

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 CIII, ZESZYT 2

IB INSTYTUT BADAŃ
LITERACKICH PAN
WYDAWNICTWO
WARSZAWA 2012

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
fragment grafiki M. C. Eschera
Smaller and Smaller, 1956 r.

Opracowanie redakcyjne i korekta: ELŻBIETA ACHRE-
MOWICZ, AGNIESZKA KOŚNIKOWSKA, AGNIESZ-
KA MAGREL, JOANNA NOWAK, ZOFIA SMOLSKA,
DOROTA STĘPIEŃ

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 2012

Objętość: ark. wyd. 20; ark. druk. 16,25
Nakład: 600 egz.

TREŚĆ ZESZYTU

Str.

I. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

1. Marcin Całbecki, Awangarda – niebezpieczeństwo – przygodność. Dialektyka nowoczesności w poezji Józefa Czechowicza	5
2. Tomasz Górny, „Doktor Faustus” – muzyka, metafizyka i mistyka liczb	21
3. Edward Fiała, Wokół zła ontycznego w prozie Gombrowicza	41
4. Marta Flakowicz-Szczyrba, Poezja Julii Hartwig wobec egzystencji i metafizyki	59
5. Hanna Marciniak, „Dziennik, nie dziennik. Takie tam”. O małych narracjach Macieja Malickiego	101
6. Irena Górska, Doświadczenie jako próba dzieła – próba siebie	115

Zagadnienia języka artystycznego

7. Hanna Trubicka, Paradoxy i ironia w metaliterackich i metakrytycznych wypowiedziach Stanisława Barańczaka	141
--	-----

II. MATERIAŁY I NOTATKI

1. „Badania dotyczące rozumu ludzkiego” Davida Hume’a w tłumaczeniu Antoniego Langego. Opracowała Aleksandra Kasica	159
2. Roman Jurkowski, Kazimierz Przerwa Tetmajer w Wilnie w 1906 roku i pierwszy po powstaniu styczniowym publiczny odczyt w języku polskim	167

III. RECENZJE I PRZEGLĄDY

1. Marian Bielecki, Fenomenologia „Ferdynandurki”. Rec.: Łukasz Garbał, „Ferdynandurke”. Biografia powieści. Kraków (2010)	179
2. Magdalena Bauchrowicz, Filozofa odczytywanie historiozofii w literaturze. Rec.: Jacek Brezczko, Poglądy historiozoficzne pisarzy z kręgu „Kultury” paryskiej. Przewyciężenie katastrofizmu, odrzucenie mesjanizmu. Lublin 2010	182
3. Anna Kałuża, Pragnienie naukowości. Rec.: Piotr Michałowski, Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej. Kraków (2008)	190
4. Ewa Nofikow, Wokół „Tajnego dziennika” Mirona Białoszewskiego. Rec.: Białoszewski przed „Dziennikiem”. Redakcja: Wojciech Browarny, Adam Poprawa. Kraków (2010)	196
5. Kajetan Mojsak, Kuśniewicz dialogista. Rec.: Elżbieta Dutka, Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza. Katowice 2008. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”. Nr 2575	208

IV. KRONIKA

Zmarli

1. Bogdan Zakrzewski (25 września 1916 – 23 października 2011) (Marian Urseł) ..	219
2. Pietro Marchesani (8 lutego 1942 – 29 listopada 2011) (Jan Okoń)	231

V. DYSKUSJE. – KORESPONDENCJA

1. Jerzy Starnawski, Refleksje nad nowym wydaniem krytycznym dzieł Słowackiego	251
2. Agnieszka Raubo, Do Redaktor Naczelnej	259

CONTENTS OF THE FASCICLE

	Page
I. TREATISES AND ARTICLES	
1. Marcin Całbecki, Avant-garde – Danger – Chance. Dialectics of Modernity in Józef Czechowicz’s Poetry	5
2. Tomasz Górny, “Doktor Faustus” – Music, Metaphysics and Number Mysticism	21
3. Edward Fiała, On Ontic Evil in Witold Gombrowicz’s Prose	41
4. Marta Flakowicz-Szczyrba, Julia Harwig’s Poetry towards Existence and Metaphysics	59
5. Hanna Marciniak, “A diary or not a diary, or stuff.” Short Narrative Forms in Maciej Malicki’s Writing	101
6. Irena Górska, Experience as a Work’s Test – a Test of Oneself	115
Problems of Artistic Language	
7. Hanna Trubicka, Paradox and Irony in Stanisław Barańczak’s Metaliterary and Metacritical Statements	141
II. MATERIALS AND NOTES	
1. David Hume’s “An Enquiry Concerning Human Understanding” in Antoni Lange’s Translation. Edited by Aleksandra Kasica	159
2. Roman Jurkowski, Kazimierz Przerwa Tetmajer in Vilnius in 1906 and His First Public Lecture after January Uprising in Polish	167
III. REVIEWS AND SURVEYS. – IV. CHRONICLE. – V. DISCUSSION – CORRESPONDENCE	

MARCIN CALBECKI
(Uniwersytet Gdański)

AWANGARDA – NIEBEZPIECZEŃSTWO – PRZYGODNOŚĆ
DIALEKTYKA NOWOCZESNOŚCI W POEZJI JÓZEFA CZECHOWICZA

Twórczość Józefa Czechowicza ujmowana w perspektywie historycznoliterackiej wydaje się tak samo niejednoznaczna, jak poetyka tego pisarza. Tę ostatnią Michał Głowiński nazywa „kunsztem wieloznaczności”¹. Wiersze autora *nuty człowieczej* trudno omówić również w świetle dziejów liryki polskiej. Ową historyczną nieokreśloność Jerzy Świąch przedstawia następująco:

Zmienia się, najprościej mówiąc, perspektywa, z jakiej dzisiaj patrzymy na to dzieło, nie w pełni zdając sobie sprawę, w jakim stopniu to nowe spojrzenie odkształca naszą wiedzę, czyniąc ją, by tak rzec, lepiej przygotowaną do stawienia czoła nowym okolicznościom. Czechowicz nowoczesny, a może trochę ponowoczesny? Twórca awangardy, a przecież niemal od początku zbuntowany przeciw jej hasłom, a więc może przez to lepiej dziś zrozumiemy niż kiedyś?²

Niepewność związana z dziejowym przyporządkowaniem spuścizny autora *nuty człowieczej* łączy się zatem w pierwszym rzędzie z afirmatywną albo krytyczną (negatywną) postawą twórcy wobec zjawisk historycznoliterackich lub dokładniej – wobec fenomenów historii kultury. Owa wpisana w tę poezję dynamika, która nie pozwala zastygnąć temu dziełu w klarownej i jednoznacznej formie, stanowić może tym sposobem najbardziej wyrazisty symptom funkcjonowania światopoglądu Czechowicza w ramach dialektyki nowoczesności. Jej doświadczenie to – zdaniem Marshalla Bermana, który swój koncept zawdzięcza Karolowi Marksovi – świadomość, że „wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”³. Reprezentantem owego zarazem eterycznego i incydentalnego światopoglądu był bez wątpienia Czechowicz, a dowód istnienia tej idei w umyśle poety można odnaleźć chociażby w poincie wiersza (*nomen omen*) *świat z tomu dzień jak co dzień*:

w powietrzu ciemno czy widno drobinki płyną szeroko
czas płynie
jest
nie ma
będzie
był⁴

¹ M. Głowiński, *Kunszt wieloznaczności*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3.

² J. Świąch, wstęp w zb.: *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*. Red. ... Lublin 2004, s. 8.

³ M. Berman, „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. M. Szuster. Wstęp A. Bielik-Robson. Kraków 2006.

⁴ J. Czechowicz, *świat*. W: *Poezje zebrane*. Zebrał i oprac. A. Małyda. Wstęp

Ustanowienie permanentnej przemiany, momentalności i przygodności form istnienia, ciągłego przewartościowania jako podstawowych ideologii wpisanych w twórczość Czechowicza przyjmuję jako punkt wyjścia do moich rozważań. Szczególnie chciałbym się zatrzymać nad wyjątkową lotnością umysłu tego poety, „nowoczesnością” znacząco przewyższającego ciężki dogmatyzm założeń światopoglądu Tadeusza Peipera i tzw. Awangardy Krakowskiej. Koncept krytyczny, burzycielski, zakorzeniony w dialektyce nowoczesności, a przede wszystkim w myśleniu awangardowym, które stanowić ma przeciwieństwo „przednią gwardię” wszelkiej modernizacji, występuje w poezji Czechowicza w znacznie większym stopniu niż w ustaleniach „Zwrotnicy”. Dzieje się tak, ponieważ autor tomu pt. *nic więcej ów* krytyczny, nastawiony na ciągłe przewartościowanie, żywy, wyzwalaający potencjał nowoczesności stosuje także wobec XX-wiecznej awangardy i jej programu transformacyjnego. Słowem – dla Czechowicza światopogląd awangardowy nie jest paradoksalnym, niezmiennym, trwałym oraz solidnym dogmatem permanentnej transformacji, czymś stałym, co należy urzeczywistnić i uczynić absolutnym, niezmiennym horyzontem myślenia. (O takiej przednowoczesnej, reakcyjnej poniekąd formule marzył Peiper, odnajdując swoją rolę i widząc przyszłość swej idei w analogii do Jezusa i chrześcijaństwa. To z tej przenośni wynikają najpewniej interpretacje roli owego twórcy i jego własnej poezji występujące w pismach teoretycznych autora *Nowych ust*: „tworzenie dla dwunastu”⁵ czy „każde piękne zdanie jest hostią uczucia”⁶.)

Postawa Czechowicza okazuje się awangardowa w dwójnasób, gdyż jest on awangardowy także wobec postulatów najśmielszej wizji nowoczesności. Przy czym, aby w pełni zrozumieć tę postawę, nie należy traktować jej wprost jako antyawangardyzm, klasycyzm, tradycjonalizm. Nie chodzi tu o prostą i reakcyjną alternatywę wobec myślenia awangardowego, ale raczej o pożądaną i wpisany w tezy nowoczesności rozwój tej idei, który zakłada podważenie wszystkich dotychczasowych jej postulatów. Skoro już w *Inwokacji* otwierającej debiutancki *Kamień* mówi się: „nieskończony jest przemian ruch” (s. 31), to transformacji muszą ulec także podstawowe założenia myślenia awangardowego. Twórczość Czechowicza można natomiast czytać jako wyraz owych metamorfoz. Dokonują się one jednak zgodnie z logiką nowoczesności, tzn. – są immanentne i wynikają wprost ze sprzeczności wpisanych w założenia i program awangardy. W przeciwieństwie do Peipera, którego uważano za myśliciela dogmatycznego i wskazującego na bezwarunkowość i niezmienność pewnych aksjomatów (miasto, masa, maszyna...) oraz za tworzącego swoistą eschatologię własnej idei (nowa epoka – uścisku z teraźniejszością), Czechowicz wie, że aby mógł on być w pełni poetą awangardowym, awangarda musi stać się tym, co przede wszystkim należy przewyciężyć.

Ów dialektyczny ruch wydobywania antytetycznego potencjału wpisanego w myśl nowoczesną oraz próba przewyciężenia owego dychotomicznego impasu poprzez odnalezienie formuły ratującej zostały nakreślone w tytułowej triadzie: awangarda–niebezpieczeństwo–przygodność. Ich następstwo ma charakter dyna-

M. J a k i t o w i c z. Toruń 1997, s. 60. Dalej do tego wydania odsyłają numery stronic podane w nawiasach po cytatach.

⁵ T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*. W: *Pisma wybrane*. Oprac. S. J a w o r s k i. Wrocław 1979, s. 244. BN I 235.

⁶ *Ibidem*, s. 240.

miczny, tzn. że każdy z fenomenów logicznie wynika ze sprzeczności rozsadzającej pozornie niezmienną istotę poprzedniego. Twórczość Czechowicza doskonale obrazuje ową transformatywność świadomości w czasach szeroko pojętego modernizmu lub, mówiąc prościej, dzieło poety to opis przygód nowoczesnej duchowości. Toteż związek między awangardą a niebezpieczeństwem i przygodnością nie polega na tym, że awangarda, sekularyzacja, tryumf nauk przyrodniczych, rozwój naukowo-techniczny sprowadziły na nas niebezpieczeństwa, które na co dzień, niespodziewanie na nas spadają, twórczość zaś Czechowicza jest wielkim oskarżeniem nowoczesności i ucieczką w wiejsko-feudalną sielankę. Owo powiązanie pokazuje raczej, w jaki sposób to, co niesie wyzwolenie, może zostać odczuwane jako śmiertelne zagrożenie, a to, co wydaje się nieuchronną katastrofą, rozpadem, pustką, niechybnym tragicznym końcem i „niczym więcej”, stać się może całkiem nieoczekiwane źródłem nowej wolności, wszechogarniającą muzyką, która brzmi „nutą człowieczą z samego dna”⁷.

Awangarda i niebezpieczeństwo

Patos awangardy bardzo często skupia się na postulacie tworzenia i twórczości, które są działaniami technicznymi, niemal analogicznymi do projektów inżynierskich.

Postulat budowy, z jakim podchodzimy do każdego dzieła sztuki, nie jest jedynie doktorskim wymogiem estetyki. Daje się on odnaleźć jako naczelne wymaganie we wszystkich dziedzinach działalności ludzkiej. Postulat budowy artystycznej jest wierzchnią warstwą postulatów samego życia. Budowanie dzieła sztuki jest to sprowadzanie chaosu do porządku, zmuszanie dowolności do ładu⁸.

Wizja sprowadzenia chaosu do porządku stanowi oczywiście powtórzenie mitu kosmologicznego, przy czym owo nowe stworzenie świata dokonać się ma rękoma człowieka. Jest to aktywność wybitnie antymetafizyczna, gdyż „budowa” to „działalność ludzka” *par excellence*. To człowiek ustanawia nową rzeczywistość, to on, a nie żadna instancja metafizyczna, kształtuje nowego człowieka, ustala nowe znaczenia słów, kreując nową koncepcję języka. A wszystko to opiera się na racjonalizmie nauk matematyczno-przyrodniczych. Konieczność nowej, humanocentrycznej kosmogonii, która w najczystszej postaci dochodzi do głosu w pismach redaktora „Zwrotnicy”, nie stanowi jednak postulatu XX-wiecznej awangardy. Ona tylko wyostrzyła i doprowadziła do skrajności potrzebę wynikającą z głębokiego kryzysu późnego średniowiecza. Założenia, które legły u podstaw ruchu awangardowego, przypominają ustalenia pozwalające wyodrębnić się renesansowi i przezwyciężyć tym samym impas późnośredniowiecznego nominalizmu z jego koncepcją absolutyzmu teologicznego⁹. Renesans i nowożytność – będące w istocie próbą uratowania sensowności świata, czy dokładniej: sensu w świecie przed

⁷ T. Kłak (*Czechowicz. Mity i magia*. Kraków 1973, s. 92–116) ową zależność nazywa – nieco upraszczając złożoność idei wpisanej w twórczość Czechowicza – dialektyką Arkadii i katastrofy.

⁸ T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna*. W: *Pisma wybrane*, s. 16–17.

⁹ Ów kluczowy dla świadomości Zachodu proces omawiam, opierając się na wyjątkowo błyskotliwej teorii H. Blumenberga wyrażonej w jego *Die Legitimität der Neuzeit*, którą w skrócie przedstawia F. J. Wetz (*Hans Blumenberg zur Einführung*. Hamburg 2004, s. 28–68).

