (na skutek ulegania zmysłom), albo wznosi do poziomu aniołów dzięki »naśladowaniu rozumu«. [...] godność człowieka wynika z jego miejsca w hierarchii bytów i specyficznej sytuacji ontologicznej: jednoczy on w sobie właściwości wszystkich istot stworzonych, ale zarazem przewyższa je dzięki rozumowi, którego nie posiadają inne byty. O człowieczeństwie nie decyduje jednak sam rozum, ale jego właściwe używanie” (s. 106).

Właściwe używanie rozumu, określające godność człowieka i jego miejsce we wszechświecie, nie tylko powinno zaowocować kontemplacją harmonii świata stworzonego (zob. s. 132 n.), ale ma również być środkiem przywrócenia tej utraconej harmonii. Jeśli umysł człowieka jest „warsztatem” („*officina*”), w którym powstały wszystkie rzeczy, to człowiek ma wobec świata szczególne zadanie do spełnienia, a mianowicie zbawienie świata stworzonego. Nie musi tutaj chodzić jedynie o wymiar religijno-eschatologiczny, ale można to także odczytać na płaszczyźnie intencjonalno-poznawczej: człowiek poprzez swoje poznanie „ocala” świat, co więcej, w ludzkim poznaniu ten świat istnieje prawdziwie i pełniej niż w sobie samym. Jest to jeszcze inny aspekt unieśmiertelniania za sprawą kreacji artystycznej: twórcy nie chodzi jedynie o ocalenie siebie, lecz o zbawienie przedstawionego świata, o udzielenie mu innego, trwalszego sposobu istnienia.

Pico della Mirandola kontynuując opowieść o Bogu-Twórcy, który na końcu swojej pracy powołuje do bytu człowieka, podaje następujące przyczyny takiego właśnie stanu rzeczy: „Gdy ukończył swoje dzieło, Artysta zapragnął, by jeszcze ktoś oprócz Niego pojął rację tak wielkiego dzieła, ukochał piękno i zadziwił się jego wspaniałością”⁴.

Ta soteriologiczna aktywność człowieka wyraża się m.in. w tym, że człowiek „pojmuje rację”, odczytuje sens dzieła stworzenia. Człowiek jest bowiem „czytelnikiem Bożych znaków”. Nieco wcześniej, przed Pikiem, Mikołaj z Kuzy odwołał się w swoim dialogu *O grze kulą* do pięknej opowieści o Mincerczu i Bankierze: Bóg jest „wszechpotężnym Mincerczem”, który może wytworzyć każdą, jakkolwiek tylko zapragnie, monetę, a człowiek jest jak Bankier, którego zadaniem jest rozróżnianie poszczególnych monet, liczenie ich oraz ocena ich wartości⁵. Różnica między sztuką Mincercza a sztuką Bankiera jest wyraźna i nieskończona: Mincercz sprawia sam byt monety, Bankier ją tylko poznaje. Materiał do wybijania pieniędzy staje się monetą wtedy, gdy otrzyma znak Mincercza, czyli podobieństwo jego twarzy, dzięki któremu objawia on siebie⁶. Znak, który Mincercz odciska na każdej monecie, decyduje o jej wartości. Mincercz jest przyczyną sprawczą monety, Pierwotwórca zaś owego znaku odcisniętego na każdej z nich to ich przyczyna formalna: „A skoro bez takiego znaku nie istnieje moneta, to [ów] jedyny [znak], który jest odcisnięty na każdej monecie, stanowi jedyny wzór i formalną przyczynę wszystkich monet”⁷. Wartość (*valor*) każdej rzeczy okazuje się zatem zamienna z samym jej bytem (*ens*), przez co w a r t o ś ć zyskuje własne miejsce wśród własności transcendentalnych.

⁴ *Ibidem*, s. 37.

⁵ Mikołaj z Kuzy, *O grze kulą. Dialog w dwóch księgach*, II 115. Przeł. A. Kijewska. Warszawa 2006, s. 123.

⁶ Zob. *ibidem*, II 116, s. 124: „Tym, co czyni monetę lub medal (*numisma*), jest obraz albo znak tego, do kogo [ona] należy”.

⁷ *Ibidem*, II 117, s. 124–125.

Władysław Tatarkiewicz uważał, że termin „wartość” wszedł do słownika nauki pod koniec wieku XIX wraz z rozwojem aksjologii, a wcześniej używano tego określenia jedynie w sensie ekonomicznym, traktując wartość jako synonim ceny⁸. Myślę jednak, że ów termin w tym właśnie znaczeniu pojawił się już u Kuzańczyka, gdyż wychodząc od takiego „ekonomicznego” jego pojmowania Kardynał z Kuzy w rozmowie z księciem Albertem przechodzi ku rozumieniu wartości jako *transcendentale* zamiennego z bytem⁹.

Władysław Stróżewski w eseju *Transcendentalia i wartości* zauważa: „Jakkolwiek niektóre transcendentalia, w tym także wszystkie transcendentalia aksjologiczne, określane są jako byt odniesiony do czegoś [...], to jednak samo to odniesienie wynika niejako z bytowości bytu, a jako takie jest obiektywne dokładnie tak samo, jak obiektywny jest byt jako byt”¹⁰. Według Kuzańczyka tą rzeczywistością, do której odsyła wartość rzeczy, jest Umysł Mincerca, tj. Boża stwórcza sztuka: „Albowiem jeśli we wszystkich monetach rozważam istotę (*quidditas*) tego, co oznaczone, to widzę tylko jedną [rzeczywistość przedstawiającą] tego, do kogo moneta należy”¹¹. Mimo że człowiek nie jest źródłem wartości rzeczy, to jednak wartość każdej rzeczy domaga się, aby człowiek ją odczytał, zakatalizował za sprawą poznawczego ujęcia¹². Dlatego właśnie człowiek, zdolny – zdaniem Kardynała z Kuzy – do odczytania, oszacowania, wyczerpania wartości rzeczy, został w owej przypowieści określony mianem Bankiera, bez którego „wszystko, co [jest] stworzone, nie posiadałoby wartości”¹³. Chociaż Boża stwórcza sztuka nieskończenie przewyższa ludzką sztukę poznawania i rozróżniania, to bez człowieka wartość i piękno Bożego dzieła pozostałoby nieodkryte. W tym właśnie leży szczególna godność bytu ludzkiego i w tym spełnia się specyficzne zadanie i powołanie człowieka w świecie, a mianowicie, wydobywanie na światło dzienne kunsztu sztuki Bożej albo ocalanie świata poprzez odczytanie jego wartości (*valor*). Człowiek jest zatem czytelnikiem, odkrywcą „sensów”. Sądzę, że ten „nowatorski”, a bardzo ważny element nauczania Kuzańczyka może stanowić swoisty łącznik między różnymi typami humanizmu.

3

Średniowieczne pochwały człowieka były jednak stowarzyszone z innym wątkiem, który stanowił jakby rewers tego problemu, a mianowicie z wątkiem „*miseriae conditionis humanae*”. Przykład tego mamy w traktacie mnicha Lotariusza, który dedykując swój utwór biskupowi Prato pisał: „Odrobinę czasu wolnego wykorzystałem dla poskromienia pychy, będącej wedle *Księgi Eklezjastyka* największym ze wszystkich grzechów, i jak umiałem, opisałem marność ludzkiej kondycji. Dedykuję ci to dzieło, prosząc i domagając się, abyś, jeśli znajdziesz tam coś godnego twojej dostojności, przypisał to łasce Bożej. Gdyby zaś taka była sugestia twojej łaskawości ojcowskiej, to z pomocą Chrystusa opiszę też godność natury człowieka, aby – przez tamten opis wyniesiony, tak jak przez ten został poniżony – mógł zaznać radości”¹⁴.

Juliusz Domański w swoim artykule *Paideia Platona i humanitas Cyclerona*, zamiesz-

⁸ W. Tatarkiewicz, *Pojęcie wartości*. W: *Parerga*. Warszawa 1978, s. 60–61. Zob. A. Kijewska, *Byt i wartość w filozofii Mikołaja z Kuzy*. W zb.: *Wielkość i piękno filozofii*. Red. J. Lipiec. Kraków 2003, s. 437 n.

⁹ Mikołaj z Kuzy, *op. cit.*, II 111.

¹⁰ W. Stróżewski, *Transcendentalia i wartości*. W: *Istnienie i wartość*. Kraków 1981, s. 31.

¹¹ Mikołaj z Kuzy, *op. cit.*, II 117, s. 125.

¹² Zob. *ibidem*, II 112, s. 121.

¹³ *Ibidem*, II 114, s. 122.