Bogiem rozumianym jako absolutny, samowolny suweren, który nie musi (a w zasadzie nie może ze względu na swą wszechmoc, czyli *potentia absoluta*) kierować się ziemską logiką i jest kimś człowiekowi najbardziej obcym – doprowadziły do nieodzownej dla zachowania porządku i ładu w świecie sekularyzacji, czyli funkcjonalnej przemiany kategorii scholastycznych. Zatraciły one swą metafizyczną sankcję i przeobraziły się w narzędzia, dzięki którym ludzie, wolni od wszelkiej pozaziemskiej presji, mogli podporządkować sobie rzeczywistość zgodnie z prawami, które sami ustanawiają. Hans Blumenberg nazywa ów proces „człowieczym samoutwierdzeniem (*Selbstbehauptung*)”¹⁰. Idea Peipera reprezentatywna dla całego ruchu awangardowego, skrajny humanocentryzm i wrogość wobec wszystkiego, co nie jest dziełem ludzi (co nie jest sztuczne), to najbardziej skrajne ujęcie koncepcji człowieczego samoutwierdzenia. Jednak dopiero Czechowicz wyciągnął z tego faktu logiczne konsekwencje.

Poeta ten zauważa dialektykę terminu „nowość”. Słowo to jest chyba najczęściej używanym epitetem w pismach teoretycznych Peipera, określenie to stanowi jednocześnie *differentia specifica* całej epoki, która rozpoczyna się około XV wieku. Nowoczesność to po prostu „nowy czas” odmienny od „wieków średnich”. O ile „czas” i wyrazy mu bliskoznaczne („wieki”) wyznaczają *genus proximum* definicji obu przeciwstawnych epok, o tyle elementem wyróżniającym, ale zarazem bardzo niejednoznacznym i nieczytelnym, jest właśnie fakt nowości. Tym samym wstępującą epokę daje się określić wyłącznie w opozycji wobec wcześniejszego, starego porządku. Wiadomo o niej jedynie tyle, że znosi, anuluje, odrzuca wszystko, co jawi się jako stare. Specyfika owej nowości – poza tym, iż wchodzi ona w konflikt z tym, co zastane, nie jest jasna. Jej istota komunikuje głównie charakter polemiczny i nieprzypadkowo tak często z nowoczesnością kojarzy się termin „rewolucja”. Jeśli zaś sedno nowoczesności stanowi polemika, gwałtowne odrzucenie starego porządku, to naczelną zasadą myślenia nowoczesnego jest destrukcja dawnych form. Dlatego twórczość, budowa – sedno działalności ludzkiej – to w pierwszym rzędzie niszczenie, a szeroko rozumiana dekonstrukcja to właściwe zwieńczenie epoki nowoczesności. W czasach Peipera i Czechowicza myśl o destrukcji kojarzyć się mogła jednoznacznie i bynajmniej nie odsyłała do aporii tekstowych. Zniszczenie jako podstawa budowy to punkt wyjścia awangardy – elity nowoczesności. Nie ma co do tego wątpliwości, skoro „Zwrotnicę” otwierał taki oto manifest:

Dopiero wojna poniosła człowieka na drogi, na których miał się spotkać z duszą wieku i iść za nią:

[...]

Niszczyła? Niszczyła. Ale każde jej niszczenie poprzedzone było gigantycznym aktem twórczym. Każda strata, przez nią wyrządzona, pochodziła z czynu, który był nabytkiem. Jej straszne maszyny śmierci były obietnicą przyszłych potężnych maszyn życia. Niszczyła twory cywilizacji środkami wyższej cywilizacji. [...]

[...]

Warunki te przeorały substancję duchową człowieka i obsiały ją żelazem. Zmienił się duchowy stosunek człowieka do nowych wytworów jego dłoni, dla których nie było dotąd miejsca na wybranych płatach jego duszy. Nowoczesne narzędzie ujawniło swą potęgę i wtopiło swe żelazne serce w serce człowieka¹¹.

¹⁰ H. Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt am Main 1966, s. 135.

¹¹ T. Peiper, *Punkt wyjścia*. W: *Pisma wybrane*, s. 3–4.

Błąd Peipera polegał jednak na tym, że artysta ten, projektując przyszłość, „potężne maszyny życia”, „wyższą cywilizację”, zarazem dokonywał ekskluzyjnego aktu niszczenia, anulował go, niejako brał w nawias, sugerując, że za chwilę oto wróci (!), ale już ulepszona, wyższa cywilizacja, porządek i ład. Nie miał przy tym świadomości, iż destrukcja jest immanentnym i podstawowym składnikiem myślenia nowoczesnego. Anatol Stern precyzuje natomiast, co jest celem ataków awangardy:

Podam treść polskich manifestów również w tym celu, aby z naciskiem podkreślić, że skierowane one były przede wszystkim przeciwko symbolizmowi, ekspresjonizmowi i kierunkom pokrewnym, a więc ogromnym rozlewiskom, nad którymi unosiło się mistyczne *Logos* – Słowo filozofii idealistycznej, będącej jego natchnieniem¹².

Jeśli zaś za sprawą wojny owo „mistyczne *Logos*” wraz ze starym porządkiem politycznym miałyby wyparować, to nieuzasadnione wydaje się nazywanie nowej jakości mianem „ładu”, a „wyższa cywilizacja” spełnia się i realizuje się w tym, co z „Logosem” sprzeczne, czyli w rozpadzie, destrukcji i chaosie. W tym wszystkim, co zwiastować może niebezpieczeństwo. Pozorny funkcjonalny porządek założeń Awangardy Krakowskiej owego zagrożenia nie znosi, lecz wprost przeciwnie – doprowadza do skrajności.

Przekonanie, że świat poddany jest nieustannemu rozkładowi, pojawia się w poezji Czechowicza. Doświadczenie niepewności, chaosu to podstawowa emocja w wierszach autora tomu *w błyskawicy* i tym samym najpełniejszy wyraz świadomości nowoczesnej. Dlatego życie nowoczesne, szczególnie wielkomięski zgiełk – w twórczości Czechowicza nieustannie przypomina toczącą się wojnę. Nowoczesna wojna ma zatem charakter totalny – totalny z tego powodu, że jej istnienie daje się wszędzie rozpoznać, a narracja wojenna stanowi metaopis współczesnego życia¹³:

no powiedz czy nie spokojne ciche miasteczko stolica
a przecież na trotuarze nowy świat trzydzieści dwa
moknę na deszczu marznąc jak podchmielony policjant
samotny w tłumie ja

zlikwidowano wojnę spętano paktów powrozem
na próżno bo my wciąż na froncie bijemy się
patosem dział świszczących bomb grozą
jestem wciąż na pustyniach verdun

deszcz na asfalt światło na krzyk warszawy
oczy mkną na kolumnę ogłoszeń bo ona z chlebem
od wewnątrz czuje mózg wojenną czerwoną prawdę
rozumiesz

cóż po chlebie kiedy nie smarowany niebem [*dzisiaj verdun*, s. 66]

Owa rzeczywistość wojny stanowiącej matrycę życia nowoczesnego pozwala także tłumaczyć wiele Czechowiczowskich wierszy bez przypisywania temu dziełu funkcji proroczych. Awangarda nie zajmowała się profetyzmem, lecz wnikliwym, naukowym opisem świata. Ta krytyczna i tragiczna świadomość potrafi zdominować nawet porywy uczuć i zmieniać erotyki tego poety w chłodne konstatacje na temat XX-wiecznego fatalizmu:

¹² A. Stern, *Buntownicze wizje przyszłości*. W: Bruno Jasiński. Warszawa 1969, s. 61.

¹³ Dlatego występujące w poezji Czechowicza obrazy batalistyczne raczej nie ograniczają się jedynie do funkcji „wspomnień minionej wojny”, jak pisze o tych motywach K ł a k (*op. cit.*, s. 62).

chłopce chłopiec jutro pojutrze
radość naga to nie życia zaczyn
zamknie się na zawsze jak kluczem
w 1936 chłopce na rzekę spod hełmu popatrzysz [*mózg lat 12*, s. 86]

Również Czechowiczowski projekt poetyckiej autobiografii w wydaniu awangardowym uwzględnia ów podstawowy wymiar myślenia nowoczesnego, czyli przekonanie, iż to wojna i jej totalna, dynamiczna i przerażająca rzeczywistość najtrafniej oddają specyfikę losu artysty z XX wieku. Wprawdzie tytuł wskazujący na korespondencję ze sztukami plastycznymi może sugerować statykę owej autoprezentacji, jednak niewykluczone, że ten autoportret awangardowego poety ujęty w konwencji militarno-batalistycznej ma tym łatwiej prezentować pierwowzór utożsamienia nowoczesny poeta = żołnierz, czyli słynną fotografię jednego z Czechowiczowskich mistrzów – Guillaume’a Apollinaire’a:

stanąłem na ziemi w lublinie
tu mnie skrzydłem uderzyła trwoga
matko dobra
na deszcz mnie małego tęsknego wynieś
za miasto tam siano pachnie w stogach

ze snów dzieciństwa mnie wydarł
z nudów książki szkolnej
serdeczny jan wydra
i brat w mundurze
taki duży
piłsudskiego żołnierz

tak tak to po kolei
tupały dni lata nadzieje
aż zaczęły i mnie dudnić armaty

litwa raz pierwszy
ciekła przez marszów smugi jak przez palce
przebiegła z frontu do wierszy
wiersze o mnie walczą
[.]
znów ziemia lublin pusty
jak czerwone skały bretanii
serce w pół drogi nie ustaj
dalej
za nic [*autoportret*, s. 144–145]

Warto zatrzymać się na chwilę przy zakończeniu zacytowanego wiersza i zwrócić uwagę na wyraźnie dynamizującą cały opis kodę: „dalej / za nic”. W tej lapidarnej poincie została nazwana osobliwość wszelkich nowoczesnych przedsięwzięć, dla których wojna totalna stanowić może niebagatelny wzorzec. Otóż należy przypomnieć, że destrukcyjny potencjał myślenia awangardowego wymierzony głównie w każdy projekt oparty na metafizyce i tzw. mocnej ontologii każe widzieć albo cel walki o nową „wyższą cywilizację” w czymś, co radykalnie różni się od dotychczasowego logocentrycznego porządku (parafrazując słowa Czechowicza z wiersza *dzisiaj verdun* (s. 66): „chleb wojny totalnej nie jest już smarowany niebem”, „niebo” zaś to dla Peipera „karta tytułowa zaginionej książki”¹⁴), a co

¹⁴ T. Peiper, *Miasto*. W: *Pisma wybrane*, s. 270.

z racji niemożności określenia tego w inny sposób tymczasowo (zanim owa cywilizacja się nie wyłoni) należałoby nazwać antybytem, „niczym więcej”¹⁵, albo można przyjąć, że w nowoczesnym świecie permanentnej wojny poza nią samą celów już nie ma¹⁶. Czechowicz sugeruje wyjście z owej sprzeczności, tzn. – wskazuje na coś nienazwanego, niejasnego, co miałyby zostać doświadczone przez owo męzne serce poza nicością, po jej drugiej stronie¹⁷.

Jednak ta optymistyczna interpretacja zakończenia wiersza nie ma już charakteru bezwarunkowego pewnika, lecz jest jedynie supozycją, nie w pełni ugruntowaną, którą równie dobrze można zakwestionować i uzasadnić przeciwną jej wykładnią apatyczno-pasywistyczną. Radykalna zmiana sensu i hipotetyczne dookreślenie owej pointy mogłoby się dokonać poprzez dostawienie znaków przestankowych i potraktowanie całości jako dialogu: A: dalej! / B: za nic! (w domyśle „za nic już dalej nie pójde”). Wskazany tu Czechowiczowski „kunszt wieloznaczności”, o którym pisał Głowiński¹⁸, zarazem dowodzi awangardowego charakteru tej poezji. Występowanie ułatwiających interpretację znaków przestankowych mogłoby grozić czytelnikowi stworzeniem ostatecznej, „kanonicznej” egzegezy, ale, jak wiadomo, byłby to średniowieczny, esencjalny anachronizm. Toteż nowoczesna świadomość estetyczna poety wpływa na konstrukcję jego utworów w taki sposób, że nie tylko dają się z nich wyczytać różne sensy. Czasem można odnieść wrażenie, iż ich sensowność bywa nawet z premedytacją sprzeczna lub w ogóle zawieszona.

Związek wojny i nowożytnego naukowo-technicznego postępu nie jest wszakże ekstrawagancką, bezsensowną konkluzją. Zaskakująca może wydać się jedynie tożsamość obu zjawisk. Jeśli zaś poeci awangardowi sławiący nowoczesność uczestniczą w przedsięwzięciu militarnym, to stwierdzenie: „wiersze o mnie walczą”, uznać należy raczej za metonimię niż metaforę. Wojna jako zjawisko totalne pojawia się w świadomości europejskiej w tym samym okresie, kiedy w literaturze i sztuce powstawać zaczynają liczne ruchy awangardowe. Owa zasada realizuje się za sprawą nowoczesnego życia literackiego. Jest tak nawet w przypadku Tristana Tzary: jego pacyfistyczne, absurdałne, niekonsekwentne i infantylne utwory od początku i z istoty rzeczy „walczyć” musiały o popularność z wieloma innymi nurtami ówczesnej literatury. To charakter społecznego funkcjonowania sztuki sprawił, że w ramach formowania się najskaźniej „postępowego” awangardowego stanowiska przewartościowana została także ocena wojny, co zauważalne jest już w „Zwrotnicy”. Podskórny militarizm oraz potrzeba dominacji i władzy wpisane w XX-wieczne progresywne inicjatywy artystyczne to naturalna konsekwencja

¹⁵ Z tej racji M. Heidegger (*Czym jest metafizyka*. W: *Znaki drogi*. Warszawa 1999, s. 111 (przeł. K. Pomian)) – jeden z głównych krytyków „przenaukowionej” nowoczesności, przypomniał i nadał szczególne znaczenie podstawowemu pytaniu metafizyki, postawionemu niegdyś przez Leibniza: „Dlaczego w ogóle jest raczej byt niżli Nic?”

¹⁶ Potwierdza to poniekąd pierwszą hipotezę, ponieważ stan, w którym „nie ma już wszystkich celów” (s. 149) – jak pisze G. Figal (*Totale Mobilmachung und Nihilismus. Die Gefahr und das Rettende*. W: *Martin Heidegger zur Einführung*. Hamburg 1999) o bezcelowości świata jako formie przejawiania się nihilizmu, omawiając opartą na pracach F. Nietzschego dyskusję M. Heideggera i E. Jüngera na temat nihilizmu – pośrednio oznacza fakt śmierci Boga, czyli „nadmysłowej podstawy i celu wszystkiego, co rzeczywiste” (s. 151).

¹⁷ Na podobnym projekcie opiera swą interpretację nowoczesnej podmiotowości A. Bielek-Robson (*Na drugim brzegu nihilizmu. Filozofia nowoczesna w poszukiwaniu nowego podmiotu*. Warszawa 1997).

¹⁸ Głowiński, *op. cit.*

przemian kulturowo-cywilizacyjnych i dynamicznego rozwoju procesów społecznych, których propagowaniem zająć się miała wyemancypowana i laicka sztuka. Mogło się tak stać, ponieważ XX wiek zniósł różnice między przedsięwzięciem militarnym a wszelkimi procesami społeczno-gospodarczymi. Wojna stała się wszak jedną z wielu gałęzi dynamicznie rozwijających się usług i przemysłu. Doskonale owe przemiany opisał Ernest Jünger w eseju *Totale Mobilmachung*:

Tak też obraz wojny jako działań zbrojnych coraz bardziej przemienia się w szerszy obraz gigantycznego procesu pracy. Obok armii, które spotykają się na polach bitwy, powstają nowego rodzaju armie transportu, żywienia, przemysłu zbrojeniowego – w ogóle armia pracy¹⁹.