¹⁴ Lotharius, *De miseria conditionis humanae sive de contemptu mundi*, prolog, 701. PL 217. Cyt. za: J. Domański, *Z dawnych rozważań o marności i pogardzie świata oraz nędzy i godności człowieka*. Warszawa 1997, s. 24.

czonym w pierwszej części tomu 1, podkreśla, że w dawnych rozprawach o godności człowieka zwracano uwagę na różnicę między tymi, którzy istotę owej godności upatrywali w cechach uznawanych za wartości dodatnie, np. w rozumności, a tymi, którzy opierali godność na wartościach ambiwalentnych, jak wolność (przecież różnie może być ona wykorzystana), albo nawet na ludzkich słabościach. Domański pisze: „Odbieram, rzecz jasna, jako wspaniałą pochwałę godności człowieka – pochwałę, która bierze zarazem pod uwagę fizyczną jego nędzę – Pascalowy obraz trzciny myślącej” (s. 162–163). Przesuwając tu nieco akcenty, powiedziałabym, że jeśli jedną z istotnych cech człowieka jest transcendowanie *status quo*, aby to uczynić, należy najpierw rozpoznać swoją sytuację i jakoś ją zaakceptować. To jest właśnie „lekcja” ze św. Augustyna z ogrodu w Mediolanie czy też lekcja ze św. Bernarda z Clairvaux.

W tym kontekście rodzi się jednak fundamentalne pytanie: kim jest człowiek? W jakich jego cechach należy upatrywać istoty jego godności? Co to znaczy, że człowiek jest osobą? Współczesna filozofia nie lubi pytać o osobę ludzką. Ważniejszy problem stanowi kwestia np. identyczności osobowej i jej kryteriów – cielesnych? duchowych? mózgowych? W ostatecznym jednak rozrachunku, jak twierdzi np. Derek Parfit, przyjmowanie tożsamości osobowej w ogóle nie jest potrzebne do tego, aby znaleźć racje dla altruizmu i usunąć lęk przed śmiercią¹⁵.

W swojej książce *Esej o człowieku późnej nowoczesności* Chantal Delsol pyta zatem, czy nie nadszedł już czas detronizacji człowieka:

„Dlaczego nie mielibyśmy dokonać nowych, a nawet radykalnie nowych wyborów kulturowych? Ano dlatego, że musielibyśmy w tym celu pogrzebać to, co nade wszystko pragniemy zachować. W obecnej ewolucji, która czasami wydaje się nieuchronna, uderza bowiem niezwykle znaczący szczegół. Społeczeństwo późnej nowoczesności, choć zbuntowane i błakające się po pustyni, pozostaje przywiązane do pewnego wspólnego przekonania, które od początku przenika jego historię i może jako jedyne zakorzeniło się w jego nawykach myślowych, mianowicie wierzy w godność pojedynczego ludzkiego jestestwa. [...]

Godność pojedynczego jestestwa znajduje oparcie w idei człowieka jako podmiotu i odpowiedzialnej osoby. Godność pojedynczego jestestwa, kluczowa wartość kultury europejskiej od jej zarania (jeszcze niewyraźna u Greków, a skonceptualizowana przez chrześcijaństwo), znajduje uzasadnienie w antropologii, która z istoty ludzkiej czyni osobę, obdarzając ją świętą, nienaruszalną wartością. Kultura europejska jest historią epifanii osoby, która w czasach nowożytnych rozwinęła się w autonomiczny podmiot, zdolny do własnego projektu i do niezależności duchowej”¹⁶.

Podejmując piękne sformułowanie Delsol, że „kultura europejska jest historią epifanii osoby”, można bez zbytniej przesady stwierdzić, iż ten fenomen stał się możliwy m.in. dzięki refleksji Boecjusza, filozofa stojącego na przecięciu starożytności i średniowiecza.

W języku greckim nie było terminu, który wyrażałby sens, jaki dziś nadaje się słowu „osoba”. Terminu „*persona*” zaczęli używać łacinnicy, wywodząc go od greckiego słowa „*prosopon*”, które oznaczało przede wszystkim twarz, oblicze i w takim właśnie sensie pojawiało się u Homera¹⁷, ale z owym rozumieniem związane jest także i to, które wskazuje na teatralną maskę używaną przez aktorów w czasie przedstawienia. Anicjusz Manliusz

¹⁵ D. Parfit, *Tożsamość nie jest ważna*. Przeł. M. Iwanicki, S. Judycki, T. Szubka. W zb.: *Filozofia brytyjska u schyłku XX wieku*. Red. P. Gutowski, T. Szubka. Lublin 1998.

¹⁶ Ch. Delsol, *Esej o człowieku późnej nowoczesności*. Przeł. M. Kowalska. Kraków 2003, s. 12–13.

¹⁷ Zob. A. Kijewska: *Boecjusz i patrystyczne źródła koncepcji osoby*. W zb.: *Personalizm polski*. Red. M. Rusecki. Lublin 2008; *Filozof i jego muzy. Antropologia Boecjusza – jej źródła i recepcja*. Kęty 2011, s. 57 n.

Sewerynus Boecjusz tak pisał na początku wieku VI w traktacie *Przeciw Eutychesowi i Nestoriuszowi* o etymologii słowa „osoba” („*persona*”): „[...] termin »osoba« (*persona*) został utworzony od słowa *personare*, z akcentem na przedostatniej zgłosce długiej. Jeśli akcent będzie padał na zgłoskę trzecią od końca, krótką, to będzie jasne, że słowo to pochodzi od słowa *sonus*, »dźwięk«. Słowo to dlatego pochodzi od słowa »dźwięk«, że gdy maska jest wydrążona, to z konieczności wytwarza mocniejszy dźwięk. Również i Grecy nazywają te maski *prosopa*, dlatego że kładzie się je na twarz i zakrywają one oblicze przed spojrzzeniami widzów [...]. Ponieważ jednak aktorzy – jak już zostało powiedziane – ubrawszy maski, przedstawiali indywidualne postacie, o których była mowa w tragedii lub komedii, to jest Hekubę lub Medeę, Symona lub Chremeta, dlatego też pozostałych ludzi, których łatwo można było rozpoznać ze względu na charakter postaci, łacinnicy określali mianem *persona*, a Grecy *prosopa*. Daleko bardziej dobitnie Grecy nazwali mianem *hypostasis* indywidualny samoistny byt rozumnej natury, my zaś, z braku właściwych słów, zatrzymaliśmy przenośne określenie, nazywając osobą to, co Grecy określają mianem *hypostasis*”¹⁸.

Boecjusz nawiązując do Tertuliana, Mariusza Wiktoryna czy Augustyna proponuje, aby poprzez łacińskie słowo „*persona*” oddać grecki termin „*hypostasis*”, oznaczający „samoistny byt rozumnej natury”. Kontekstem jego rozważań jest problematyka chrystologiczna: eksplikacja formuły chalcedońskiej, zgodnie z którą uważano, że Chrystus składa się „z” natury ludzkiej i Boskiej, a po Wcieleniu istnieje „w” dwóch naturach: ludzkiej i Boskiej. Boecjusz, starając się znaleźć drogę środka pomiędzy stanowiskami nieortodoksyjnymi, poddaje starannej analizie terminologię filozoficzną i wreszcie proponuje następujące wyjaśnienie wzajemnych odniesień takich terminów, jak „substancja”, „osoba”, „natura”: „Jeśli przeto osoba należy wyłącznie do kategorii substancji, i to substancji racjonalnych, a każda natura jest substancją i nie istnieje w tym, co powszechne, lecz w indywidualach, to została odkryta definicja osoby: »indywidualna substancja rozumnej natury«. Za pomocą tej definicji my, łacinnicy, nazwaliśmy to, co Grecy określają mianem *hypostasis*”¹⁹.

Osoba należy zatem do kategorii substancji, jest substancją niepodzielną, jednostkową, indywidualną, a jej „różnicę gatunkową” stanowi to, że posiada naturę rozumną, która – jak kilka wieków później zauważył Gerbert z Aurillac (Sylwester II) – nie utożsamia się z „używaniem rozumu” („*rationale uti*”)²⁰. Średniowieczni myśliciele (Eriugena, Ryszard ze św. Wiktora czy Tomasz z Akwinu) nie wyszli w istocie poza tę Boecjuszową definicję, lecz tylko ją precyzowali i wyjaśniali poprzez różne konteksty swoich własnych systemów. Uczyniła to również Christine de Pizan, która – nawiązując wyraźnie do Boecjusza – w wielu swoich tekstach pokazała, że jego definicja osoby obejmuje też kobiety²¹.

Filozofia współczesna zakwestionowała to określenie osoby niemal w każdym punkcie: wyznacznikiem człowieczeństwa nie musi być indywidualność („tożsamość nie jest ważna”) czy rozumność. Chcemy dziś kształtować definicję człowieka w zupełnie odmienny sposób, szukając innych czynników konstytuujących osobę, które okazują się często podstawą selekcji i dyskryminacji. Delsol pisze: „Każda selekcja przeprowadzana między ludźmi mniej i bardziej ludzkimi albo, by posłużyć się aktualną terminologią, między *o s o b a m i* i *n i e - o s o b a m i*, jest konsekwencją zapanowania przez człowieka nad pojęciem człowieczeństwa. [...] Obowiązek szacunku narzuca się naszemu sumieniu, a nie jest przez nas wymyślony, jest to obowiązek, który nas ugruntowuje, a nie my go ugrun-

¹⁸ Boecjusz, *Przeciw Eutychesowi i Nestoriuszowi*. III. W: *Traktaty teologiczne*. Kęty 2007, s. 123–125 (przeł. A. Kijewska).

¹⁹ *Ibidem*, s. 123.

²⁰ Zob. Kijewska, *Filozof i jego muzy*, s. 156 n.

²¹ Zob. *ibidem*, s. 198 n.

towujemy. Zakłada on jedność i szczególność naszego gatunku, bo inaczej przekształciłby się we własne przeciwieństwo. To nie my rządymy definicją człowieczeństwa. Musimy uznać, że jesteśmy tutaj od czegoś zależni, jeśli nie chcemy odrzucić tego, co w naszej kulturze wydaje nam się zdecydowanie warte ocalenia”²².

Sądzę zatem, że wartość przedstawianego projektu jest nie do przecenienia: musimy podjąć refleksję nad człowiekiem, aby nasze społeczeństwa, jak pisze Delsol, nie rodziły nowych pokoleń Hunów²³. W tym wysiłku mamy oparcie w polskiej literaturze, w jej niewyczerpanych zasobach. Na dowód tego posłużę się tekstem podkreślającym niezwykłą godność człowieka, ale właśnie w Pascalowym duchu „trzciny myślącej”. Jest to fragment utworu Sępa Szarzyńskiego, będący swoistą trawestacją metrum V z księgi I *O pocieszeniu* Boecjusza:

Wiekuiста mądrości, Boże niezmierny,
który wszystko poruszasz, nie będąc wzruszony!
[.]

Proch podnózka Twojego – czemu wolność mamy
Twych ustaw ustępować, w których żywot znamy,
do tego przystępując, co śmiertelnie szkodzi?
Daleś rozum – przecz u nas Fortuna sie rodzi?

Porzuć straszne pioruny, zatrać i przygody,
które mi nam znać dawasz, że chcesz z nami zgody,
A utwierdź wolność chceniu, której nie zna użyć;
wolim w świętej ojczyźnie Tobie wiecznie służyć²⁴.

Abstract

AGNIESZKA KIJEWSKA
(John Paul II Catholic University of Lublin)

HUMANISM. IDEAS, TRENDS AND PARADIGMS IN POLISH CULTURE

The purpose of the text is to characterise the project *Humanizm. Idee, nurty i paradygmaty humanistyczne w kulturze polskiej* (*Humanism. Ideas, Trends and Paradigms in Polish Culture*) carried out in the years 2007–2011 under supervision of Professor Alina Nowicka-Jeżowa. Most outstanding Polish scholars contributed to the project in question, which resulted in three series of publications issued by “Neriton” Publishing House from 2008 to 2011, namely a series of 11 monographs entitled “Syntezy” (“Syntheses”) edited by the project’s supervisor, a series of critical editions “Inedita” (“Unpublished Papers”) edited by Roman Mazurkiewicz, and a series “Polonica” (“Publications Referring to Polish Affairs”) supervised by Dariusz Chemperek. Next, the paper presents the most crucial ideological assumptions set forth by Nowicka-Jeżowa in the article *Nurty humanistyczne w kulturze polskiej. Perspektywy historii idei* (*Humanistic Trends in Polish Culture. Perspectives in the History of Ideas*) from the first volume of “Syntheses” entitled *Humanitas. Projekty antropologii humanistycznej* (*Humanitas. Projects of Humanistic Anthropology*) (part one: *Paradygmaty – tradycje – profile historyczne*. Warszawa 2009–2010 (*Paradigms – traditions – historical profiles*. Warsaw 2009–2010)). The author of the text develops most crucial issues of this project, such as dignity and value of human being, its creative activity, pointing at the same time at Middle Ages as at the epoch from which such reflection was not absent.

²² Delsol, *op. cit.*, s. 30–31.

²³ *Ibidem*, s. 99.

²⁴ M. Sęp Szarzyński, *Pieśń II: O rządzie Bożym na świecie*. W: *Poezje zebrane*. Wyd. R. Grześkowiak, A. Karpiński, przy współpr. K. Mrowcewicza. Warszawa 2001, s. 48.

JERZY STARNAWSKI

UWAGI NA TEMAT PUBLIKACJI
„HUMANIZM. IDEE, NURTY I PARADYGMATY HUMANISTYCZNE
W KULTURZE POLSKIEJ”

Gdy ogarniam myślą już wiele dziesiątków lat od momentu wstąpienia na studia uniwersyteckie (jesień 1944), widzę dwa zjawiska na pozór sprzeczne z sobą. Niestety, obniżył się ogromnie – poza chlubnymi wyjątkami – poziom uniwersytetów. Najwyższe świątynie wiedzy dobił zastosowany w dyscyplinach humanistycznych system kursowych zajęć, w związku z czym wiele wykładów stało się prowadzonymi przez osoby niekompetentne „nasiadówkami”, nie mającymi nic wspólnego z nauczaniem uniwersyteckim. Do obniżenia poziomu doktoratów przyczynił się wymóg, by profesorowie wykazywali się promocjami magistrów i doktorów, wskutek czego „naciągane” dyplomy nie należą do rzadkości. Rozmnożenie wyższych uczelni do nieprawdopodobnej liczby dopełniło reszty.

Ale – z drugiej strony produkcja naukowa w dziedzinach humanistycznych kwitnie: każdy rok upamiętnia się wieloma cennymi publikacjami, każdy temat szczegółowy otrzymuje nową literaturę przedmiotu, bardzo często z całą pewnością wartościową. Autorzy publikowanych prac są w większości prawdziwymi badaczami, ich dorobek posuwa naukę naprzód.

Mniej szczęśliwe są na ogół tylko wielkie przedsięwzięcia zbiorowe. Dzieje się tak może dlatego, że pożyteczne inicjatywy wymagają udziału wielu pracowników naukowych, więc zespoły przystępujące do realizacji przedsięwzięć nie mogą podolać zadaniom.

Nowy Korbut, wydawany od początku siódmego 10-lecia XX wieku, nie został zakończony. A przy tym trzeba sobie uprzytomnić rozróżnienie czasowe między opublikowaniem pierwszych trzech tomów (*Piśmiennictwo staropolskie*. 1963–1965) a dniem dzisiejszym. Jest to, zważywszy zwielokrotnienie produkcji naukowej w naszej dobie, *mutatis mutandis* sytuacja podobna do tej, jaka istniała przed latami 1919–1920, tj. przed pierwszym wydaniem bibliografii Korbuta, gdy dla „całości” literatury polskiej był tylko Bentkowski (1814). Sytuację w pewnej mierze ratuje wielotomowy słownik *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury* (t. 1–10. 1994–2007) oraz „przewodnik biograficzny i bibliograficzny” *Dawni pisarze polscy od początków do Młodej Polski* (t. 1–5. 2000–2004).

Encyklopedia *Poetyka*, wydawana od r. 1956, jedynie w dziale III (*Wersyfikacja*) jest zaawansowana w dużym stopniu; inne działy kielkują. Po przeszło pół wieku nie żyją już inicjatorzy i w znacznej części pionierzy – autorzy tomów wydanych przed dziesiątkami lat. Dzieło zostało właściwie zaniechane.

„Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku” słusznie rozpoczęto serią IV (1965 n.), bo było to nawiązanie do zbiorowego wydawnictwa z początku XX stulecia: *Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej* (t. 1–9. 1908–1923), nie ukończonego. Serie IV–VI i seria III (1975 n.) niejako dopełniają prekursorskie przedsięwzięcie, od którego dzieli nas już około 100 lat,

ale zostały jeszcze serie I–II, nie doprowadzone do druku, które byłyby nowym opracowaniem postanisławowskiego klasycyzmu, sentymentalizmu i wielkiego romantyzmu.

Przykładowo – cieszyć się należy, że Zygmunt Szweykowski opublikował *Kroniki Prusa* (t. 1–20. 1953–1970), że istnieją dwa uzupełniające się wzajemnie wydania Słowackiego: *Dzieła wszystkie* pod redakcją Juliusza Kleinera, doprowadzone do końca po jego śmierci (t. 1–17. 1952–1975), i *Dzieła* pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego (wyd. 3. T. 1–14. 1959), że Zbigniew Sudolski zakończył edycję *Korespondencji* Krasińskiego (ostatni tom – 1994), a Maria Bokszczanin wydanie *Listów* Sienkiewicza (2009), że Norwida *Pisma wszystkie* opracował i opublikował Juliusz Wiktor Gomulicki (t. 1–11. 1971–1976), wcześniej Wyspiańskiego *Dzieła zebrane* – Leon Płoszewski (t. 1–14. 1958–1966), a niezwykle pożyteczne dodatki stanowią tu: monografia bibliograficzna (t. 15, cz. 1–4. 1967–1968) i kalendarium poety (t. 16, cz. 1–3. 1971–1995). Największą radość sprawia fakt, że po zaniechaniu edycji naukowej *Dzieł wszystkich* Mickiewicza (t. 1, cz. 1–4; t. 4. 1969–1981) doprowadzone zostało do szczęśliwego końca wydanie rocznicowe (t. 1–17. 1993–2005). Naukowego wydania dzieł Mickiewicza, niestety, dotąd nie ma. Tekst francuski wykładów paryskich nie doczekał się naukowej drukowanej edycji.