Ciekawe jest jednak, że poeta awangardowy Józef Czechowicz wyraźnie odczuwa i wartościuje postępującą pustkę i nicność ściśle wpisaną w modernizacyjny projekt oparty na gigantycznym systemie pracy mechanicznej. Nazywa on ową pustkę za sprawą jednego ze swych kluczowych wyobrażeń. Dwuznaczność nowoczesnego światopoglądu, jego – z jednej strony twórczy, bo bazujący na pracy, z drugiej jednak niszczący, bo wpisany w dialektykę nowoczesności – potencjał dochodzi do głosu w tekstach, których poetyka łączy tematykę wielkomięjsko-industrialną z tematem śmierci. Wystarczy wczytać się w zakończenie wiersza *dzień*:

kamień żelazo łuny grzmoty
koła bijące sercem o tor
ramiona śmigła lewary młoty
gorący motor

gdy chaos huków przybierał pęczniał
o niewiast piersiach marzyła pierś
to drżał w niej ciężar stalowa tęcza
idąca śmierć [s. 76]

Owej kontaminacji nie powinno się jednak interpretować jako katastroficznej wizji przewidującej upadek i zniszczenie cywilizacji. Nie jest to porządek winy i kary, lecz w pełni awangardowe ujęcie tematu nowoczesności, pozbawione anachronicznych konceptów metafizycznych. Właśnie za sprawą owej redukcji to, co pozornie wykluczające się – jak postulat budowy, praca, projektowanie przyszłości, które w cytacie z wiersza *dzień* łączą się również z doświadczeniem erotycznym, może zarazem oznaczać regres, rozproszenie, nicność. Owo sprzężenie tych pozornie nie związanych ze sobą sfer wynika z charakteru procesów produkcji typowych dla rozwiniętej techniki i jest w pełni uzasadnione. Istotą cywilizacji technicznej, istotą, która anektuje tak pozornie nie związane ze sobą sfery, jak praca, wojna, seks, śmierć, jest „wyzwolenie energii skrytej w przyrodzie, przekształcenie tego, co uwolnione, zgromadzenie tego, co przekształcone, nowe rozdzielenie tego, co zgromadzone, i kolejne przemienienie tego, co rozdzielone”²⁰. Logistyka i funkcjonalizm epoki koncentruje się zatem w pierwszym rzędzie na czymś, co należałoby nazwać bilansem energetycznym, a każde zjawisko występujące w świecie oceniane jest pod kątem spożytkowania energii, którą ono dysponuje. Tak oto

¹⁹ E. Jünger, *Totale Mobilmachung*. W: *Betrachtungen zur Zeit. Sämtliche Werke*. T. 7. Stuttgart 1980, s. 126.

²⁰ M. Heidegger, *Pytanie o technikę*. W: *Technika i zwrot*. Przeł. J. Mizera. Kraków 2002, s. 21.

żołnierze współtworzący armię stają się siłami zbrojnymi, a wszystko, co spotyka się w przyrodzie, może być traktowane jedynie jako złożo albo zasób energii, na czele z zasobami ludzkimi. Natomiast wybuch wojny, seks, praca, wykonane dzieło, śmierć są niczym więcej, jak tylko wyzwoleniem i przekształceniem energii i mniej lub bardziej odpowiednim spożytkowaniem dostępnych zasobów. Nowoczesne wojny pozwalają się interpretować wyłącznie jako rywalizowanie o bogactwa istniejące w świecie, a ich gwałtowność wynika z faktu ograniczoności każdego z tych bogactw występujących w przyrodzie. Jednocześnie jeśli uświadomimy sobie, że za sprawą nauki nowożytnej także ludzie stali się bezapelacyjnie częścią natury i jej zasobów energetycznych, to w zupełnie nowym, niepokojącym świetle rozpoznać można deklarację Peipera: „Człowiek dzisiejszy nie korzy się przed naturą, lecz odnosi się do niej jak do dojrzałej krowy. Opanował ją i ciągnie z niej zyski”²¹. W tym pozornie niewinnym zdaniu, jeśli uwzględnimy wszystkie, również antropologiczne konteksty, kryje się największe niebezpieczeństwo nowoczesności, niebezpieczeństwo, które z tajemniczą wręcz przenikliwością rozpoznał i nazwał Czechowicz. Wyznaczył on swoisty punkt zerowy idei awangardy, graniczną linię, po której przekroczeniu nic już nie mogło pozostać takie samo. Zanim jednak to niebezpieczeństwo i wynikający z niego ratunek postaram się zarysować, należałoby w skrócie dopowiedzieć, jak mają się do siebie zagadnienia katastrofy, destrukcji, wojny i śmierci oraz przemysłowego, konstruktywnego wyzwolenia energii. Najpełniej owo utożsamienie z technicznym procesem wykorzystywania i wyzwolenia energii dochodzi do głosu w ekscentrycznym wierszu, pozornie mało związanym z dominującą, katastroficzną poetyką Czechowicza. Utwór *ja karabin* kończy następująca, wybuchowa deklaracja:

tylko taki czas odmienny chciałbym poznać
w którym ludu karabinem będę z wiosną [s. 89]

Ten rewolucyjny liryk, mówiący o potrzebie wyzwolenia energii tkwiącej w ciemionych warstwach społecznych, bliski też eksplozywnej strategii Juliana Przybosia („skupiony jak nabój / wyostrzoną dumą / z miejskiej ciżby-m się wypruł. / Wzruszenie niosę na nożu”²²) czy Juliana Tuwima, pokazuje, że wyzwolenie energii w porządku wyobraźni utożsamiane jest w pierwszym rzędzie z eksplozją, wybuchem. W tym sensie wojna i rewolucja, które angażują największe siły i zasoby, zarazem w najefektywniejszy sposób ową nagromadzoną energię wyzwala ją i dlatego stanowią praworzec funkcjonowania cywilizacji technicznej.

Również dynamiczny rozpad („wystrzał”) jednostki przynosi w wizji sztuki awangardowej podobny skutek. Mogą to być tak cenione przez surrealistów destrukcja osobowości i obłąd, wyzwalające twórcze siły w artyście. Jednak najbardziej niepokojące wydaje się przecucie autora *nuty człowieczej*, że to moment jednostkowej śmierci wyzwala – niczym rozpadające się jądro uranu – ogromną kosmiczną energię wszystkich żywiołów. Nie sposób nie zauważyć owego energetycznego potencjału indywidualnej katastrofy w wierszu *samobójstwo*:

²¹ T. Peiper, *Metafora terażniejszości*. W: *Pisma wybrane*, s. 39.

²² J. Przybóś, *echo*. W: *Poezja polska okresu międzywojennego*. Cz. 2. Wybór i wstęp M. Głowiński, J. Sławiński. Przypisy oprac. J. Stradecki. Wyd. 2, przejrz. Wrocław 1987, s. 338. BN I 253.

ostatnim towarzyszem świt na hacie firanek
uderzony wystrzałem z bliska
w ognistym huku i złocie
rozszerzył się nagle w czarnych wód ścianę
wody spadły w cień bez nazwiska
[. . .]

głębiej
tuman zatrzepotał jastrzębiem
nad wieczną nocą
w zawiei form
jak kamień
oszałały wszechmocą
runął mu na spotkanie
sztorm

grzmot grzmot grzmot
nicość
przepaści głodna
żelazna błyskawico
w lot
w odmęt

pęd pęd
ciężkimi tabunami gwiazdy
tratować na szczęt
miażdżyć

wichrem w ryczącej burzy
urastał jego gniew
miotał się palił w ryk zamieniał
nie mogły śpiewać dłużej
sprawy człowiecze wspomnienia
poranek wystrzał ziemia
nawet krew

stopionym lały się brązem żywioty w gromie
on poznał i wrzawą w górę
wzbijał się niby płomień
otchłań krzykiem napełniał wojennym [s. 109–110]

Teraz z kolei należałoby powrócić do cytatu ze „Zwrotnicy” i osobliwej – nie sądzę, aby w pełni świadomej – polemiki Czechowicza z wizją opanowania oraz wyciągania zysków z „dojnej krowy”. Wiersz o cywilizacyjnym korzystaniu z zasobów natury i wytwarzaniu z nich energii ukazał się w „Polsce Zbrojnej” pt. *Tak jest. W tomie dzień jak co dzień* funkcjonuje jako *śmierć*, natomiast w listach poeta nazywa go dosadnie „to o krowach”²³:

napisano stacja towarowa
napisano magazyn
dźwig i winda zwieszają ciężkie głowy
cokolwiek się zdarzy

wagon czerwone więzienie krów
zatkał okienka pyskami cieląt
ryk żalem kipi ryk i znów
maszyny ciszę miłą

²³ J. Czechowicz, *Listy*. Wybór i oprac. T. Kłak. Lublin 1977, s. 86.

[.]

o koła których 8
dobrze wy wiecie gdzie rzeźnia
im hamulcom przyczepom osiom
droga też nie bezbrzeżna

dłaczego deski przepojone smarem
przystały być kwitnącymi sosnami
dlatego i ceglany dom
stacja towarowa z żelaznym dźwigarem
nie zmiłuje się nad nocą i krowami

krowy na zabicie są [s. 71]

Logika wyciągania zysków z przyrody sugeruje, że zasób energii zostaje wyzwolony za sprawą śmierci krów – dlatego ich celowość funkcjonalna wpisana w proces produkcji redukuje się właśnie do ich śmierci, a krowy są „na zabicie”. Dopiero tak uwolniona energia przekształca się w mięso, to zaś – odpowiednio rozdzielone – trafia na stół obiadowy i przemienia się w pożywienie. Ów obieg energii – co Czechowicz słusznie zauważa – jest ściśle związany ze stechnicyzowaną, nowoczesną cywilizacją, która jednocześnie funkcjonuje niezależnie od jakiegokolwiek metafizycznej sankcji („bez zmiłowania”). Koda tego wiersza potwierdza zarazem, że to, co wydaje się wyjątkowo sprawnie działającym, logistycznie perfekcyjnym systemem porządku, stanowi przestrzeń ziszczającego się nihilizmu, gdzie „wszystkie cele są nieobecne”²⁴. Albowiem nie da się zabijania krów przyjąć za zrozumiałą i jedyny cel istnienia tych stworzeń.

Groza owego wiersza nie ogranicza się wszakże do wizji transportu do rzeźni, ponieważ, zdaniem Jacka Leociaka, „Krowy stłoczone w wagonie jadącym do rzeźni zapowiadają [...] pewien typ wyobrażenia, a zarazem formuły słownej, które stanowią jedną z kluczowych form zapisu doświadczenia Holocaustu”²⁵. Wizję Czechowicza – jeśli nie odnosić jej do kategorii proroctw – można traktować jako rozpoznanie kluczowego zagrożenia wpisanego w logikę rozwoju współczesnej cywilizacji technicznej. Przemiana wszystkiego w niematerialną wiązkę energii (czymś takim może być także fala telewizyjna), a ściślej wyzwalamie energii z wszystkiego, co naturalne, realizuje się jako ziszczenie nihilizmu, kiedy ciało człowieka zostaje uznane za opał/paliwo (niem. „*Brennstoff*”). Jego spalanie staje się wyzwoleniem energii, wszak proces spalania jest najstarszym i najbardziej rozpowszechnionym sposobem uwalniania energii ukrytej w materii. Dlatego piec krematoryjny staje się symbolem epoki ludobójstwa, gdyż to ten przedmiot najjaskrawiej ukazał związek między ideologią nowoczesnej cywilizacji technicznej a nihilizmem.

Przygodność

Nowoczesność – bezkrytycznie opiewana przez Peipera, a wnikliwie obserwowana przez Czechowicza – staje się tym samym epoką, której kluczowym doświadczeniem emocjonalnym jest poczucie zagrożenia; niebezpieczeństwo to niemal

²⁴ Figal, *op. cit.*, s. 149.

²⁵ J. Leociak, *Figura Zagłady (wokół „śmierci” Józefa Czechowicza)*. W zb.: *Czytanie Czechowicza*. Red. P. Próchniak, J. Kopciński. Lublin 2003, s. 122.

synonim współczesności. Dzieje się tak nie dlatego, że zagrożeniem zaczyna być technicyzacja życia, że zagraża nam techniczne urządzenie rzeczywistości, gdyż „Nie technika jest niebezpieczna. Nie ma żadnego demonizmu techniki, jest natomiast tajemnica jej istoty. Niebezpieczeństwem jest istota techniki jako przesłanie odkrywania”²⁶. Czechowicz także nie powołuje się na Neda Ludda, nie postuluje odrzucenia cywilizacji i jej wytworów. Sielskość wielu wierszy lubelskiego poety ma nieco inny wymiar i służy innym celom – stanowi tło poszukiwań zagubionego w zgiełku i zagłuszonego wezwania płynącego ze strony istoty człowieka. Nie są to reakcyjne poszukiwania przedustawnej harmonii, ptolemejskiego wszechświata i średniowiecznej drabiny bytów. Człowiek Czechowicza pozostaje samotny, to nie anioł, ale ziemiec, którego chleb nie jest „smarowany niebem”, posługuje się „zwykłym słowem” (*legenda*, s. 90) i twierdzi, że „ja to mięśnie i kośćiec” (*legenda*, s. 91). Tym, co w świecie bez metafizyki i po odejściu bogów pozostaje, jest odkrywanie dróg ratunku w samej nowoczesności i jej niebezpieczeństwie. Dokonuje się to jedynie za sprawą krytycznego przemyślenia istoty tej epoki.

Odkrywanie, gromadzenie, przetwarzanie i wyzwalamie energii ze zgromadzonych zasobów: istota technicznego stosunku nowoczesności w tym sensie stanowić może zagrożenie, że człowiek – „który zamieszkuje w swojej własnej dłoni” (Peiper)²⁷, odrzucając i traktując jak nieistniejące wszystko, co antropologicznym artefaktem nie jest – traci możliwość odkrycia własnej istoty. Bo z czym miałby ją porównać?

Kiedy coś nieskrytego nie obchodzi już człowieka nawet jako przedmiot, lecz wyłącznie jako zasób, a człowiek w obrębie tego, co nieprzedmiotowe, jest już tylko dostawcą zasobu, wtedy idzie on samą krawędzią przepaści, tam mianowicie, gdzie jego samego trzeba ujmować tylko jako zasób. Tymczasem właśnie zagrożony w ten sposób człowiek mieni się panem Ziemi. Rozpowszechnia się przez to pozór, że wszystko, co spotykane, istnieje tylko o tyle, o ile jest wytworem człowieka. Pozór ten owocuje ostateczną złudą. Zgodnie z nią wydaje się, że człowiek wszędzie spotyka jeszcze tylko siebie samego. Heisenberg zupełnie słusznie wskazał, że to, co rzeczywiste, musi się dzisiejszemu człowiekowi prezentować w taki właśnie sposób. W rzeczywistości zaś człowiek nigdzie nie spotyka już dzisiaj samego siebie, tzn. swojej istoty²⁸.