Orzeszkowej *Listy zebrane* (t. 1–9. 1955–1981) przestały się ukazywać z chwilą śmierci pracowitego i bardzo kompetentnego edytora, Edmunda Jankowskiego (1991). Ograniczając się do piśmiennictwa staropolskiego, nadmienić trzeba, że *Acta Tomiciana*, zaczęte jeszcze w XIX wieku, od lat stoją; nie zostały ukończone Kopernika *Opera omnia*; z wydaniem *Dzieł wszystkich* Kochanowskiego, zainicjowanym w roku rocznicowym, nic się nie dzieje; w serii „Biblioteka Pisarzy Polskich” od dłuższego czasu niczego się nie publikuje. Szczęśliwie wydaje się „Bibliotekę Pisarzy Staropolskich”.

Na tym tle powitać należy z wielką radością znakomite przedsięwzięcie Aliny Nowickiej-Jeżowej, pod której redakcją naukową w ciągu czterech lat, 2008–2011, wyszła w 26 tomach ogromna publikacja pt. *Humanizm. Idee, nurty i paradygmaty humanistyczne w kulturze polskiej*. Uczona niepospolitej miary okazała się nie tylko szczęśliwą inicjatorką, ale i organizatorką. W całej imprezie wzięło udział około 200 autorów, których potrafiła pozyskać. Patrząc na to ogromne osiągnięcie, pragnę badaczy humanizmu polskiego tak wielu pokoleń i tak wielu ośrodków uhonorować słowami sparafrazowanymi z tytułu pewnego eseju Kazimierza Wyki. Gdy w teatrologii polskiej zaczęło się dziać bardzo dużo, napisał on artykuł *Chwałę teatrologów*¹. Wypada ten tytuł sparafrazować: Chwałę badaczy humanizmu polskiego. Ale skoro są to badacze humanizmu, należałoby ich twórczość naukową uczcić także słowami Ulricha von Huttena: „*O saeculum! O literae! Iuvat vivere, et si quiescere nondum iuvat [...]. Vigent studia, florent ingenia*”².

Badania nad staropolszczyzną, którym w momencie odrodzenia się uniwersytetów polskich po drugiej wojnie światowej oddawało się paru zaledwie uczonych, miały kilka wyraźnych faz rozwojowych. Przypomnieć warto jedną pożyteczną i owocującą pracę zespołową. Instytut Badań Literackich PAN, dysponujący w tym czasie odpowiednim budżetem, wprowadził po tzw. październiku 1956 odbywające się dwa razy w miesiącu konferencje „staropolaków”. Organizował te spotkania, zazwyczaj 2-dniowe, Julian Lewański. Zjeżdżali przede wszystkim adiunkci i asystenci, w pewnej mierze profesorowie i docenci wykładający w uniwersytetach historię literatury polskiej dawnych wieków. Powstałe w ten sposób swego rodzaju seminarium wykształciło spory zastęp badaczy, przyczyniło się do powstania wielu rozpraw z tego zakresu. Pracowników naukowych oddanych staropolszczyźnie od tej pory nie brakuje.

¹ K. Wyk a, *Chwałę teatrologów*. „Nowa Kultura” 1960, nr 5, s. 3, 11.

² Cyt. za: T. U l e w i c z, *Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI w.* Kraków 1950, s. 168. Przekład: „O stulecie! O nauki! Rozkosz żyć i nigdy nie umierać. [...] Rozwijają się umiejętności, kwitną talenty”.

Alina Nowicka-Jeżowa potraktowała – i słusznie – Tadeusza Ulewicza i piszącego te słowa jako „nestorów dzisiejszej polonistyki”³. Nie zwróciła się do nich o współpracę. Ale i bez nich wypadło jej dysponować zespołem ludzkim ogromnym, nie tylko z uniwersytetów polskich, by przykładowo wspomnieć zasłużoną dla badań nad literaturą polską Francuzkę, Marię Delaperrière. I składającym się nie tylko ze „staropolaków”, bo publikacja nie skończyła się na dobie humanizmu.

Wielkie wydawnictwo, powstałe w imponującym tempie, obejmuje trzy serie: „Syntezy”, pod redakcją Aliny Nowickiej-Jeżowej (tom wstępny, t. 1 w dwu częściach, t. 2–10); „Inedita”, pod redakcją Romana Mazurkiewicza (t. 1–7); „Polonika”, pod redakcją Dariusza Chemperka (t. 1–7). Oddając hołd redaktorce całego przedsięwzięcia, redaktorom serii i wszystkim autorom, jak i edytorom, wypadnie zgłosić pewne sprawy do dyskusji. Nie umniejszają one w niczym znakomitych osiągnięć.

„Syntezy”. Nazwa serii o tyle słuszna, że poszczególne rozprawy mają charakter syntetyczny. Nie są to prace o poszczególnych humanistach (biogramy czy też minimonografie twórczości, jak w tomie Wacława Borowego *O poezji polskiej w wieku XVIII*), lecz ujęcia przekrojowe. Jednakże za syntezy w sensie prymarnym uważa się prace o wielkiej całości. Mogą być syntezy nurtów czy epok (klasyczny przykład to Zygmunta Lempickiego *Renesans – oświecenie – romantyzm*). Ale dla omawianej serii przyjąłbym tytuł: „Rozprawy syntetyczne”. Wtedy byłoby wszystko w porządku.

Drugą sprawą ważną dla całości jest kwestia zakresu chronologicznego. Przyzwyczajeni jesteśmy do tego, że kultura i literatura staropolska to: średniowiecze – renesans – barok. Okres renesansu to doba humanizmu. Oba pojęcia bywają używane wymiennie, są prawie synonimami, ale synonimy to najczęściej wyrazy bliskoznaczne, nie jednoznaczne. Przy czym epoka następująca nie jest przekreśleniem poprzedniej, elementy kierunku minionego tkwią w epoce następnej i mogą być wyłowione.

Dla całej tej publikacji przyjęto zakres chronologiczny bardzo szeroki. Cofano się niekiedy w głęboką przeszłość, jak np. w znakomitej rozprawie Juliusza Domańskiego *Filologia a humanizm. Starożytne precedensy humanistycznej koncepcji filologii*, otwierającej t. 7 „Syntezy” (*Humanizm i filologia*. Red. A. Karpiński. Warszawa 2011) czy w doskonałym studium Macieja Włodarskiego *Humanizm średniowieczny* w tomie 2 „Syntezy” (*Humanizm. Historia pojęcia*. Red. A. Borowski. Warszawa 2009); w dobie nawet najzupełniej współczesną wkraczano w wielu tomach.

Przy tej okazji jedna analogia. Pewien badacz, traktujący bezspornie i jednoznacznie Konstancji Benisławskiej *Pieśni sobie śpiewane* (1771) jako zbiór religijnych liryków barokowych, uczynił niesłuszny zarzut syntetykowi baroku – ale jako autorowi tomu w wielkiej historii literatury polskiej, a nie rozprawy o kierunku – pominięcia poetki *unius libri*, zbioru wydanego już w dobie stanisławowskiej. Nieporozumienie polega m.in. i na tym, że związki Benisławskiej z liryką jej czasów nie zostały przestudiowane. Badaczowi, który przedstawiłby dzieje baroku jako kierunku, można wskazać zarówno piękną rozprawę Claude’a Backvisa o dziedzictwie barokowym u Słowackiego⁴, jak i umiłowanie baroku i nawiązania do barokowej poetyki w twórczości zmarłego niedawno Jerzego Pietrkiewicza. Ten przykład dowodzi, że uczonemu opisującemu historię humanizmu w Polsce traktowanego jako kierunek wypadnie zamknąć opowieść np. na środowisku Akademii

³ A. Nowicka-Jeżowa, *Nurty humanistyczne w kulturze polskiej. Perspektywy historii i idei*. W zb.: *Humanitas. Projekty antropologii humanistycznej*. Cz. 1: *Paradygmaty – tradycje – profile historyczne*. Red. A. Nowicka-Jeżowa. Warszawa 2009–2010, s. 72. *Humanizm [...] „Syntezy”*. T. 1.

⁴ C. Backvis: *Słowacki et l’héritage baroque*. W zb.: *Juliusz Słowacki. Księga w stulecie zgonu*. Londyn 1961; *Słowacki i dziedzictwo barokowe*. W: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Wybór, oprac. A. Biernacki. Warszawa 1975 (przeł. J. Prokop).

Zamojskiej, a wydawnictwo przedstawiające ideę humanizmu może ciągnąć rzecz do naszej współczesności.