Jedną ze strategii, która determinuje znaczną część powojennej liryki europejskiej, jest właśnie eksponowanie tej pustki, podkreślanie niemożności spotkania, celebrowanie żałoby, tworzenie „elegii na odejście”. Czysta nieobecność (owo Różewiczowskie „bez”), którą bardzo często opisuje się jako paradoksalną ontologię metafizyki i Boga we współczesności, w zasadzie odnosi się do horyzontalnego wymiaru zapomnienia o byciu oraz niewiedzy na temat istoty człowieka i jego przeznaczenia. Nic już o sobie nie wiemy. Nowożytna nauka od samego początku wraz z przełomem kopernikańskim konsekwentnie ową tezę stara się dowieść. Wprawdzie pogląd ten reprezentował Sokrates, już przez Martina Heideggera niezbyt ceniony twórca kalkulującej filozofii, a wyrazem tego może być słynny, ale i straszny „*bon mot*”: „wiem, że nic nie wiem”; jednak dopiero, jak ujmuje to Franz Josef Wetz, omawiając myśl Hansa Blumenberga i przywołując fragment z jego *Genezy kopernikańskiego świata*:

²⁶ Heidegger, *Pytanie o technikę*, s. 36.

²⁷ Peiper, *Miasto*, s. 270.

²⁸ Heidegger, *Pytanie o technikę*, s. 36.

nowoczesna wiedza [...] niesie sygnaturę rozczarowania, o tyle, o ile odkrywa nasze pożądanie sensu świata i własnej szczególnej wartości jako równocześnie niemożliwe do spełnienia i iluzoryczne. To rozczarowanie jest nazywane w modernizmie „odczarowaniem świata” i „obrazą jestestwa”. Dlatego też zazwyczaj z Kopernikiem zostaje otwarty szereg nowoczesnych upokorzeń człowieka przez naukę²⁹.

Dopełniają się zaś owe upokorzenia wraz z przekonaniem Sigmunda Freuda:

najdotkliwszą porażkę ma ponieść ludzkie urojenie wielkości ze strony dzisiejszych działań psychologicznych, które chcą dowieść naszemu „ja”, że nie jest ono nawet panem we własnym domu, lecz poprzestać musi na skąpych wieściach o tym, co odbywa się nieświadomie w jego życiu duchowym³⁰.

Jak natomiast to nowożytne poczucie niewiedzy, bezdomności mentalnej, uświadomienia sobie iluzji sensu świata i pozoru własnej szczególnej wartości dochodzi do głosu w poezji Czechowicza? Pośrednio eksponuje to wszechwystępujący w jego twórczości temat umierania, żalu i żałoby, który najwyraźniej dochodzi do głosu w tomach *ballada z tamtej strony* i *nuta człowiecza*. Idea śmierci pojmowanej jako wyzwolenie energii, przemiana materii w energię (nawet jeśli miałyby to oznaczać wyzwolenie duszy z ciała), czyli zgodnie z awangardową zasadą wykorzystywania naturalnych zasobów, staje się, co udowodniono wcześniej, sednem ziszczającego się nihilizmu. Owa celowość okazuje się w istocie zaprzeczeniem sensu. Taka przemiana potwierdza zatem jedynie bezsens świata i utratę człowieczeństwa. Dlatego aby odrzucić wszelką teleologię związaną ze śmiercią, umieranie przestaje być pojmowane jako wypełnienie się, zbawienie. Staje się raczej dla człowieka czymś najbardziej skrytym, niepojętym, niezrozumiałym i tajemniczym; „o śmierci nic już nie wiem” (s. 119) – napisze poeta w pochodzącej z tomu o tym samym tytule *balladzie z tamtej strony*. Najlepiej – z uwzględnieniem wszystkich konsekwencji – tę wieczną tajemnicę śmierci wyraża hermetyczny wiersz *pod popiołem*, w szczególności zaś jego kłamra:

wichrze popielny czyś po to wiał
by imię moje zetrzeć ze skał
[.]
wichru popielny taniec
me imię ściera ze skał
pragnę [s. 115]

Zakończenie utworu, czyli wezwanie Jezusa, które zawisa w próżni, jest to u Czechowicza, ale także chociażby u Simone Weil – „krzyk w pustkę, wezwanie, które pozostaje wiecznie bez odpowiedzi”³¹. W mowie tej dokonuje się pożegnanie z Bogiem, jedynym zaś sensownym i ostatecznym doświadczeniem antropologicznym, jakie określa człowieka, jest doświadczenie egzystencji, która, wypowiadając słowa, nie ma już nadziei, że je ktoś usłyszy. Ów brak odbiorcy, dialog z pustką prowadzi zarazem do przewartościowania idei wyzwalań i gromadzenia energii.

²⁹ Wetz, *op. cit.*, s. 71.

³⁰ S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*. Przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki. Przejrzał i przedmową opatrzył K. Obuchowski. Przedmowa L. Korzeniowski. Warszawa 2003, s. 268.

³¹ S. Weil, *Zeugnis für das Gute*. München 1990, s. 205. Cyt. za: Wetz, *op. cit.*, s. 63.

Oto, mówiąc w próżnię, głos ów pozostaje w pewnym sensie wyzbyty wszelkiej energii (ma ją tylko potencjalnie) i bezsilny³². Tym sposobem tworzy się rodzaj absurdalnego bilansu, w którym miast zwiększenia mocy uzyskuje się pustkę i słabość. Tak pojmowana egzystencja pozostaje bezsilna, a zarazem nieświadoma własnej istoty, sensu swego życia i celu swoich działań. Ktoś taki nie może uważać już, że jest „panem Bytu”³³. Wskazuje to jednocześnie na osobliwą formę pasywnizmu. Odkrywanie i wydobywanie zasobów, które stanowi przesłanie nowoczesności, nie powinno zatem polegać na skutecznym i efektywnym opanowaniu, magazynowaniu, przerabianiu kolejnych dóbr i zarządzaniu nimi, ale na przypadkowym i pozornie zbędnym odkrywaniu i wydobywaniu z ciemności wszystkiego, co wydaje się nieefektywne, nie przynoszące pożytku – chociażby głosów innych. Następnie pożądane staje się udzielanie (a nie wyzwalamie mocy) własnego głosu wszelkiej nieszczęsnej i opuszczonej istocie na ziemi:

Każde przesłanie odkrywania wydarza się z udzielania i jako udzielanie. Dopiero ono bowiem przynosi człowiekowi udział w odkrywaniu, którego potrzebuje wydarzenie odkrycia. Jako w ten sposób użyty, człowiek jest przyswojony wydarzaniu prawdy. Udzielające, które w taki lub w inny sposób posyła w odkrycie, jest jako takie ratunkiem. To on bowiem pozwala człowiekowi wejrzeć i wkroczyć w najwyższą godność jego istoty. Godność ta polega na strzeżeniu nieskrytości, a wraz z nią, zawsze wprzód, skrytości wszelkiej istoty na tej ziemi³⁴.

Czechowiczowskie udzielanie głosu dokonuje się na wzór Hölderlinowskiego – poprzez „sztukę” i „tworzenie”, czyli za sprawą τέχνη. Z tym tylko wyjątkiem, że jest to „technika” po grecku „pobożna, πρόμος, tzn. posłuszna władaniu i zachowywaniu prawdy”. Owo wydobywanie i zarazem odkrywanie czegoś istoczącego stanowi to, co w sztuce poetyckiej (ποίησις), co „przeistacza w coś pięknego każdą sztukę”³⁵.

Wielkość Czechowicza jako poety nowoczesnego polega na próbie udzielenia głosu opuszczonej, wykorzystywanej, „Apolitycznej i bezbronnej ziemi”:

Słomiane dachy, grzędy kopru, marchwi,
I na Powiślu ranek jak z lusterka.
Po rosach echo niesie kujawiaczek
Tych kijanek, tych praczek u potoczka.
Kochał, co małe, zebrał sielski sen
Apolitycznej i bezbronnej ziemi³⁶.

To w poezji i sztukach pięknych do głosu dojść może antytetyczna – wobec skierowanych na władzę, wykorzystywanie zasobów i zwiększanie mocy – postawa współczucia, partycypacji w losie i opieki nad „głodami człowieczymi” (*pod dworcem głównym w warszawie*, s. 215)³⁷. Zarazem myśl, że to jakiś wiersz będzie w stanie pomóc „głodom człowieczym”, wydaje się czymś niedorzecznym i ab-

³² Zob. We t z, *op. cit.*, s. 58–67. Definicja ta koresponduje, oczywiście, z teorią „słabej podmiotowości” G. Vattima.

³³ M. Heidegger, *List o humanizmie*. W: *Znaki drogi*, s. 294 (przeł. J. Tischner).

³⁴ Heidegger, *Pytanie o technikę*, s. 42.

³⁵ *Ibidem*, s. 45.

³⁶ Cz. Miłoś, *Traktat poetycki*. W: *Wiersze*. T. 2. Kraków 2002, s. 200–201.

³⁷ Wyraża się to najpełniej w przywołanym przez J. Czechowicza w *Przemianach* hinduskim imperatywie etycznym „tat twam asi”, czyli „wszystko to ty”, który w Europie spopularyzował A. Schopenhauer. Piszę o tym, omawiając Czechowiczowską wizję współczucia, w artykule:

surdalnym. Przecież wiersz i tak nic nie zmieni – jaką w końcu może mieć siłę utwór o „grzędzie kopru, marchwi”? A jednak ta idea nie jest bezsensowna. Na takim nieco innym, przemienionym, ale wciąż nowoczesnym, antropocentrycznym postulacie odkrywania i wydobywania, który oznaczać ma teraz opiekę i troskę, zbudowano ideę zwrotu, która z człowieka jako pana bytu uczyni „pasterza bycia”³⁸. To bowiem, co na świecie odkryte, udziela się jedynie ludziom i to w taki sposób, że źródła, z którego owe istoty pochodzą, nigdy nie poznamy. Sygnałem i doświadczeniem owej zgody na udział w byciu wydaje się doświadczenie piękna. Tak więc dochodzimy do korzeni nowoczesnej Czechowiczowskiej estetyki, która, w przeciwieństwie do aktywizmu „słowiarza” budującego w słowach, preferuje pasywną, kontemplacyjną postawę zasłuchania i w takim właśnie sensie jest „posłuszna”. Piękno zatem to posłuszeństwo wobec pierwotnego wezwania do zarazem odkrywania i opieki, które artysta powinien w sobie zauważyć, wydobyć z siebie i wyzwolić, tzn. winien udzielić owemu wezwaniu głosu.

Poezja i piękno stają się ratunkiem dla człowieka, który, zgodnie ze znanym mottem z Friedricha Hölderlina, „poetycko zamieszkuje na ziemi”. Kult piękna jednak nie ma charakteru substytucji chrześcijańskiej idei zbawienia i nie łączy się wprost z soteriologią. Piękno jest całkowicie przygodne, tzn. nie ma celu i podstawy („że pod kwiatami nie ma dna / to wiemy wiemy”, *modlitwa żalobna*, s. 237). Jest jedynie rodzajem absurdalnego wezwania, które nie wiadomo, skąd płynie, bezpodstawnym i niezrozumiałym, przez nikogo nie wypracowanym i zaprojektowanym przeblyskiem prawdy nie znajdującym miejsca ani czasu, wydarzeniem czy – żeby nazwać to awangardowo – „happeningiem”. Poezja Czechowicza często próbuje udzielić głosu i otoczyć opieką ową niespodziewanie ujawniającą się, przygodną i chwilową nieskrytość. Jednocześnie twórczość ta jest czymś znacznie większym niż „zbieranie sielskiego snu”. Autor ów bezsensowny przeblysk, który stara się otoczyć opieką, wyraża często za pomocą muzycznej metafory, ale zarazem ma świadomość, że pozostaje on tak naprawdę „nienazwany i niejasny”:

chmura szła i ciemny dym z komina statku
tutaj na powiślu sam nie wiem co gra
kozę prowadzili w starodrzewiu cień
była pstra [*nienazwane niejasne*, s. 178]

Oczywiście, nazwanie owej melodii, jej pełna i totalna transformacja w wiersz jest niemożliwa, błysk i wezwanie muzycznej prawdy najwyżej na moment ujawniają się w poetyckim słowie. Za tę muzykę, za dobywające się niespodziewanie brzmienie świata Czechowicz czuje się odpowiedzialny, stąd chociażby osobliwa, pasterska troska o świerszcze:

paście się paście w chrzęście połonin
włóczęgi świerszcze śpiewacze
[.]
maleństwa świerszcze chwila upalna
upalna ale jak ciało
wieźcie ją w śpiewie po gniewnym niebie

„a wszystko to ty”. *Narcyzm Czechowicza*. W zb.: *Oblicza Narcyza. Obecność autora w dziele*. Red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec. Kraków 2008.

³⁸ Heidegger, *List o humanizmie*, s. 294.

pieśń kto wie może czasem uwalnia
jedyność a tej tak mało [o *świerszczach*, s. 186]

Poszukiwanie muzycznego piękna wyzwala ostatecznie w Czechowiczu potrzebę odnalezienia (ściślej: „usłyszenia głosu”) zagubionej istoty ludzkiej. Zatem estetyka autora *ballady z tamtej strony* jest w pełni tego słowa nowoczesną próbą samostanowienia człowieka. Ten ambitny, wywodzący się z renesansu ideał dokonać się ma nie tyle za sprawą nihilizujących nauki i techniki, lecz poprzez poezję. Ta ostatnia natomiast nie jest autonomicznym wytworem „słowiarza”, lecz jedynie instrumentem, z którego przypadkiem wydobyć można „nutę człowieczą”:

czujnie czatuję rankiem przy oknie
gdy kwiat opada w kałużę ogniem

może usłyszę któregoś dnia
nutę człowieczą z samego dna
nutę co dzwoni mocna i ostro
a niebo całe dźwiga jak sosrąb [jesienią, s. 211]

Okazuje się zatem, że jedna przygodna nuta, której nic nie uzasadnia, jest w stanie odbudować wyobrażenie świata jako domu. Przez to owa nuta może być także prześwitem i błyskiem prawdy. Nuta i błysk, które potrafią dźwignąć dach nieba i odbudować dom świata, mogą przywrócić spokój o tyle, o ile dokona się też nieoczekiwany „zwrot niebezpieczeństwa”.

Zwrot niebezpieczeństwa wydarza się nagle. W zwrocie rozświetla się nagle prześwit istoty bycia. Nagłe rozświetlenie to błysk [*Blitz*]. [...]

[...]

Kiedy dokonuje się zwrot zapomnienia, kiedy wkracza świat jako strzeżenie istoty bycia, wtedy wydarza się wblisk (*Einblitz*) świata w zaniedbanie rzeczy³⁹.

Jak zatem możliwe jest uchronienie człowieka i świata, a zarazem pozostawienie ich wolnymi?

Widzieć jasno i słyszeć wyraźnie.

Abstract

MARCIN CALBECKI
(University of Gdańsk)

AVANT-GARDE – DANGER – CHANCE DIALECTICS OF MODERNITY IN JÓZEF CZECHOWICZ'S POETRY

The text on dialectics of modernity in Józef Czechowicz's poetry is an attempt at reconstructing a model of modern thinking present in his literary creativity. Starting point of the article is the distinction between avant-garde dogmatic model proposed by Tadeusz Peiper, and incohesive, labile structure preferred by Czechowicz. Inconsistencies and lack of clear borders are closer to modernist theories, thus Czechowicz seems to be more consistent and profound in his understanding of the modernity. Moreover, his attitude to such challenges of 20th century thinking as the need for “human self-validation” (Blumenberg) in the world free from metaphysical sanctions, in the world of individual's functioning within the limits of resources the individual is a part and dominated by technical vision make Czechowicz a consistent and conscious artist and thinker of the Polish avant-garde.

³⁹ M. Heidegger, *Zwrot. W: Technika i zwrot*, s. 57–58.