Na to zgoda. Ale pytanie: czy rzeczywiście wszystkie rozprawy doprowadzające rzecz do XX lub nawet do początków XXI wieku ukazują rozwój idei humanistycznej? Wydaje się, że zaanektowano sobie zbyt wiele. Daleki jestem od dyskwalifikowania którejkolwiek z rozpraw, nawet do naszej współczesności sięgających, gdyż nie ma w żadnym tomie prac słabych. Autorami są dobrzy znawcy literatury np. okresu realizmu czy Młodej Polski i przemyślenia ich niewątpliwie posuwają naukę naprzód w obranym temacie. Jednakże poniektórzy badacze nie mieli w swej drodze naukowej dużego związku z epoką humanizmu; wiedza ich o tym kierunku i o literaturze okresu, którym się zajmują, to nie są zjawiska równe. Czuje się ową różnicę, czytając pewne rozprawy i studia.

Z kolei dyskusja nad sprawami szczegółowymi, ale tych spraw do dyskusji nie ma wiele.

Parokrotnie wspomniany jest wkład polskich filologów klasycznych w badania nad humanizmem i piśmiennictwem łacińskim w Polsce. Przypomniane są wielkie nazwiska z Kazimierzem Morawskim na czele. Warto było skonstatować, że w swoim czasie prawie wszystko w tym zakresie było ich wkładem i ich zasługą, a historycy literatury polskiej wykorzystywali w swych pracach syntetycznych i monograficznych ich osiągnięcia. Najlepszym przykładem jest seria „Corpus Antiquissimorum Poëtarum Poloniae Latinorum usque ad Ioannem Cochanovium”, zainicjowana przez Ludwika Ćwiklińskiego w referacie wygłoszonym na Zjeździe im. Jana Kochanowskiego w Krakowie w 1884 r. i wydawana aż do przymusowego zawieszenia działalności PAU (1951, ostatni tom wyszedł w 1950 r.), prowadzona wyłącznie przez filologów klasycznych. Edytor każdego tomu pisał monografię poety, którego teksty wydał. Monografie te były wszakże jednostronne pod względem metodologicznym. Poeci łacińscy zostali „przeegzaminowani” z metryki antycznej; świetnie wskazywane były wszelkie *similia* z antykiem. Przełomu badawczego dokonał nie filolog klasyczny, lecz historyk literatury polskiej, Juliusz Nowak-Dłużewski, w wielkim, nie dokończonym dziele *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce* (t. 1–6. 1965–1980). Rozpatrywał on literaturę łacińską w Polsce na równi z polskojęzyczną, wykazywał, że utwory pisane w mowie Rzymian powstawały u nas, w okolicznościach związanych z dziejami Polski.

O stałej łączności literatury łacińskiej w Polsce z literaturą w języku polskim pamiętał w swych pracach Stefan Zabłocki, tym torem idą jego uczniowie, by wymienić przynajmniej Zofię Głombiowską oraz Józefa Budzyńskiego, i z kolei także ich uczniowie. Literaturę polsko-łacińską traktujemy jako integralną część literatury polskiej.

Zofia Rejman w rozprawie *Walka starożytników z nowożytnikami i jej wpływ na literaturę polską w XVIII wieku* stwierdziła, że Książnin, *nb.* piszący poezje po łacinie, „czytał *Iliadę* po francusku”⁵. Stwierdzeniu temu można dopracować kontekst. W tekstach XVIII-wiecznych mówi się o Liwiuszu: Tyt Liw, bo tak nazywają go Francuzi (*Tite Live*). Krasicki w dziele *O rymotworstwie i rymotwórcach* wymienił wśród komedii Arystofanesa *Wrzeciona*. Komedij Arystofanesa nie czytał, nie były jeszcze na język polski tłumaczone. Korzystając z francuskiego studium o literaturze greckiej, odczytał mylnie tytuł *Grenouilles* (*Żaby*) jako „*Quenouilles* [kądziele]”⁶.

W cennej rozprawie Mieczysława Mejora *Początki nowoczesnej filologii w Polsce (1884–1918) i wielkie edycje w okresie międzywojennym do roku 1939* zdarzył się na początku zabawny chochlik. Informacja o dwu towarzystwach powstałych w 1886 r. jest

⁵ Z. Rejman, *Walka starożytników z nowożytnikami i jej wpływ na literaturę polską w XVIII wieku*. W zb.: *Humanistyczne modele kultury nowożytnej wobec dziedzictwa starożytnego*. Red. M. Prejs. Warszawa 2010, s. 224. *Humanizm [...]. „Syntezy”*. T. 5.

⁶ Zob. T. S i n k o, *Literatura grecka*. T. 1, cz. 2. Kraków 1932, s. 434–435.

śluszną. Ale rozwinięcie dotyczyło Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, które w 1902 r. zmieniło charakter i, zachowując Mickiewicza jako patrona, stało się towarzystwem branżowym polonistyki. Po zdaniu, w którym rok 1902 został wymieniony, czytamy: W tym samym roku [...]”⁷, a idzie o Towarzystwo Historyczne, które, jak podano poprzednio, powstało także w 1886 roku.

W tomie 6 „Syntezy”, zatytułowanym *Klasycyzm – estetyka – doktryna literacka – antropologia* (red. K. Meller. Warszawa 2009) Faleński otrzymał w artykule Wiesława Ratajczaka (*Klasycyzm Felicjana Faleńskiego*) omówienie na równi z Mickiewiczem,łowackim, Norwidem i Wyspiańskim. Poeta ten nie zasługuje na przemilczenie, które spotykało go przez wiele lat. Słusznie upomniał się o niego w swoim czasie Julian Krzyżanowski, przy każdej okazji wymieniała jego nazwisko Maria Grzędzińska, która się nim zajmowała szczególnie. Ale w tym tomie awans Faleńskiego był chyba za wysoki. Można było, i należało w takim razie, trochę szerzej omówić też innych poetów, których klasycyzm jest rozpatrywany.

Nadgorliwością jest wymienianie wśród edytorów nazwiska Zbigniewa Zatorskiego. Był to autor bryków, podpisywał się „profesor”, ale co to był za profesor, tego nikt nie wiedział. Niewykluczone, że był to pseudonim jakiegoś gimnazjalnego nauczyciela, który własnym nazwiskiem bryków podpisywać nie chciał. Oczywiście, skoro broszury Zatorskiego ukazywały się, nazwisko autora należy do bibliografii piśmiennictwa polskiego *sensu largo*. Nieporozumieniem jest włączanie Zatorskiego do dziejów nauki o literaturze.

Do sprostowania jest jedno jeszcze nieporozumienie. Edycja *Kronik Prusa* to dzieło Zygmunta Szweykowskiego. W czasie, w którym przedsięwzięcie się zaczynało, istniał zwyczaj powoływania redaktorów naukowych. Praktyka ta mogła znaleźć usprawiedliwienie, gdy autorem pracy był ktoś początkujący, a funkcję redaktora naukowego pełnił profesor albo bardzo zaawansowany znawca tematu, który jeszcze stopnia profesorskiego nie posiadał. Z perspektywy historycznej jako humorystyczne przyjąć trzeba zapisy w kilku najwcześniej wydanych tomach *Kronik Prusa* (podobnie w przypadku *Listów zebranych Orzeszkowej*) – nazwisko redaktora naukowego, Jan Baculewski, figuruje obok nazwisk prawdziwych edytorów: Szweykowskiego (Prus) czy Jankowskiego (Orzeszkowa). Taka bezsensowna praktyka była dla prawdziwych wydawców subiektywnie wygodna, bo „redaktor naukowy” nie znajdujący się na przedmiocie podpisywał im wszystko życzliwie. Było to tylko nieuzasadnioną synekurą; karta tytułowa stawała się myląca. Obie wspomniane edycje trzeba cytować jako dzieła prawdziwych wydawców (Szweykowski, Jankowski), nie – redaktora naukowego.

Wymieniając Jakuba Teodora Trembeckiego, nie można pominąć jego imion. Słusznie przywołane zostało wydanie *Psalterza Floriańskiego*, opracowane przez pięciu znakomych specjalistów pod redakcją Ludwika Bernackiego (1939), ale należało dodać, że istnieje reedycja z 2002 roku. Po doskonałej edycji *Starej i nowej prasy*, dokonanej przez Dobrosławę Świerczyńską⁸, nie można tego dzieła bezdyskusyjnie łączyć z Walerym Przyborowskim.

Zarówno dzieła poetów, jak i prace dawniejszych historyków literatury są często wznawiane w wiele lat po ich śmierci, ale wykorzystując nowsze edycje, nie można zapominać o dacie pierwodruku lub, jeśli po śmierci wydany był tekst z rękopisu, o dacie powstania. Pomyłka czytelnika może być nawet w przypadku Kochanowskiego, jeśli się

⁷ M. Mejo r, *Początki nowoczesnej filologii w Polsce (1884–1918) i wielkie edycje w okresie międzywojennym do roku 1939*. W zb.: *Humanizm i filologia*. Red. A. Karpiński. Warszawa 2011, s. 461. *Humanizm [...]. „Syntezy”*. T. 7.

⁸ [W. Przyborowski?] [J. Kaliszewski?], *Stara i młoda prasa. Przyczynek do historii literatury ojczystej 1866–1872. Kartki ze wspomnień Eksdziennikarza*. Oprac. D. Świerczyńska. Warszawa 1998.

cytuje wydanie z lat 1585–1586, a przecież zmarł on w r. 1584, o czym można w chwili czytania zapisu nie pamiętać. Niedobry jest zapis dotyczący satyry *Pochwała głupstwa* (1779–1784). Należy ona do drugiego cyklu *Satyr* Krasickiego, a więc nie 1779 rok. Zdarzają się niejasności w zapisie cytatów. Np. w utworze Kochanowskiego *Człowiek boże igrzysko* – i lokalizacja w antologii; Sienkiewicz: *Nowele*, t. V (bez tytułu noweli); Janicius: *Poezje*. Wybór w przekładzie Zygmunta Kubiaka. Ale nie podano, jaki utwór.

Trzykrotnie pomyłono imiona poetów bardzo znanych. Tak się złożyło, że wszyscy zostali Janami: Jan [!] Hussowski; Jan [!] Ursyn Niemcewicz; Jean [!] Delavigne.

Przysłowie „*Quidquid agis, prudenter aga et respice finem*” nie jest Owidiusza (choć bywa mylnie z tym poetą łączone); powstało w XIV wieku, około r. 1330, wydrukowane zostało w *Gesta Romanorum* (1472)⁹. Monografia Juliusza Kleintera o Słowackim, cytowana z wydania z r. 1997, powinna mieć zapis wymieniający datę pierwodruku, podobnie monografia Stefana Kołaczekowskiego o Wyspiańskim, cytowana z wydania z 1968 roku. Wspomnienia Henryka Ułaszyna przywołane są z rękopisu, a jest przecież edycja¹⁰. Dyskusyjne jest nazywanie prac Chłędowskiego powieściami.

Rozprawę Backvisa *Słowacki et l'héritage baroque*, już tu wymienioną, zarejestrowano tylko we francuskim oryginale, bez podania informacji o przekładzie polskim. Rozprawa Konrada Górskiego *Przewyciężenie prometeizmu w „Dziadach”* została odnotowana w przypisku jako osobna pozycja książkowa (Łódź 1949); być może, autor pracy miał w rękę nadbitkę. Rzecz była wydana w *Księdze pamiątkowej ku uczczeniu czterdziestolecia pracy naukowej Juliusza Kleintera* (1949), następnie dwukrotnie przedrukowana: w tomach studiów Konrada Górskiego *Z historii i teorii literatury* (seria 1. 1959) oraz *Mickiewicz. Artyzm i język* (1977).

Smutne, że i na badaczach humanizmu odbił się dokonujący się od dziesiątków lat w Polsce upadek znajomości łaciny. Pojawił się bardzo powszechnie popełniany błąd „warunek *sine qua non*”. „Warunek” jest rzeczownikiem rodzaju męskiego, a więc nie może być „*q u a*”. Źródłem błędu jest skrócenie łacińskiego powiedzenia „*c o n d i t i o s i n e q u a n o n*”. Większy błąd zaistniał w rozprawie badaczki bardzo wiele obcującej z łaciną. Tytuły dzieł łacińskich mają często pierwszy wyraz w dopełniaczu, jako wyraz następnym jawi się „*libri*” (księgi czy pieśni). Łacińską formę tytułu przyjął Krasicki w swym pierwszym poemacie – *Myszeidos pieśni X*. Skrót tytułu winien w takim wypadku być w mianowniku: *Myszeis*, *Myszeida*, nie: *Myszeidos*. Całkiem źle jest urobiony skrót *Politicorum [...]*, a gorzej, że *Politicorum [...]* „ukazało się” – tak jakby był to rzeczownik rodzaju nijakiego. Przecież: *Politicorum libri [...]* ukazały się.

Na ogół cytaty obcojęzyczne podane zostały w tłumaczeniu polskim. Zabawne, że w jednej rozprawie aż roi się od cytatów, nawet długich, w języku angielskim, nie opatrzonych tłumaczeniem, jakby wszyscy czytelnicy byli doskonałymi anglistami. Natomiast konieczne, i to liczne, odwołania do Cycerona podano jedynie po polsku i tylko po polsku tytuły dzieł, jakby był to polski pisarz.

W wielu rozprawach i studiach konieczne było przywoływanie literatury przedmiotu od zarania XIX wieku począwszy. Niecelowe jest w pracach poświęconych humanizmowi zachowywanie ortografii, np. u Hieronima Juszyńskiego. Trzeba tylko podawać poprawnie pierwszy wyraz tytułu jego dzieła *Dykcjonarz [...]*. Rozwiązanie kryptonimu A.A.K. (Adam Antoni Kryński) nie budzi żadnej wątpliwości; znak zapytania przy rozwiązaniu skrótu jest zbędny. Natomiast pogląd, że Goszczyńskiego *Król zamczyska* i Żmichowskiej *Poganka* to największe osiągnięcia powieściowe okresu międzypowstaniowego, jest przy najmniej dyskusyjny. Z pewnością wielkim pisarzem w dwu dziełach był Henryk Rzewu-

⁹ Zob. H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*. Warszawa 1990, s. 777.

¹⁰ H. Ułaszyn, *Z Kopiałowej na katedry uniwersyteckie. Wspomnienia*. Wyd. M. Skarżyński. Kraków 2010.

ski. Ukazywały się w tych latach liczne powieści Kraszewskiego, niektóre są wybitne; z pewnością wybitną powieścią była Korzeniowskiego *Kollokacja*. Sprawa dla całej serii zupełnie marginalna.

Znakomite są tłumaczenia z łaciny Elwiry Buszewicz. W tomie redagowanym przez Mirosławę Hanusiewicz-Lavallee dało się zauważyć wiele talentów w jej otoczeniu (KUL). To samo da się powiedzieć o tomie, którego redaktorką była Katarzyna Meller (zbiór tekstów autorstwa pracowników UAM).

Popelniamy często jedną niekonsekwencję. Tyle się mówi i pisze o cenzurze w PRL, o „nowomowie” itp., a posługujemy się stale zapisem narzuconym przez cenzurę PRL: „p.n.e.”, „n.e.”, zamiast zapisów uświęconych tradycją wieków: „przed Chr.”, „po Chr.” W omawianej tu wielkiej publikacji zdarzyły się chlubne odstępstwa od błędnej reguły, ale niestety było tego niewiele. Okropne jest posługiwanie się w badaniach historycznoliterackich geometrycznym terminem „płaszczyzna” czy bankowym „podsumowanie”. Ten ostatni jest prawie zawsze stosowany na zakończenie rozpraw, wyjątkowo zastępowany bardziej stosownymi: „zakończenie”, „konkluzja”.

Publikacja powstała w imponująco krótkim czasie budzi podziw również zawartością i doskonałym poziomem większości prac interpretacyjnych.

Tomy zawierające teksty dzielą się na dwie serie. Nazwy obu w pewnym sensie kwestionuję. „*Ineditum*” to wydanie dokonane z rękopisu. Dotyczy to tylko niektórych tomów zarówno w jednej, jak i w drugiej serii. Inne – to niezwykle pożyteczne edycje z niezmiernie rzadkich, przeważnie dosłownie unikatowych, egzemplarzy. Toteż tytuł należało rozszerzyć: „*Inedita et Rarissima*”. Wtedy byłoby wszystko w porządku. Tytuł „*Polonika*” także nie jest całkowicie trafny. Najzupełniej odpowiedni jest on w stosunku do dwu katalogów – tomu 1 tej serii: *Polonika ze zbiorów Zamku Skokloster* (2008), oraz tomu 7: *Polonika czeskie doby renesansu, baroku i oświecenia w Bibliotece Premonstratensów na Strahowie (Praga)* (2011). Dzięki żmudnej i ofiarnej pracy tych, którzy uwieńczyli swe trudy wydaniem obu tomów, zarejestrowano blisko 1000 starych druków stanowiących istotnie polonika zagraniczne.

Tom 2 serii „*Polonika*”, *Polska siedemnastowieczna literatura okolicznościowa ze zbiorów Zamku Skokloster* (2009), zawierający teksty publikowane z unikatowych egzemplarzy przechowywanych od czasu wojen polsko-szwedzkich toczonych w XVII wieku, jak najbardziej kwalifikuje się do działu poloników. Ale egzemplarze Biblioteki Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie, Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich (z części nie zwróconej stronie polskiej), Biblioteki im. Wróblewskich w Wilnie stanowiły do 1939 r. własność polskich zasobów bibliotecznych i tych nie należało wyodrębnić jako polonika; ich miejsce w serii „*Inedita – Rarissima*”, bo tak sobie wyobrażam prawidłową nazwę zbiorowego dzieła edytorskiego.