TOMASZ GÓRNY
(Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

„DOKTOR FAUSTUS” – MUZYKA, METAFIZYKA I MISTYKA LICZB

O powieści Thomasa Manna *Doktor Faustus* pisano wielokrotnie¹. Mimo to pewne zagadnienia pozostają niedostatecznie – jak się zdaje – podkreślone. Jedną z tego typu białych plam na mapie polskiej refleksji literaturoznawczej jest związek, jaki zachodzi między muzyką a sferą transcendencji, związek, który w powieści nabiera szczególnego znaczenia i ma wpływ na liczne elementy utworu. W niniejszym artykule chciałbym zwrócić uwagę na istnienie wielowiekowej tradycji łączącej muzykę z metafizyką, a także na sposób, w jaki Mann wykorzystuje to dziedzictwo. Ponadto zajmę się dodekafonicznymi uwikłaniami systemu stworzonego przez głównego bohatera powieści oraz planami formalnymi, w jakie wpisuje się narracja *Doktora Faustusa*.

Muzyka w kulturze

Muzyka odgrywała bardzo istotną rolę w wielu starożytnych kulturach śródziemnomorskich. Często studia nad nią były powiązane z nauką proporcji oraz z rozważaniami na temat kosmologii. Éric Decreux podaje, iż ludy żyjące w Mezopotamii w pierwszym okresie rozwoju muzyki (3100–2350 p.n.e.) łączyły ją ściśle z religią, uważały bowiem, że muzyka ma boskie pochodzenie (została ofiarowana ludziom przez boga Ea)². Między 1850 a 500 r. p.n.e. kulturę sumeryjską zdominowała kultura asyryjska. Nauczanie muzyki zostało w tym czasie oparte na częściach praktycznej (ustnej) i teoretycznej (studia z zakresu kosmologii i proporcji). W ramach drugiej z nich doszło do powiązania muzyki z wiedzą o bogach, gwiazdach, a także o liczbach – opisujących długość strun. Egipcjanie rozwijali praktykę muzyczną począwszy od ok. 5000 r. p.n.e. i choć niewiele można powiedzieć na temat ich teorii muzycznej, to świadectwo ludów ościennych mówi o wysokiej pozycji społecznej muzyków, sama zaś muzyka była łączona

¹ Literatura związana z twórczością Th. Manna jest ogromna, dlatego, chcąc przedstawić rzetelny jej obraz, należałoby poświęcić temu zagadnieniu osobne studium. Charakter tej pracy jest – pomimo rozbudowanego aparatu historyczno-muzycznego – z gruntu analityczny, toteż pominięty został szeroki kontekst bibliograficzny. Trzeba jednak podkreślić, że fundamentalne znaczenie dla pomieszczonych tu rozważań ma opracowanie J.-Y. Massona *La Forme et le chaos dans le „Docteur Faustus” de Thomas Mann* (w zb.: *Faust ou la mélancolie du savoir. Textes réunis par ...* Paris 2003).

² É. Decreux, *Mathématiques, sciences et musique. Une introduction historique*. Paris 2008.

z astrologią i magią. U Hebrajczyków muzyka cieszyła się wielkim uznaniem, szczególnie ze względu na jej lecznicze właściwości (jedynie lira Dawida była w stanie uzdrowić chorobę nerwową króla Saula). Również Grecy darzyli muzykę dużym szacunkiem. Ważnym źródłem wiedzy z zakresu greckiej teorii muzyki są legendy przekazane w licznych wersjach. Najbardziej znana opowiada historię Orfeusza, dzięki któremu dokonano się zjednoczenie śpiewu z dźwiękiem liry. Muzyka jest w tym micie siłą ciemną (*oscura*), która poprzez swą magiczną moc jednoczy i godzi przeciwstawne kategorie, jak życie i śmierć, zło i dobro, piękno i brzydotę. I choć, z jednej strony, w greckiej refleksji na temat muzyki duże znaczenie ma jej wymiar edukacyjny, który wynika z tego, iż przypisywano jej właściwość polegającą na pobudzaniu harmonii wewnątrz człowieka, to z drugiej – muzyka była postrzegana jako mroczna siła związana z mocami zła. Mogła ona pomóc w doskonaleniu się i w drodze ku dobru i pięknu, ale mogła też doprowadzić do upadku i połączenia z siłami ciemności³. Liczne mity na temat muzyki wiążą ją zawsze ze światem moralnym, toteż obok rozwoju praktyki i teorii dochodzi do powstania swoistej etyki muzycznej, która ugruntowała zespół norm i doktryn funkcjonujących pod wspólną nazwą pitagoreizmu. Pitagorejczycy nie byli jedynie szkołą filozoficzną, ale również sektą religijną i ugrupowaniem politycznym. Mimo sporego zróżnicowania teoria muzyki zajmuje uprzywilejowane miejsce w licznych nurtach tego ruchu. Dzieje się tak, ponieważ metafizyka pitagorejczyków łączy się z muzyką poprzez pojęcie harmonii. Arystoteles, gdy referuje ich poglądy, pisze tak:

Gdy słońce, księżyc oraz gwiazdy tak niesłychanie liczne i olbrzymie poruszają się z nadzwyczajną szybkością, jest niemożliwe – mówią – aby nie wywoływały dźwięku głośniejszego od jakiegokolwiek innego dźwięku. Opierając się na tym rozumowaniu i na fakcie, że prędkość gwiazd, która zależy od ich odległości, jest proporcjonalna do akordów muzycznych, twierdzą, że dźwięk wydawany przez ruch kołowy gwiazd jest harmonijny. Ponieważ jednak wydaje się czymś anormalnym, że nie słyszemy tego dźwięku, tłumaczą ten fakt tym, że dźwięk jest od naszego urodzenia tuż przy nas, wskutek czego nie odróżniamy go od jego przeciwieństwa – milczenia; bo dźwięk odróżniamy od milczenia przez kontrast między nimi⁴.

Fragment ten, z jednej strony, wyjaśnia, dlaczego ludzie nie słyszą pitagorejskiej harmonii kosmosu, a z drugiej dowodzi, iż w rozumieniu tej szkoły harmonia niebieska i harmonia muzyczna mają jednakową naturę. Skoro można pierwszą z nich opisać za pomocą relacji liczbowych, to *per analogiam* wolno to zrobić i z drugą. Również dusza była w tym ujęciu harmonią, toteż za sprawą esencjalnego związku muzyka mogła bezpośrednio wpływać na duszę, w sposób korzystny bądź niekorzystny. Pitagorejczycy zauważyli, że najprostsze stosunki liczbowe opisują interwały konsonujące: podwójny – 2:1 (oktawa); *hemios* – 3:2 (kwinta); *epitritos* – 4:3 (kwarta); natomiast układy bardziej złożone tworzą interwały dysonujące (9:8 = sekunda wielka, 32:27 = tercja mała, 27:16 = seksta wielka⁵), i powiązali tę zależność z oddaleniem od liczby 1, która była znakiem niepodziel-

³ Zob. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*. Przeł. Z. Skowron. Kraków 1997, s. 25–28.

⁴ Arystoteles, *O niebie II*, 290b. Przeł., wstęp, komentarze, skorowidz P. Siwek. Warszawa 1980, s. 78–79.

⁵ Zob. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 20. Red. S. Sadie. New York 2001, s. 642–643.

nej jedności i pełni. Interwały doskonałe, będące częścią oktawy z jej wewnętrznym podziałem na kwintę i kwartę, da się wyprowadzić z liczb: 1, 2, 3 oraz 4, toteż uznano je za bardzo istotne, a ich suma, czyli liczba 10, uchodziła za szczególnie bliską doskonałości, gdyż zawiera w sobie elementy opisujące harmonię⁶.

Grecka refleksja silnie oddziaływała na kulturę muzyczną wieków późniejszych. Kolejnym ważnym ogniwem w łańcuchu myśli wiążącej muzykę z matematyką, a co za tym idzie z kosmologią i z metafizyką, jest traktat Arystydesa Kwintyliana pt. *De musica*. Szacuje się, że autor żył na przełomie w. III i IV, a jego, z gruntu eklektyczne, dzieło pretenduje do miana summy całej wiedzy muzycznej. Główną jego ideą jest przekonanie o boskim źródle wszelkich struktur muzycznych. W czwartym rozdziale trzeciej księgi Arystydes zadaje sobie pytanie, dlaczego spośród wielu interwałów tylko te o stosunkach: podwójnym, *hemioslos* oraz *epitritos* tworzą konsonanse. W odpowiedzi przedstawia diagram oparty na dwóch liczbach: 3, która jest pierwszą liczbą doskonałą, i 4, która jest pierwszą liczbą w geometrii figur płaskich. Liczby te opisują linie, które, krzyżując się, wyznaczają rzeczone stosunki⁷. W szóstym rozdziale tej samej księgi Arystydes prezentuje interpretację symboliczną dwunastu pierwszych liczb całkowitych. Oto te z nich, które w kontekście niniejszej pracy są najbardziej interesujące:

1 – wskazuje na jedność bytu i harmonię utrzymującą byt w jedności;

3 – symbolizuje całość, pełnię, doskonałość (zawiera dwa przeciwieństwa i średnią);

4 – odsyła do przestrzeni;

7 – oznacza czystość; w dziesiątce nie ma takiej liczby, od której mogłaby pochodzić, ani też od niej nie pochodzi żadna inna liczba;

10 – to pierwszy konsonans, gdyż dzieli kwartę na 10 *diesis*;

12 – jest *par excellence* muzyczna; tworzy proporcje z 9 (*epitritos*), z 8 (*hemioslos*), z 6 (podwójna), z 4 (potrójna) oraz z 3 (poczwórna)⁸.

Kolejnym ważnym teoretykiem jest Boecjusz (480–524), którego traktat *De institutione musica* stanowi pomost między antyczną i średniowieczną wiedzą na temat muzyki. Słynny podział na trzy typy muzyki: *mundana*, *humana* i *instrumentalis*, nosi wyraźne znamiona pitagoreizmu. Autor za najdoskonalszą uznaje pierwszą z nich, którą da się utożsamić z muzyką sfer i z pojęciem harmonii. *Musica mundanda* dostarzalna jest nie tylko w ruchu gwiazd, ale również w następstwie pór roku oraz we wszystkich uporządkowanych przebiegach cyklicznych istniejących w naturze. Fakt, że nasze zmysły nie są w stanie postrzegać tego typu muzyki, wynika, zdaniem Boecjusza, z niedoskonałości ludzkiej natury, niezdolnej do pełnego percypowania harmonii kosmicznej. Druga pod względem ważności, aczkolwiek też niesłyszalna, jest *musica humana*, będąca bladym odbiciem pierwszej kategorii, a jej wartość i siła zależą od stopnia, w jakim uczestniczy w harmonii sfer. Człowiek ma do niej dostęp poprzez zagłębianie się w siebie, stanowi ona bowiem odzwierciedlenie harmonii między duszą a ciałem. Ostatnia kategoria – *musica instrumentalis* – odnosi się do muzyki słyszalnej uchem ludzkim, wyko-

⁶ Zob. R. Bernagiewicz, *Wprowadzenie do historii teorii muzyki. Starożytna Grecja*. Lublin 2007, s. 28–29.

⁷ Zob. *ibidem*, s. 136.

⁸ Zob. *ibidem*, s. 137.

nywanej za pomocą instrumentów muzycznych bądź głosu. Autor nie poświęca jej wiele uwagi, uznając ją za wybitnie niedoskonałą. Istniał bardzo silny związek między kategorią *musica mundana* a liczbowym pojmowaniem świata. Wobec tego zrozumiała jest postawa średniowiecznych muzyków dążących do oparcia swej sztuki na nobilitujących konstrukcjach liczbowych.

Niezbyt pochlebna opinia na temat muzyki słyszalnej stanowiła problem nie tylko dla muzyków (instrumentalistów oraz wokalistów), ale również dla Ojców Kościoła, którzy musieli zmierzyć się z praktyką łączenia modlitwy ze śpiewami liturgicznymi. O ile opieranie się na tradycji śpiewów synagogałnych było zupełnie naturalne, o tyle koncepcje greckie wymagały schrystianizowania. Podczas wielu soborów (m.in. w Tours) Kościół katolicki wyrażał obawy co do uciech płynących z muzyki, które jakoby są w stanie tłumić zapal dusz, i doradzał, aby kapłani trzymali się z daleka od wszystkiego, co uwodzi wzrok i słuch⁹. Niemniej już Klemens Aleksandryjski (zm. ok. 212) rozróżniał wyraźnie muzykę pogańską, która prowadzi do zguby, i „pieśń nową”, która może przybliżyć duszę do Boga.

Tym, co pozwoliło „ochrzcić” muzykę, była tradycja pitagorejska, gdy bowiem dokonano utożsamienia kategorii *musica mundana* z pojęciem Boga, otrzymano podstawę filozoficzną i etyczną, dzięki której można było bronić istnienia muzyki w liturgii. Nie zmieniło to jednak sytuacji muzyków-praktyków, przez całe niemal średniowiecze traktowanych z pogardą. Gwidon z Arezzo stwierdza, że śpiewacy są najbardziej nierozumni wśród wszystkich współczesnych mu ludzi. Nadto kantorów, nie znających podstaw teoretycznych swojego rzemiosła, nazywa „zwierzętami”, w odróżnieniu od teoretyków, czyli „prawdziwych” muzyków¹⁰. Jednocześnie to właśnie w jego traktatach coraz więcej miejsca zajmują omówienia zagadnień praktycznych związanych z wykonywaniem muzyki, ze szkodą dla rozważań natury filozoficznej. Tendencja ta łączy się z narodzinami polifonii i utrzymuje się do końca średniowiecza. Wobec rozwoju skomplikowanej sztuki muzyki wielogłosowej w dużej liczbie traktatów coraz większe znaczenie mają zagadnienia dotyczące konkretnych problemów wykonawczych i kompozytorskich. Mimo tego przesunięcia stale istnieje powiązanie muzyki z liczbami i ich sensem symbolicznym. Już św. Augustyn uznaje muzykę za wiedzę o naturze liczbowej. Stanowisko to przejął Boecjusz, a za nim Kasjodor oraz cała plejada teoretyków. Poza tradycją pitagorejską silny wpływ na średniowieczną estetykę muzyczną wywarła myśl Wschodu. Połączenie tych wpływów z antyczną nauką o etosie, którą wiązano z treściami religijnymi już we wczesnym średniowieczu, zrodziło symboliczne traktowanie zjawisk muzycznych¹¹. Ziarno to padło na podatny grunt muzyki polifonicznej, która zaczęła rozwijać się około r. 1000, a moment kulminacji i przesilenia osiągnęła w twórczości Johanna Sebastiana Bacha. Na tym polu doszło do wypracowania wielu interesujących pomysłów muzycznych. *Preludium i Fuga Es-dur BWV 552*, utwór poświęcony tajemnicy Trójcy Świętej, kantor kościoła św. Tomasza w Lipsku skomponował w tonacji o trzech znakach przykluczowych, preludium opierając na trzech myślach muzycznych, a fugę na trzech tematach.

⁹ Zob. Fubini, *op. cit.*, s. 91.

¹⁰ *Ibidem*, s. 95.

¹¹ Zob. J. Morawski, *Teoria muzyki w średniowieczu. Wybrane zagadnienia*. Warszawa 1979, s. 36.