Ważniejszą sprawą od zupełnej czy niezupełnej adekwatności tytułów jest celowość wydania i poziom opracowania poszczególnych tomów. Ogólnie należy się edytorom głęboki ukłon za świetnie zredagowane edycje. Serię „*Inedita*” rozpoczyna tom Grzegorza Czaradzkiego *Rytmy o porodzeniu przenaczyszym Bogarodzice Panny Maryjej* (2009). Poemat jest przekładem łacińskiego utworu Sannazara *De partu Virginis*. Edytorzy, Roman Mazurkiewicz i Elwira Buszewicz, wydali tekst oryginału (łaciński) równoległe z parafrazą polską. Bardzo dobrym pomysłem wydawców jest dodatek zestawiający miejsca poematu Sannazara pominięte w parafrazie polskiej; w tych partiach poetyckiemu tekstowi łacińskiemu towarzyszy prozaiczny przekład polski.

Komentarz przypomina *similia*. Można pokusić się o drobne uzupełnienia. Łaciński oryginał zawiera wers (I 32):

Diva, mone, et pavidis iam laeta adlabere coeptis.

W parafrazie polskiej (I 43):

Bogarodzico! Dodaj rady piszącemu,

Jest to echo inwokacji w Owidiusza *Metamorfozach* (I 2): „*Di coeptis [...]*”.
U Sannazara czytamy (I 333):

At mater, non iam mater [...]

U Czaradzkiego (I 279):

A matka już nie matka [...]

Jeszcze wyraźniejsze echo Owidiusza (*Met.*, VIII 231): „*At pater infelix, nec iam pater [...]*”.

W zakończeniu księgi II (wersy parafrazy polskiej 281–282) polski autor, zapożyczając się u Kochanowskiego (fraszka III 37, w. 3–4), rozszerzył nieco myśl oryginału:

Niech królowie mieszkają w złoconych pałacach,
Niech na złotogłowowych leżą materacach,

Nie jedyne to zapożyczenie z Kochanowskiego w tomach, które w tej wielkiej publikacji włączone zostały do dziejów literatury polskiej. Już blisko pół wieku upłynęło od ukazania się doskonałej książki Janusza Pelca *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)* (1965). Nie można mieć pretensji, że *similia*, które wymieni się w dalszym ciągu, nie były temu badaczowi znane.

Tom 2 serii „Inedita”, Jana Gawińskiego *Pieśni* w opracowaniu Dariusza Chemperka (2009), autora monografii poety wydanej cztery lata wcześniej pt. *Poezja Jana Gawińskiego i kultura literacka drugiej połowy XVII wieku* (2005), to autentyczne *ineditum*, wydanie z rękopisu tekstu zupełnie nieznanego. Tu pełno zapożyczeń z poety czarnoleskiego. Drobnym potknięciem starannego edytora jest określenie Kochanowskiego pieśni II 19 mianem: *Pieśń o dobrej sławie*. Tytuły niektórych pieśni stworzone przez Chrzanowskiego w *Historii literatury niepodległej Polski* nie mogą mieć prawa obywatelstwa w historiografii literackiej naszej doby.

We wspomnianej książce Pelca aż roi się od zapożyczeń z Kochanowskiego w utworach Gawińskiego (*Treń żałobny na śmierć [...] Stanisława Księżkiego; Dworzanki; część pierwsza Psalterza; Sielanki*); liczne *similia* w *Pieśniach* nie były jeszcze w tym czasie znane. Sumienny komentator zestawiał m.in. pieśń I 3 z pieśnią Panny X w *Sobótce*; pieśń I 8 z Kochanowskiego pieśnią I 9; pieśń I 14 z pieśnią Panny XI w *Sobótce*; pieśń I 18 z Kochanowskiego pieśnią I 5... Wskazał wiele innych zapożyczeń. Listę można pomnożyć. W wersie 1 pieśni I 19 zwrot „pióry się odziewać” jest rodem z Kochanowskiego pieśni I 10. Incipit pieśni II 7: „Pływałem po morzu głębokim [...]”, pochodzi z fraszki III 1 (w. 6: „Jazem przez morze głębokie żeglował [...]). Oczywiście, *similia* nie ograniczają się do Kochanowskiego. Komentarz wydobywa zależności również od innych poetów. Na tej samej stronie zacytowano Horacego tylko po polsku, bez nazwiska tłumacza, i Cycerona tylko po łacinie, bez tłumaczenia. Drobną niekonsekwencja.

Andrzeja Wolana *De libertate politica sive civili* wydano jako tom 3 (2010), wraz z archaicznym przekładem Stanisława Dubingowicza. Edytorami byli Maciej Eder i Roman Mazurkiewicz. Komentarz wydobywa bardzo starannie źródła poglądów autora.

Tom 4 (2010) zawiera Jakuba Górskiego *De generibus dicendi* wraz z polskim przekładem: *O rodzajach wymowy*, dokonany przez edytora, Roberta Sawę. Redaktorem naukowym tomu była Anna Axer, która wcześniej opublikowała – pod nazwiskiem: Anna Werpachowska – monografię *Z dziejów retoryki XVI wieku. Polemika Jakuba Górskiego z Benedyktem Herbestem* (1987). Tę kartę historii literatury polskiej znaliśmy dotąd ogólnie tylko z opracowań; obecnie mamy do dyspozycji główne dzieło retoryczne Górskiego. Komentarze są w tej edycji uboższe niż w innych. Liczne odwołania do pism Cycerona

otrzymały lokalizację, ale nie zostały zweryfikowane pod kątem wierności. Informacji o Rullusie towarzyszy przypomnienie Cyncerona, lecz bez wymienienia tytułu mów *de lege agraria*. Górski porównywał przedstawienie spisku Katyliny przez Salustiusza i przez Cyncerona; odwoływał się bardzo często do mów *In Catilinam*. Komentator poskąpił własnych uwag na ten interesujący temat.

Znakomity jest tom 5 „Ineditów” (2011), mieszczący *Carmina selecta / Poezje wybrane* Grzegorza z Sambora w opracowaniu Elwiry Buszewicz, która, wydając starannie tekst łaciński, opatrzyła go pięknym przekładem polskim. Poeta, którym się zajęła, doznał awansu. W latach 1887–1950 w serii „Corpus Antiquissimorum Poëtarum Poloniae Latinorum usque ad Ioannem Cochanovium” ukazały się doskonale opracowane poezje siedmiu poetów polsko-łacińskich pierwszej połowy XVI wieku. W latach, w których zawieszona została działalność Polskiej Akademii Umiejętności, w serii Kazimierza Kumanieckiego „Bibliotheca Latina Medii et Recentioris Aevi” przypomniano dwu jeszcze łacińskich poetów tej doby. Wznowiona Polska Akademia Umiejętności podjęła wydawanie zasłużonej serii (dotąd dwa tomiki). Do jedenastu poetów łacińskich, XVI-wiecznych poprzedników Kochanowskiego, doszedł jeden jeszcze, dotąd mniej znany. Był Grzegorz z Sambora autorem łacińskich sielanek; po opublikowaniu tomu jego poezji inaczej wyglądają dzieje sielanek polskiej, zwłaszcza że twórca ten wypowiedział się na temat poetyki sielanek.

Świetne są komentarze edytki, bodaj te do wersów 119–120 z elegii I 3, opiewających „Królową Filozofię”. Wątki autobiograficzne u Grzegorza mówią wiele o współczesnych mu pisarzach. W tym edytki orientuje się doskonale. Przykładowo: „*pulcherrima moenia Craci*” z elegii II 4 (w. 71) złączyła trafnie z Janiciusa *Variae elegiae* V 21–22: „*Pulcherrima Craci / Moenia*”. Zestawione przez edytkę zbieżności można jeszcze rozszerzyć.

Zgrabny wiersz na herb Piotra Barzego, kasztelana przemyskiego, przypomina epigramat Rejowy ze *Żwierzynca* pt. *Panowie Barzy* (rozdz. III 158). Dwukrotnie pisał Grzegorz z Sambora o Scylli i Charybdzie, wyrażając tę samą myśl w elegii I 4 (w. 66):

Quem Scylla amisit, torva Charybdis habet.

– oraz w elegii I 9 (w. 7):

In torvam recidit, Scyllam fugiundo, Charybdim.

Wers jest rodem z XII-wiecznego poematu *Alexandreis* (V 301):

Incidis in Scyllam cupiens vitare Charybdim.

Inny wers, rozpoczynający się słowami „*Sis ubicumque*”, stanowi niejako antycypację rozpaczliwego wołania Kochanowskiego w *Trenie X* (w. 15):

Gdziekolwiek jest, jeśliś jest [...],

– który według Sinki jest echem wersów z Owidiusza *Amores* (III 9, w. 51–52)¹¹, z elegii oplakującej śmierć Tibulla:

*Si tamen e nobis aliquid nisi nomen et umbra
Restat [...].*

Wydobycie tego poety z zapomnienia jest wielką zasługą Elwiry Buszewicz.

Z prawdziwym osobistym sentymentem przyjąłem tom 6: *Sebastiana Klonowica Hebdomas to jest siedm tegodniowych piosnek* w opracowaniu filologicznym Mieczysława Mejora i muzykologicznym Elżbiety Wojnowskiej (2010). Właścicielem unikatowego

¹¹ T. S i n k o, komentarz w: J. K o c h a n o w s k i, *Treny*. Wstęp T. S i n k o. Wyd. 2, przejr. Kraków 1920, s. 35. BN I 1.

egzemplarza edycji z r. 1581, a więc jednego z pierwszych dzieł Acerna, był znany mi od bardzo młodych lat Jan Bronisław Wiśliński, kustosz, później wicedyrektor Biblioteki Uniwersyteckiej KUL. Kiedy w szóstym dziesiątku lat XX wieku w Lubelskim Oddziale Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza planowaliśmy regionalny cykl wydawniczy (pisarze Lublina i Ziemi Lubelskiej) pod redakcją prof. Feliksa Araszkiewicza, śp. mgr Wiśliński zgłosił, że ma nieznaną druk Klonowicowy. Planu zbiorowego wówczas nie zrealizowaliśmy, z różnych względów. Utwór Klonowica byłby cenniejszym rodzynkiem w naszych planach. Nagabywałem p. Wiślińskiego wielokrotnie, obiecywał, że już, już, za tydzień, za dwa tygodnie... I na tym się skończyło. Jak Stanisław Tarnowski robił tajemnicę z posiadania autografu *Balladyny*, tak Wiśliński bardzo długo, aż do r. 2000, robił tajemnicę z tego, że był właścicielem jedyne go zachowanego egzemplarza nieznanego Klonowicowego utworu. Wydał go w 50 egzemplarzach własnym nakładem (reprint pierwszodruku i przekład). Toteż stało się bardzo szczęśliwie, że dzieło doczekało się niezwykle kompetentnego wydawcy, filologa klasycznego.

Doskonałemu opracowaniu wytknąć można jedynie pewne drobiazgi. Zwrot „gwiazdami ślicznie okraśnia” (pieśń IV, w. 6) nie został złączony w komentarzu z Kochanowskiego pieśnią *Czego chcesz od nas, Panie...* (w. 6). Informację we wstępie o jednym tylko prozaicznym utworze Klonowica trzeba rozszerzyć; był i drugi prozaiczny tekst – opis pożaru Lublina. Jedna rzecz jest ważniejsza. Trudno pogodzić się z tłumaczeniem łacińskiego „*argumentum*”, poprzedzającego utwory poetyckie – „argument”. Pożądane byłoby ustalenie jakiejś konwencji. Dopóki jej nie ma, proponuję z dużego hasła w *Słowniku łacińsko-polskim* Mariana Plezi przyjąć „podanie tematu”. Argument to jednak, ogólnie rzecz biorąc, zupełnie co innego.

Niezmiernie pożyteczny jest tom 7 „Ineditów” – wznowienie Andrzeja Wargockiego *O Rzymie pogańskim i chrześcijańskim ksiąg dwoje* w opracowaniu Jacka Sokolskiego (2011). Bardzo instruktywnemu i bardzo wnikliwemu komentatorowi wytknąć można dwa drobne pominięcia.

Zdanie rozpoczynające Cap. II *Rzymu pogańskiego*: „Naprzód królowie tym państwem rządzą [..]”, jest przejęte dosłownie z pierwszego zdania Tacyta (*Ann.* I 1): „*Urbem Romam a principio reges habuere*”.

Cap. XXII, *O rzece Tybrze*, zawiera myśl: „pierwej go zwano Albula”. Źródło upatruje komentator w dziele Palladia *L'antichità di Roma [...]* (1554). Oczywiście, nie można tej inspiracji wykluczyć. Ale i dla Palladia, i dla Wargockiego, źródłem prymarnym były Owidiusza *Fasti* (II 389–390):

*Albula, quem Tiberim mersus Tiberinus in undis
Reddidit, hibernis forte tumebat aquis:*

Tom 2 „Poloników”, opracowany przez Sławomira Baczewskiego (2009), otwierają anonimowe *Treny nagrobne zacnie urodzonym młodzieńcom [...]*, *Aleksandra Radzimińskiego [...]* synom (1616). Zależność od *Trenów* Kochanowskiego ujawnia się tu na każdym kroku. Oczywiście, utwór nie mógł być w 1965 r. znany Januszowi Pelcowi. To samo dotyczy poematów żałobnych Piotra Górczyna poświęconych pamięci „Paniej Katarzyny Księżny Koreckiej” (1618). Żywcem z *Trenu V* Kochanowskiego wzięte jest w *Trenie I. Oświeconego Książęcia Samuela* zawołanie „O zła Persefono!” Przykład pierwszy z brzegu. Wnikliwy komentator wykazał, że anonimowe *Treny nagrobne* i Stanisława Roszyńskiego *Erato weselna [...]* *Panu Andrzejowi Jarczewskiemu i Pannie Zofjiej Grzybowskiej [...]* (1629) stanowiły inspirację dla utworów Zimorowicowych. Cztery cykle utworów lirycznych, dotychczas nie znane, wprowadzone zostały przez wydawcę tomu na karty dziejów literatury polskiej.

Kanon dotąd znanych dzieł Marcina Czechowica rozszerzył się o *Zwierściadłko paniek chrystyjańskich [...]* *teraz nowo urobione* (1582), starannie opracowane przez Ka-

tarzynę Meller i Dariusza Chemperka i wydane jako tom 3 „Poloników” (2010). O dziele wiadano jedynie z zapisu bibliograficznego, dostępne było w Bibliotece im. Wróblewskich w Wilnie, ale badaczom zarówno literatury polskiej, jak i dziejów reformacji nie znane.

Opublikowane w tomie 4 „Poloników” Eliasza Pielgrzymowskiego *Poselstwo i krótkie spisanie rozprawy z Moskwą oraz Poselstwo do Zygmunta III* to autentyczne *inedita*, o których co nieco wiadomo było od czasu poszukiwań Aleksandra Brücknera (1896). Utwory te uszły jednak uwadze Teodora Wierzbowskiego, a pasowałyby do jego publikacji *Matieriały k istorii moskowskiego gosudarstwa w 16 i 17 stoletijach* (1900). Uczony ten ogłosił jako materiały do historii Rosji kilka poematów polskich z tryptykiem Jana Żabczyca na czele. Poematy Pielgrzymowskiego czekały 110 lat, do momentu gdy wydał je Roman Krzywy (2010).

Drobnym potknięciem edytora jest konsekwentne lekceważenie konwencji, że „stać się” w znaczeniu *‘feri’* pisze się: „zstać się”.

Dwuwersz pierwszego poematu (w. 3553–3554):

Aleksander rozumiał, że mu świata mało,
Ali mu się zaledwo piasku kęs dostało.

– jest echem Kochanowskiego pieśni II 5 (w. 13–16), czego w dokładnym na ogół komentarzu nie podano.

Niestrudzony odkrywca i wydawca tekstów poetyckich związanych z południowo-wschodnimi kresami Rzeczypospolitej przedrozbiorowej, Piotr Borek, wspólnie z Romanem Krzywym obdarzył nas edycją – zawartego w tomie 5 (2011) – zbioru wierszy Daniela Bratkowskiego *Świat po części przejrżany*. Zbiór, opublikowany pod koniec XVII wieku (1697), pozostał do momentu naukowej reedycji zupełnie nieznany. Natomiast prawdziwym *ineditum* są opracowane przez Radosława Grześkowiaka i Jakuba Niedźwiedzia w tomie 6 (2010) *Emblematy* Mikołaja Mielezki. Utrwalono tu wiersze drobne, zwłaszcza w ostatniej części.

Obcując z 26 tomami nowego wydawnictwa, tak ambitnego, tak sprawnie i w krótkim czasie, w tempie rekordowym, zrealizowanego, piszący te słowa wysunął szereg kwestii, które na miejscu autorów rozpraw i edytorów tekstów rozwiązałyby inaczej. Wszystkie zastrzeżenia uważa za swój głos w dyskusji. Mogą być zawsze różnice w poglądach, w ujęciu poszczególnych zagadnień czy w oświetleniu faktów literackich. Ale raz jeszcze podkreślić trzeba na zakończenie, że Alina Nowicka-Jeżowa, wsparta pomocą Romana Mazurkiewicza i Dariusza Chemperka, umiejąca pozyskać współpracę blisko 200 autorów i edytorów, wykonała prawdziwe *opus magnum*.

Swego czasu Ignacy Chrzanowski ogłosił piękną broszurę pt. *Za co powinniśmy kochać „Pana Tadeusza”*. Gdy ukończone zostało rocznicowe wydanie Mickiewicza *Dzieł wszystkich*, które w ostatnich latach było dziełem głównie Zofii Stefanowskiej, na ostatnim posiedzeniu komitetu redakcyjnego Andrzej Paluchowski wystąpił z przemówieniem, któremu nadał tytuł: *Za co powinniśmy kochać Zofię Stefanowską?* Wywody niniejsze traktuję jako wykazanie, za co powinniśmy kochać Alinę Nowicką-Jeżową.