W *Die Kunst der Fuge* z kolei, swoistym podręczniku kontrapunktu, użył sekwencji dźwięków: B-A-C-H, podpisując się niejako w ten sposób. Tradycja wprowadzania do kompozycji znaczeń pozamuzycznych jest bardzo bogata i obfituje w wiele zdumiewających zabiegów kompozytorskich, a jej istotny komponent stanowi symbolika liczb, szczególnie zaś chrześcijańska numerologia, w dużej mierze wypracowana w czasie średniowiecza. Vincent Foster Hopper dostrzega główne inspiracje teorii liczb Wieków Średnich w kilku źródłach¹².

Po pierwsze, w tzw. „naturalnej numerologii”, tj. takiej, która wynika m.in. z obserwacji życia codziennego (np. ręka może być oznaczana liczbą 5). Badacz zauważa, że nie tylko w kulturze Zachodu, lecz również w wielu innych granica między postrzeganiem jednostkowym i zbiorowym przebiega między liczbami 2 i 3. O ile 1 i 2 są jeszcze jednostkami, o tyle 3 jest już opisem pewnej zbiorowości i może symbolizować wielość. Tę liczbę graniczną często wykorzystywano przy przedstawianiu ciał niebieskich i związanych z nimi bóstw. W starożytnym Egipcie kluczowe znaczenie miały trzy bóstwa: Horus (utożsamiany z porankiem), Ra (utożsamiany z południem), Atoum (utożsamiany z zachodem słońca). Powiązanie bóstw z etapami dnia ilustruje, w jaki sposób, przy współdziałaniu liczb, dochodzi do połączenia tego, co ziemskie, z tym, co niebieskie. Oczywiście, pory dnia można przenieść na całe życie człowieka tak, że otrzyma się trzy główne stadia jego rozwoju: narodziny i młodość; wiek dojrzały; starość i umieranie. Koncepcja ta znajduje odzwierciedlenie w wyobrażeniu na temat greckich Mojr. Jest zatem liczba 3 „z natury” symbolem wszystkiego: początku, środka i końca; narodzin, rozwoju i odejścia.

Po drugie, źródła średniowiecznej nauki o liczbach można odnaleźć w wiedzy astrologicznej starożytnych Babilończyków. Pierwsze próby ujęcia czasu w liczby prawdopodobnie były związane z obserwacją księżyca. Miesiąc księżycowy dzieli się na 4 tygodnie po 7 dni każdy. Po odkryciu 4 kierunków świata i 4 faz księżyca, przyszła pora na 4 wiatry, 4 pory roku, 4 elementy, 4 humory, 4 cnoty kardynalne i inne. Ponadto łączono 7 gwiazd Wielkiej Niedźwiedzicy z 7 bóstwami, Grecy mieli 7 mędrców, a w rycie wedyjskim obecnych było 7 proroków. Dzięki tym filiacjom liczba 7 stała się znakiem mądrości i boskości w wielu kulturach antycznych. Badacz podaje, iż po odkryciu 7 dni tygodnia, 7 bogów i 7 demonów astronomowie chcieli odnaleźć 7 planet i... udało im się! Początkowo rozpoznali tylko Wenus i Jowisza, jednak przekonani, że wszystkiego, co niebieskie, powinno być 7, odkryli kolejne planety, i, być może, odnaleźliby ich więcej, gdyby nie fakt, iż po dostrzeżeniu siódmej uznali, że ich zadanie dobiegło końca. Liczba 3 również miała swoje miejsce w numerologicznym systemie starożytnych Babilończyków. W epoce Goudéa (ok. 2007 r. p.n.e.) istniały dwie triady bóstw: Anou, Bel i Ea (odpowiadające niebu, ziemi i wodzie), oraz Sin, Shamesh i Raman (powiązane z księżycem, słońcem oraz burzą)¹³.

Po trzecie, podstawą średniowiecznej wiedzy liczbowej była – zdaniem Hoopera – teoria pitagorejska. Ponadto duże znaczenie przypisać należy pierwszym autorom chrześcijańskim. Byli oni w stanie numerologicznie wytłumaczyć niemal

¹² V. F. Hopper, *La Symbolique médiévale des nombres. Origines, signification et influence sur la pensée et l'expression*. Trad. par R. Grevier. Rév. par A. Paulian. Paris 1995.

¹³ Zob. *ibidem*, s. 22.

wszystkie fragmenty *Nowego Testamentu* dotyczące życia i nauczania Jezusa Chrystusa. Tak więc Trójcę Świętą wiązali z 3 darami magów, 3 zaparciami się św. Piotra, 3 osobami ukrzyżowanymi wraz z Mesjaszem, 3 próbami kuszenia Chrystusa itd. Hopper podaje, iż w numerologii pierwszych wieków chrześcijaństwa kluczowe znaczenie mają cyfry 3 i 4, które dotyczą fundamentalnych opozycji między tym duchem a ciałem. Czwórka poprzez analogię do 4 wiatrów, 4 elementów oraz 4 pór roku jest liczbą przypisaną ziemi i w konsekwencji ludziom. W interpretacji mistycznej imię Adam łączy się z tym, co wiąże się z człowiekiem, ponieważ składa się z 4 liter odnoszących się do 4 wiatrów¹⁴. Liczby 3 i 4 są kluczowe dla chrześcijańskiej numerologii również dlatego, że można z nich wyprowadzić inne istotne wielkości, np. 7, 12, 144 (12×12) itd. Suma wartości podstawowych daje liczbę 7. Stanowi ona połączenie pierwiastka cielesnego z duchowym, jest zatem pierwszą liczbą zawierającą całość, toteż utożsamiano ją z Bogiem. Człowiek, stworzony na Jego wzór i podobieństwo, również oznaczany był niejednokrotnie liczbą 7. Św. Tomasz z Akwinu wskazuje, iż liczba ta organizuje życie człowieka, ponieważ opisuje liczbę dni tygodnia. Muzycy łączyli ją ze stopniami gamy. Zdaniem Honoriusa, człowiek mający do dyspozycji 7 tonów, tj. tyle, ile planet, jest w stanie odtwarzać za pomocą muzyki relacje zachodzące między ciałami niebieskimi, choć, oczywiście, na dużo mniejszą skalę i w sposób dużo bardziej ułomny¹⁵. Iloczyn wartości podstawowych daje liczbę 12, która, z jednej strony, również ma odniesienia uniwersalne, gdyż wyznacza 12 godzin dnia i 12 godzin nocy, co z kolei odsyła do 12 znaków zodiaku, z drugiej zaś można ją odnaleźć w *Biblii*, m.in. w liczbie pokoleń Izraela. Liczba 12 była w średniowieczu łączona bezpośrednio z postacią Chrystusa, który wybrał 12 apostołów, w *Apokalipsie św. Jana* zaś występuje w wizji 24 mędrców.

Przytoczone przykłady ilustrują to, w jaki sposób chrześcijaństwo przejęło numerologiczne tradycje Wschodu oraz grecką filozofię liczb, sprowadzając je do wspólnego mianownika, poprzez odniesienie do Boga. Trzeba jednak pamiętać, że ta sama tradycja posłużyła alchemikom, magom i różnym czarnoksiężnikom do stworzenia odrębnych systemów. Wykorzystując podobne wielkości, określali oni tajemne zasady czarnej magii, odnosząc Boskie liczby do zgoła nieboskich mocy. Alchemicznym symbolem przemiany był smok lub salamandra gryząca się w ogon i tworząca w ten sposób rodzaj okręgu, w który wpisana była – składająca się z 3 wyrazów i 7 liter – dewiza oznaczająca „wszystko w jednym”¹⁶. Dziś każde dziecko wie, że aby zaklęcie było skuteczne, należy powtórzyć je 3 razy i choć jest to tylko pozostałość po średniowiecznych zabiegach magicznych, to jednak pokazuje, jak bardzo numerologia łączy się z wiedzą tajemną. Ciekawym przykładem powiązania liczb z różnego rodzaju praktykami odsłaniającymi (bądź zasłaniającymi) pewne zasoby wiedzy jest gematria, polegająca na tym, iż literom alfabetu przyporządkowuje się wartości liczbowe według ściśle określonych reguł. Termin „gematria” pochodzi z języka hebrajskiego, w którym oznacza ‘liczenie alfabetyczne’ lub ‘wartość liczbową słowa’. U muzułmanów odpowiednikiem tego terminu jest słowo „*hisab al džumal*”, które tłumaczy się jako ‘obliczać ca-

¹⁴ Zob. *ibidem*, s. 64.

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 71.

¹⁶ *Ibidem*, s. 85.

łość¹⁷. U Żydów gematria często znajduje zastosowanie w pismach rabinicznych (szczególnie *Talmud* i *Midrasz*), a także w literaturze ezoterycznej (*Kabala*). Na podstawie gematrii wielokrotnie próbowano bądź to odkrywać tajemnice przeszłości, bądź wyrokować na temat przyszłości. Tak działo się w przypadku słynnego fragmentu z *Apokalipsy św. Jana*:

Tu jest (potrzebna) mądrość.
Kto ma rozum, niech liczbę Bestii przeliczy:
liczba to bowiem człowieka.
A liczba jego: sześćset sześćdziesiąt sześć. [Ap 13, 18]¹⁸

Niektórzy interpretatorzy twierdzą, iż ową Bestią był cesarz Neron, bezlitosny prześladowca chrześcijan. Pewnie polityka, jaką prowadził wobec pierwszych wyznawców Kościoła katolickiego, wystarczyłaby, aby porównywać go do Antychrysta, jednak gematria zdaje się świadczyć na korzyść, a raczej niekorzyść, władcy. Otóż jego imię, wraz z tytułem Cezar, zanotowane w języku hebrajskim ma, w tymże systemie numerologicznym, wartość 666¹⁹. Wiele lat później, w czasie wojen religijnych, mistyk katolicki Petrus Bungus dowodził, iż Bestią jest w istocie Martin Luter, ponieważ jego imię zapisane w alfabecie łacińskim daje liczbę 666²⁰. Bardzo rozbudowany system przyporządkowania liczb odpowiednim literom wypracowali Arabowie. Imię ALLAH przeliczone zgodnie z systemem *Abjad* ma wartość 66, toteż niektórzy wyznawcy z terenów Afryki Północnej, aby ustrzec się zła, nosili talizman²¹ składający się w istocie z kwadratu magicznego²² o liczbie 66²³:

21	26	19
20	22	24
25	18	23

Przykłady te pokazują, w jaki sposób symbolika liczb może wiązać się, z jednej strony, z magią, alchemią i czarnoksięstwem, z drugiej zaś – z matematyką, muzyką i teologią. Związek ten jest bardzo wyraźny w dodekafonii Arnolda Schönberga, wszakże nie w postaci oryginalnej, lecz w wersji zmodyfikowanej przez Manna w powieści *Doktor Faustus*.

¹⁷ Zob. G. I f r a h, *Historia powszechna cyfr*. T. 1. Przeł. K. M a r c z e w s k a. Warszawa 2006, s. 676.

¹⁸ Wszystkie cytaty biblijne pochodzą z: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 5, na nowo oprac. i popr. Poznań 2002.

¹⁹ Zob. I f r a h, *op. cit.*, s. 692.

²⁰ Zob. *ibidem*, s. 693.

²¹ Zob. *ibidem*, s. 695.

²² O kwadracie można mówić, że jest magiczny wtedy, gdy wszystkie jego elementy (zwykle liczby lub litery) wykazują wewnętrzną spójność. W przypadku, gdy mamy do czynienia z kwadratem liczbowym, suma cyfr znajdujących się we wszystkich wierszach, kolumnach oraz na przekątnych jest stała.

²³ Tj. $21 + 26 + 19 = 66$; $21 + 20 + 25 = 66$; $21 + 22 + 23 = 66$ itd.

Muzyka w powieści

Pisarz, tłumacząc, dlaczego w *Doktorze Faustusie* nie zamieścił nazwiska Schönberga, stwierdził:

sama idea techniki dwunastotonowej nabiera w sferze tej książki, w tej sferze paktu z diabłem i czarnej magii, jakiejś barwy i charakteru, których – prawda? – w istocie swojej nie posiada, a które czynią ją poniekąd moją własnością, to znaczy: własnością tej książki²⁴.

Aby dowiedzieć się, na czym polega to przesunięcie charakteru, należałoby zrekonstruować osobliwą odmianę dodekafonii, o której pisze Mann. W ujęciu Schönberga technika 12-tonowa jest sposobem organizacji materiału melodycznego opartym na 12-elementowych seriach, zwanych też szeregami. Wykorzystują one wszystkie dźwięki skali chromatycznej i (w przeciwieństwie do systemu dur–moll²⁵) nadają im jednakowe znaczenie. W utworach skomponowanych za pomocą tej metody nie może być mowy o odniesieniach dominantowo-tonicznych, a co za tym idzie, istota tonalności funkcyjnej zostaje w nich zanegowana. Dzieła dodekafoniczne uzyskują spójność (*unity*) dzięki temu, że wykorzystują materiał 12-tonowego szeregu, przetwarzanego zgodnie z zasadami wywodzącymi się z tradycji muzyki polifonicznej. Serię można przedstawić:

- w postaci oryginalnej (O);
- w raku (R) – dźwięki postaci oryginalnej czytane od końca do początku;
- w inwersji (I) – dźwięki postaci oryginalnej czytane w odbiciu lustrzanym;
- w raku inwersji (RI) – dźwięki inwersji czytane od końca do początku.

Każdą z tych permutacji można rozpocząć od dowolnego dźwięku szeregu, co daje 48 (4×12) kombinacji. Odpowiednio użyta seria miała zapewnić korespondencję układów horyzontalnych i wertykalnych, którą najpełniej wyraża zasada kwadratu magicznego. Webern w jednym ze swych wykładów dla zobrazowania tej relacji przywołał znany palindrom *Sator*²⁶:

→	S	A	T	O	R	
↓	A	R	E	P	O	
	T	E	N	E	T	
	O	P	E	R	A	↑
	R	O	T	A	S	←

Łacińska sentencja „*Sator arepo tenet opera rotas*” została zawarta w tym kwadracie na cztery sposoby. Można czytać litery od lewej do prawej i od góry do

²⁴ T. Mann, *Jak powstał „Doktor Faustus”*. Przeł. M. Kurecka. Warszawa 1960, s. 32–33.

²⁵ W systemie harmoniki dur–moll niektóre dźwięki (np. I i V stopień gamy) pełnią uprzywilejowaną funkcję.

²⁶ Zob. M. Gólab, *Dodekafonia. Studia nad teorią i kompozycją pierwszej połowy XX wieku*. Bydgoszcz 1987, s. 91–93.

dołu, od prawej do lewej i od dołu do góry; od góry do dołu i od lewej do prawej oraz od dołu do góry i od prawej do lewej. Aby uzyskać te permutacje 12-elementowego szeregu, które wykazują najwyższy stopień koherencji, teoretycy dodekafonii zalecają wpisać cztery warianty serii w kwadrat magiczny. Można to zrobić na wiele sposobów, oto jeden z nich:

O	I	R	RI
R	RI	O	I
RI	R	I	O
I	O	RI	R

Właśnie ten element koncepcji Schönberga, tj. organizacja przestrzeni muzycznej zgodnie z zasadą kwadratu magicznego, pozwala na umieszczenie techniki 12-tonowej w – jak mówi Mann – „sferze paktu z diabłem i czarnej magii [...]”²⁷. Dzieje się tak dlatego, że kwadraty te są nazywane magicznymi nie tylko ze względu na właściwości, jakie wykazują na gruncie kombinatoryki, ale również dlatego, że wielokrotnie przypisywano im nadnaturalną moc (np. kwadrat o liczbie 66).

W powieści *Doktor Faustus* kwadrat magiczny po raz pierwszy pojawia się w początkowym akapicie rozdziału XII. Czytelnik dowiaduje się wówczas, iż w mieszkaniu, które Adrian Leverkühn urządził sobie po przybyciu do Halle, nad pianinem wisiał czworobok z miedziorytu Albrechta Dürera pt. *Melancholia I* (M 124)²⁸. Kwadrat to osobliwy, bo o wielu właściwościach do dziś zaskakujących matematyków, a zarazem o budowie zdumiewająco prostej. Wystarczy bowiem dokonać kilku przekształceń, aby w tzw. kwadracie naturalnym otrzymać kwadrat magiczny. Pierwszy z nich liczy szesnaście pól, do których wpisane są liczby naturalne od 1 do 16 w „naturalnym” porządku, tj. od lewej do prawej i od góry do dołu:

1	2	3	4
5	6	7	8
9	10	11	12
13	14	15	16

Aby z takiego kwadratu powstał kwadrat magiczny, wystarczy przekątnie podzielić na dwie połowy i symetrycznie zamienić ich miejsca względem środka:

²⁷ Mann, *op. cit.*, s. 32.

²⁸ Skrótem tym odsyłam do: T. Mann, *Doktor Faustus*. Przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa 1960. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

16	2	3	13
5	11	10	8
9	7	6	12
4	14	15	1

Dzięki tej prostej operacji otrzymuje się kwadrat, który całkiem dobrze funkcjonuje jako magiczny, wykazując nadmiar zaskakujących właściwości. Nie tylko suma wszystkich wielkości znajdujących się pionowo, poziomo oraz w poprzek daje wynik 34, ale również suma wszystkich cyfr znajdujących się w „małych” kwadratach²⁹ równa się 34. Kwadrat ten – ze względu na prostotę konstrukcji i liczne właściwości – należy do najbardziej znanych, jednak nie jest to jeszcze kwadrat ze sztychu Dürera. Niemiecki malarz i grafik wybrał wersję, w której dodatkowo środkowe kolumny ulegają zamianie, dzięki czemu w dwóch środkowych komórkach ostatniego wiersza widnieje data powstania dzieła, czyli 1514 rok:

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Większość krytyków uważa, że ów czworobok jest na miedziorycie jednym z dwóch – obok wieńca³⁰ – elementów mających odzęgnywać negatywny wpływ Saturna³¹. O słuszności tego rozumowania świadczy, z jednej strony – praktyka Arabów z Afryki Północnej, o której była już mowa, z drugiej zaś to, że wielu autorów (Ficino, Agryppa, Paracelsus) zalecało stosowanie talizmanu w postaci kwadratu magicznego, mającego pobudzać dobroczynny wpływ Jowisza przeciw fatalnym urokom Saturna (stąd inna nazwa owego kwadratu to „kwadrat Jowisza”, czy też, w wersji łacińskiej, „*mensula Jovis*”). Jest to z pewnością zasadna interpretacja, ale nie jedyna. Jean Yves Masson podaje, iż liczba 34 uznawana była za diabelską i właśnie dlatego *Piekło z Boskiej Komedii* Dantego liczy 34 pieśni, w odróżnieniu od 33 pieśni pozostałych dwóch części, czyli *Czyśćca* i *Nieba*³².

²⁹ Chodzi zarówno o kwadraty otoczone podwójną linią, jak i o kwadrat składający się z czterech pól, usytuowanych wokół środka.

³⁰ Centralna postać sztychu ma na głowie wieńiec spleciony z dwóch roślin wodnych (jaskier wodny oraz rukiew wodna), które miały neutralizować ziemski i suchy temperament melancholijny. Zob. R. Klibański, E. Panoński, F. Saxal, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*. Przeł. A. Kryczyńska. Kraków 2009, s. 350.

³¹ Niemal wszyscy średniowieczni i renesansowi autorzy sądzili, że to Saturn jest odpowiedzialny za melancholię, której przypisywano niemal wyłącznie negatywne cechy, szczególnie zaś skąpstwo oraz skłonność do odosobnienia i samotnictwa.

³² Masson, *op. cit.*, s. 199–200.

Zdaniem francuskiego badacza, Leverkühn, wieszając nad pianinem kwadrat związany z Jowiszem, którego Ojcowie Kościoła zgodnie utożsamiali z Szatanem, obiera sobie za patrona – świadomie bądź nieświadomie – Diabła.

Ostatnie dzieło kompozytora to symfoniczna kantata *Lamenti Doctoris Fausti*, stanowiąca podsumowanie życia i twórczości muzyka. Jest ona, z jednej strony, powrotem do stylistyki barokowej, a z drugiej – realizacją zupełnie nowej techniki, którą główny bohater wymyślił już wcześniej, a w tym dziele zastosował w mistrzowski sposób. Mowa o technice opartej, tak jak formy polifoniczne, na przekształceniu pewnego motywu za pomocą określonych metod. Sam kompozytor mówi o niej w takich słowach:

Myślę więc, że można by wykorzystać to wszystko [tj. techniki wariacyjne] dla sensownych modyfikacji dwunastotonowego wyrazu. Poza serią zasadniczą mogłoby ono [tj. przetworzenie] znaleźć zastosowanie także w ten sposób, że każdy interwał zostałby zastąpiony przez jego przewrót. Dalej można by całą figurę rozpocząć od ostatniego dźwięku, a zakończyć pierwszym, a potem dokonać przewrotu również i tej formy. I oto masz już cztery *modi*, które z kolei dają się transponować na wszystkie podstawowe tony gamy chromatycznej w liczbie dwunastu, tak że masz do dyspozycji czterdzieści osiem różnych form dla jednej kompozycji oraz ile tylko zechcesz wariacyjnych psikusów, jakie ci się nasuną. [M 253–254]

Opis ten nie pozostawia wątpliwości, że chodzi o technikę dodekafoniczną – jak wiadomo – z pewnymi autorskimi modyfikacjami Manna. W *Lamenti Doctoris Fausti* podstawą serii jest zdanie zaczerpnięte z ludowej księgi, przekazującej dzieje życia i śmierci arcy maga doktora Fausta. Jego słowa: „*Denn ich sterbe als ein guter und schlechter Christ*” („Umieram [...] jak dobry i zły chrześcijanin”, M 641), składają się z 12 sylab, którym przyporządkowane są poszczególne tony skali chromatycznej stanowiące serię. Na tym jednak nie koniec, albowiem poza dodekafoniczną serią – zasadą konstrukcyjną tego utworu jest figura *hetaera-esmeralda*, natomiast szyfr dźwiękowy h-e-a-e-es, który jest jej anagramem, występuje w melodii i harmonii wszędzie tam, gdzie mowa o zapisie i obietnicy, o pakcie krwi. Owa Esmeralda, tajemnicza kurtyzana to – jak się zdaje – jeden z dwóch (obok metody dodekafonicznej) kluczy do dzieła *Lamenti Doctoris Fausti* i tym samym do techniki kompozytorskiej Leverkühna. Regułą dodekafonii jest zasada kwadratu magicznego, toteż można spróbować połączyć ją z figurą *hetaera-esmeralda*. Pytania, które należy teraz zadać, brzmią: jakiego typu kwadrat magiczny mógłby być podstawą analizy i co dokładnie należałoby w nim umieścić? Czy powinien to być szyfr dźwiękowy h-e-a-e-es, czy też coś innego? Na pierwsze z pytań odpowiedź nasuwa się sama. Wiadomo, że w rozdziale XII bohater wiesza nad pianinem kwadrat z miedziorytu Dürera, trzeba zatem założyć, iż może on być przydatny. Jeśli teraz weźmie się pod uwagę, że w figurze *hetaera-esmeralda* jest 16 liter, czyli dokładnie tyle, ile pól w rzezonym kwadracie, to nie pozostaje nic innego, jak wpisać ową figurę dźwiękową w *mensula Jovis*. nierozstrzygnięta okazuje się jeszcze kwestia, w jaki sposób da się dokonać połączenia. W tym miejscu przychodzi z pomocą gematria, przewidująca m.in. przyporządkowanie, wedle którego kolejne elementy hasła wiążą się z liczbami naturalnymi począwszy od 1. Przypisując poszczególnym liczbom z kwadratu Dürera litery figury *hetaera-esmeralda* zgodnie z zasadą, że h = 1, e = 2, t = 3, a = 4, e = 5 itd., stworzyłem następujący kwadrat:

A	T	E	A
E	M	E	E
S	R	A	R
A	D	L	H

Analiza kwadratu z dzieła Dürera poucza, iż ważny jest ostatni wiersz, zaszyfrowano bowiem w nim datę powstania dzieła, czyli 1514 rok. W kwadracie stworzonym w efekcie opisanych przekształceń w końcowej linijce znajdują się litery AD. LH., będące skrótem imienia i nazwiska kompozytora. Można by sądzić, że jest to zbieg okoliczności, gdyby nie fakt, że tego typu przekształcenie daje równie interesujący wynik w innych przypadkach. Owa zagadkowa technika kompozytorska najpełniej została zrealizowana w ostatnim dziele Leverkühna (*Lamenti Doctoris Fausti*), które w oryginale nosi, składający się z 16 liter, tytuł: *Dr Fausti Weheklag*. Postąpiłem więc z nim tak, jak z figurą *hetaera-esmeralda*, wpisując go³³ do kwadratu z miedziorytu *Melancholia I*. Oto rezultat przetworzenia:

G	F	R	K
U	E	H	I
W	S	T	E
A	A	L	D

Znów w ostatnim wierszu pojawiły się inicjały kompozytora (A. L.), jednak tym razem znajdują się dokładnie tam, gdzie Dürer zaszyfrował datę powstania miedziorytu. O słuszności omawianego tropu interpretacyjnego świadczy, z jednej strony wypowiedź Leverkühna, który podczas rozmowy z Diabłem wyznaje: „A choćby i zadzwieczał magiczny kwadrat, gotów jestem na wszystko i do wszystkiego mogę się przyzwyczaić” (M 299), z drugiej zaś – słowa narratora Zeitbloma:

Chcę tutaj odesłać czytelnika do rozmowy, jaką w dawnych jeszcze czasach [...] odbyłem z Adrianem, a podczas której, dręczony bólami głowy, rozwijał mi i przedstawiał swoją ideę „rygorystycznej frazy” [...]. Pozwolił mi wówczas dostrzec ów „kwadrat magiczny” pewnego stylu czy techniki, która potrafi jeszcze wydobyć największą różnorodność z identycznych materiałów, a gdzie nie istnieje już nic atematycznego, nic, co nie mogłoby się wykazać jako wariacja jednego i tego samego tematu. [M 637]

Wobec tego staje się wielce prawdopodobne, iż istotą modyfikacji, jakiej Mann poddał dodekafonię, jest idea kwadratu magicznego, łącząca w sobie kontrpunktyczną ścisłość techniki 12-tonowej z zabiegami magicznymi. Trzeba wszakże przyznać, że pierwszy przykład jest niekonsekwentny, inicjały kompozytora

³³ Zgodnie z zasadą, że: d = 1; r = 2; f = 3; a = 4; u = 5 itd.

bowiem mają dosyć dowolną formę (AD. LH.), a ponadto zajmują całą linijkę, nie zaś dwie środkowe komórki, które Dürerowi posłużyły do umieszczenia daty powstania miedziorytu. Niespójność ta okaże się pozorna, jeśli wykorzysta się, opisaną wcześniej, metodę Petrusa Bungusa, który za pomocą gematrii dowodził, iż Luter był Antychrystem. Gdy pod litery z ostatniej linijki kwadratu podłoży się liczby³⁴ (A = 1; D = 4; L = 30; H = 8), wtedy ich suma będzie wynosić 43 (nie trzeba chyba dodawać, iż jest to inwersja liczby z kwadratu Dürera). Mann rozpoczął pracę nad *Doktorem Faustusem* w r. 1943, sądzę zatem, że prawdopodobnie jest, iż w taki sposób chciał wpisać ów pamiętny rok w swoje dzieło, podobnie do tego, jak uczynił to Dürer.

Mistyka liczb a struktura powieści

Kolejnym ważnym elementem dzieł Leverkühna jest słowo, związane – zdaniem kompozytora – z muzyką w sposób dużo bardziej istotowy, niż to się zwykło sądzić. Narrator relacjonuje następującą wypowiedź:

Muzyka i mowa, upierał się, należą do siebie wzajem, stanowią w istocie jedno, mowa jest bowiem muzyką, a muzyka mową i rozdzielone powołują się zawsze jedna na drugą, naśladują jedna drugą, posługują się jedna środkami drugiej i każda z nich pragnie zastąpić drugą. [M 215]

Z przekonania kompozytora o esencjalnym związku muzyki ze słowem wynika jego decyzja, aby na stałe połączyć swą twórczość z literaturą. Dopiero gdy młody artysta doprowadził do zaślubin tych dwóch dziedzin, stworzył dzieło, które w pełni uznał za swoje (czego nie można powiedzieć o wcześniejszych *Fosforescencjach morza*). Chodzi o 13 pieśni do słów Brentana, w których po raz pierwszy pojawił się szyfr dźwiękowy h-e-a-e-es, odnoszący się do postaci enigmatycznej kurtyzany. Gdyby podążać tropem symboliki liczbowej, wtedy trzeba by się zastanowić nad tym, dlaczego pieśni jest akurat 13, a nie np. 16? Już w starożytności uważano 13 za liczbę złowróżbną i przynoszącą nieszczęście. Kabała podaje, że istnieje 13 złych duchów, a 13 rozdział *Apokalipsy* jest rozdziałem mówiącym o Antychryście. I choć wymowa trzynastki zgadza się z rolą, jaką odegrały owe pieśni – gdyż stały się początkiem, do zguby prowadzącej, twórczości – to można by uznać ich liczbę za przypadkową, gdyby nie to, że narrator sam podsuwa trop symboliki liczbowej, kiedy na początku rozdziału XIV wyznaje:

Mistyka liczb nie moją jest sprawą i zawsze z niepokojem śledziłem skłonność do niej u Adriana, u którego się, wprowadzcie skrycie, lecz od dawna już i wyraźnie przejawiała. Ale mimo woli cieszę się, że na poprzedni rozdział przypadła właśnie powszechnie napawająca lękiem i uchodząca za feralną cyfra XIII, i doznaję niemal pokusy, aby uważać to za coś więcej niż za przypadek. [M 147]

Bohaterem rozdziału XIII jest docent Eberhard Schleppfuss, który w Halle przez dwa semestry wykładał psychologię religii. Jego na poły rozdzielona bródka, spiczaste zęby oraz odniesione przez narratora wrażenie, jakoby naukowiec czasem kulał na jedną nogę, składają się na obraz współgrający z ludowym wyobrażeniem diabła, dla którego szczególnie dobrą nazwą byłby polski wyraz „kusy”, oznaczają-

³⁴ Podstawą przetworzenia jest alfabet łańcowski i wartości liczbowe, przypisane mu według następującego schematu: a = 1; b = 2; c = 3; d = 4; e = 5; f = 6; g = 7; h = 8 itd.

jący zarazem 'przykrótki' oraz 'diabeł'. O trafności tej aluzji świadczy fakt, że w trakcie – opisaney w rozdziale XXV – wizyty, którą Diabeł osobiście złożył kompozytorowi, zły duch wciela się w różne postacie, a jedną z nich jest właśnie wykładowca z Halle. Można zatem przyjąć, że Leverkühn w osobie docenta Schlepffussa po raz pierwszy spotkał Diabła *in personam*, a zatem złowróźbna liczba 13 w istocie ma tu symboliczny wymiar. Na tym jednak nie kończy się rola liczb w *Doktorze Faustusie*.

Ernst Robert Curtius poucza, że w wiekach średnich nie znano nowoczesnej techniki kompozycji, a kluczowe znaczenie przy organizacji materiału literackiego miały kompozycje liczbowe, których istotą jest przyporządkowanie danym partiom dzieła numerów o mistycznym znaczeniu, a także organizacja całej struktury tak, aby można ją było podzielić na określoną liczbę części³⁵. Powieść Manna jest dziełem XX-wiecznym, jednak przykładanie do niej miary, według której bada się literaturę „dawną”, jest uprawomocnione, ponieważ autor wielokrotnie odwołuje się do tej tradycji. Curtius podaje, że do czasów rewolucji literackiej w w. XVIII istniała specjalna topika służąca do wprowadzenia (*exordium*) w dzieło³⁶. Zalecano, aby wstęp cechowała afektowana skromność, której przejawami są pokora i uległość mówcy oraz jego usprawiedliwianie się z własnej słabości i niewystarczającego przygotowania. Zaskakujące, jak dokładnie wskazówki te zostały zrealizowane w słynnym zdaniu rozpoczynającym powieść:

Z całą stanowczością pragnę zapewnić, że bynajmniej nie z chęci wysunięcia na plan pierwszy własnej osoby poprzeczam kilkoma słowy o sobie samym i swojej sytuacji te wiadomości o życiu świętej pamięci Adriana Leverkühna, ową pierwszą i z pewnością bardzo pobieżną biografię drogiego mi, tak straszliwie przez los doświadczonego, wyniesionego i upadłego człowieka i genialnego muzyka. [M 9]

Exordium przewidywało miejsce m.in. dla toposu „Przynoszę coś, czego nikt jeszcze nie mówił” oraz dla toposu „Posiadanie wiedzy sprawia, iż obowiązkiem jest dzielić się nią”³⁷. Realizacją pierwszego z nich jest zacytowane zdanie (mówi się w nim o tym, że to pierwsza biografia Leverkühna), natomiast drugiego – ustęp, gdzie narrator przyznaje, iż posiada bezcenne notatki i inne dokumenty, które kompozytor jemu właśnie przekazał (M 13). Zdaje się, że zastosowanie strategii służących do rozpoczynania, typowych dla literatury sprzed w. XVIII, nie jest tutaj przypadkowe. Przeniesienie topiki wstępu, wcześniej używanej przez Wergiliusza, Dantego i Miliona, na grunt powieści stanowi wyraźne wskazanie, do jakiej tradycji Mann się odnosi³⁸. Proponuję zatem, aby rozważyć, w jakiej mierze symboliczne znaczenie liczb jest istotne dla powieści niemieckiego pisarza.

Masson zauważa, że rozdział XXXIV składa się faktycznie z trzech rozdziałów sygnowanych jako XXXIV, XXXIV (c.d.) oraz XXXIV (zakończenie), co uznać należy za co najmniej zastanawiające, bo cóż wzbraniało pisarzowi oznaczać te,

³⁵ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. A. Borowski. Kraków 1997, s. 493–494.

³⁶ *Ibidem*, s. 86.

³⁷ Curtius, *op. cit.*, s. 92–96.

³⁸ H. Orłowski (*Powieść minionego stulecia versus alegoria historiozoficzna? O „Doktorze Faustusie” Tomasza Manna. I nie tylko*. W zb.: *Tomasz Mann w krytyce i literaturze polskiej. Antologia tekstów i dokumentów*. Red. R. Dziergwa. Poznań 2003) dowodzi, że narracja *Doktora Faustusa* została ukształtowana tak, jak budowano średniowieczne przekazy hagiograficzne.

wyraźnie wyodrębnione całości kompozycyjne, kolejnymi cyframi rzymskimi, czyli XXXIV, XXXV, XXXVI. Mógł też Mann postąpić tak, jak w rozdziale XXI, gdzie fragmenty tekstu oddzielone są znakiem graficznym. Narrator sam podkreśla ten fakt:

Gwiazdki również stanowią wytechnienie dla oczu i umysłu czytelnika; niekoniecznie musi być nim od razu dobitnie inicjujący przedział rzymskiej cyfry [...]. Stworzywszy z pomocą tych obojętnych znaków obraz typograficznie jaśniejszy [...]. [M 231]

Skoro do skonstruowania odpowiedniego układu tekstu autor używa neutralnych gwiazdek, to ciśnie się na usta pytanie o to, do czego używa cyfr rzymskich. Wiadomo, że niektóre rozdziały (np. XIII) Mann opatrzył numerami o symbolicznym znaczeniu, toteż można podejrzewać, że ten, któremu przypisana jest liczba 34, również należy do owej grupy. I faktycznie tak się dzieje, gdyż zaprezentowano w nim historię powstawania jednego z dwóch – obok *Lamenti Doctoris Fausti* – najważniejszych dzieł kompozytora, mianowicie cyklu *Apocalypsis cum figuris*. Jest to utwór oparty na 15 drzeworytach Dürera noszących ten sam tytuł³⁹, a stanowiących ilustrację wybranych scen z *Objawienia św. Jana*⁴⁰. Drugi drzeworyt przedstawia moment, w którym ewangelista ujrzał Chrystusa jako sędziego wraz z jego atrybutem, czyli mieczem obosiecznym. Jezus trzyma w ręce 7 gwiazd, a wokół Niego ustawionych jest 7 świeczników, oznaczających 7 kościołów, do których ma być skierowane Słowo. Na kolejnym obrazie widnieje Bóg w otoczeniu 24 mędrców, po 12 z każdej strony. Zarówno liczba 7, jak i 12 są wtórne wobec liczb 3 i 4, ponieważ za sprawą prostych operacji arytmetycznych, można je do nich zredukować. Wokół postaci siedzącej na tronie (jej głowę otaczają trzy promienie) znajduje się 7 gorejących pochodni, a przed postacią 4 bestie. Liczba 4 jest, z oczywistych powodów, kluczowa dla kolejnego drzeworytu – *Czterech jeźdźców Apokalipsy*. Tak więc na każdym z ogniw cyklu widnieją owe wielkości symboliczne bądź ich zwielokrotnienia. Fakt ten jest dobrze znany i szeroko komentowany, jednak warto go przytoczyć, ponieważ opis powstawania *Apocalypsis cum figuris* mieści się w rozdziale XXXIV, co – jak sądzę – jest zabiegiem celowym.

W tradycji literackiej, do której Mann się odnosi, a którą wyznaczają nazwiska tej miary co Homer i Wergiliusz, liczba 12 (3×4) używana była przy organizacji materiału literackiego jako jeden z dwóch – obok liczby 10 – wyznaczników „pięknego” porządku. Curtius podaje wiele przykładów na popularność tej liczby, m.in. przypomina, że Milton, pod wpływem Wergilego, zwiększył liczbę ksiąg *Raju utraconego* z początkowych 10, do ostatecznych 12. Wobec takiej praktyki wolno pokusić się o zbadanie znaczenia liczby „ksiąg” *Doktora Faustusa*. Ostatni rozdział opatrzonej jest cyfrą XLVII, jednak jeśli dodać do niego autorskie *Postowie*, wtedy okaże się, że w istocie powieść składa się z 48 części. 48 można podzielić na 4, a wynikiem tego działania będzie „piękna” liczba 12. Oczywiście, ktoś może zapytać o to, skąd wiadomo, że dzielić należy akurat na 4 części? Ma to swoje głębokie uzasadnienie. Otóż technika kompozytorska głównego bohatera polega na przetwarzaniu 12-elementowych serii na cztery podstawowe sposoby

³⁹ Mimo tego samego tytułu występuje drobna różnica w zapisie: cykl Dürera to *Apocalypsis cum figuris*, podczas gdy kompozycja Leverkühna to *Apocalypsis cum figuris*.

⁴⁰ Właściwe ilustracje do *Apokalipsy* to 14 drzeworytów, na pierwszym obrazie bowiem przedstawione są męki, jakim został poddany św. Jan w związku z głoszeniem nowej religii.

(wersja pierwotna, rak, inwersja, rak inwersji), które powtarza się od każdego z dwunastu stopni gamy chromatycznej, przez co uzyskuje się 47 wariacji jednej serii dźwięków (w sumie 48 osiem wersji), a zatem kluczowe dla tej techniki liczby to 12 i 4. Jeśli pomnoży się przez siebie obie wielkości, rezultatem będzie liczba „ksiąg” Mannowej powieści. Koncepcja, zgodnie z którą liczba rozdziałów równa jest 48 (47 + 1), nie tylko wyjaśnia uwagi narratora na temat znaczenia cyfr rzymskich bądź braku znaczenia „gwiazdek”, ale przede wszystkim pokazuje, dlaczego rozdział XXXIV nie mógł być sygnowany kolejnymi numerami. Otóż m.in. dlatego, że wtedy liczba rozdziałów byłaby inna i nie dałoby się jej powiązać równocześnie z dodekafonią oraz z symboliką liczb. Dlaczego jednak pisarz zastosował tak nietypowe numerowanie (XXXIV, XXXIV c.d., XXXIV zakończenie)? Skoro chciał zachować odpowiednią liczbę rozdziałów, mógł oddzielić te trzy części „gwiazdkami” bądź innym znakiem typograficznym.

Interesujące wyjaśnienie przedstawia Masson. Jego zdaniem, nietypowe numerowanie rozdziału XXXIV wynika z tego, iż dzieło Manna składa się jakoby jednocześnie z 50 rozdziałów, dzięki czemu autor osiągnął konstrukcję zogniskowaną wokół centralnego rozdziału XXV. Zgodnie z tą koncepcją powieść tworzą 24 rozdziały poświęcone na opis życia kompozytora, przed właściwym zawarciem paktu, jeden rozdział, gdzie dokonują się owe „zaślubiny”, oraz 24 rozdziały, w których czytelnik poznaje życie artysty po fatalnym zobowiązaniu, i zamykające wszystko *Posłowie*. W takim układzie punktem zwrotnym jest przestrzeń między rozdziałem XXV a XXVI. Na korzyść tego rozumowania świadczy to, że wiek Leverkühna pokrywa się kilkakrotnie z numerem rozdziału. W rozdziale XXIX opisany jest karnawał r. 1914 – kompozytor (urodzony w r. 1885) ma wtedy 29 lat, w rozdziale XXXIX zaś ma lat 39⁴¹. Jeśli przyjąć tok rozumowania Massona, to okaże się, że również w *Posłowie* (czyli w rozdziale pięćdziesiątym) wiek bohatera pozostaje w zgodzie z numerem części. Czytelnik dowiaduje się o tym z relacji narratora:

Ja sam zobaczyłem tego drogiego mi człowieka ponownie w roku 1935, kiedy, już jako emeryt, zjawiłem się w Buchel w dniu jego pięćdziesiątych urodzin, w roli ubolewającego gratulanta. [M 667–668]

Model konstrukcyjny zaproponowany przez francuskiego badacza ma również tę zaletę, że przywołuje kontekst *Boskiej Komедii* Dantego, która mieści się dokładnie w 100 pieśniach, co należy interpretować jako idealne zwielokrotnienie liczby 10. W tym układzie 50 rozdziałów *Doktora Faustusa* byłoby podjęciem i przetworzeniem drugiej linii, istniejącej w tradycji „kompozycji liczbowych”, która za liczbę najpiękniejszą uznaje nie 12, lecz 10.

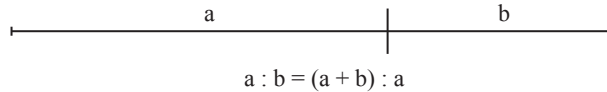
Liczba określająca rozdział XXXIV nabiera znaczenia w innym jeszcze kontekście. Masson twierdzi, że nie jest wykluczone, iż wiąże się ona – poprzez ciąg Fibonacciego – ze złotym podziałem⁴². Ta zasada estetyczna w najprostszej postaci polega na proporcjonalnym podziale odcinka, który można zrealizować na dwa sposoby:

- 1) część dłuższa do krótszej ma się tak, jak całość do części dłuższej, co

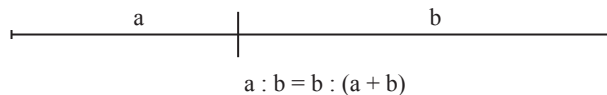
⁴¹ Zob. Masson, *op. cit.*, s. 203.

⁴² *Ibidem*, s. 204.

w przybliżeniu równa się wartości liczbowej 1,618. Na potrzeby tej pracy wersję tę nazwę podstawową;

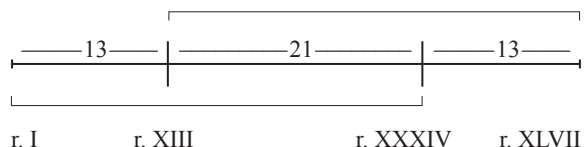


2) część krótsza do dłuższej ma się tak, jak część dłuższa do całości, co w przybliżeniu równa się wartości liczbowej 0,618. Postać tę można nazwać inwersją.



Luca Pacioli w traktacie *De divina proportione* (1509), do którego tablice narysował Leonardo da Vinci, porównał zasadę proporcjonalnego podziału odcinka do natury Boga i nadał jej miano Boskiej proporcji. Mniej więcej sto lat później Johannes Kepler (*Nive Sexanbula*, 1611) powiązał ją z ciągiem Fibonacciego, czyli liczbami: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, itd. Szeregiem tym rządzi zasada, że suma dwóch kolejnych elementów daje następny. Kepler zauważył, iż przybliżoną wartość złotej proporcji można uzyskać zestawiając ze sobą wyrazy tego ciągu: $8:5^{43} \approx 13:8 \approx 21:13 \approx 34:21 \approx 1,618$; $5:8 \approx 8:13 \approx 13:21 \approx 21:34 \approx 0,618$. Liczby Fibonacciego są zatem bardzo wygodnym narzędziem opisującym Boską proporcję. Zasada „złotego cięcia” wielokrotnie była wykorzystywana w sztuce. Do najbardziej znanych przykładów należą: *Muzyka na instrumenty strunowe perkusję i czeleste* Béli Bartóka, utwór, którego plan formalny realizuje złoty podział na kilka sposobów, oraz architektura Le Corbusiera, który koncepcję modułora stworzył na podstawie liczby Fibonacciego. W powieści Manna wielkości te również są istotne. Wiadomo, że rozdziały XIII i XXXIV pełnią w *Doktorze Faustusie* uprzywilejowaną rolę i sygnowane są liczbami o sensie symbolicznym. Jednocześnie liczby te wchodziły w skład ciągu Fibonacciego. Przestrzeń między rozdziałami I i XXXIV naznaczona jest brzemieniem w skutki pojawienia się Diabła w rozdziale XIII. Na planie formalnym punkt ten dzieli rzeczony odcinek na dwie części zgodnie z zasadą „złotego cięcia” (w inwersji), od pojawienia się bowiem docenta Schleppfussa do powstania cyklu *Apocalypsis cum figuris* „upłynęło” – ni mniej, ni więcej – 21 rozdziałów. Ponadto okres akcji rozgrywającej się między rozdziałami XIII a ostatnim z numerowanych, XLVII, również można podzielić według Boskiej proporcji (w wersji podstawowej) – wtedy punkt „złotego cięcia” wypadnie w rozdziale XXXIV. Układ taki sugeruje, że to, co zostało zapoczątkowane w rozdziale XIII, a doprowadzone do tragicznego końca w XLVII, punkt przełomowy osiągnęło właśnie w rozdziale XXXIV, w momencie powstania apokaliptycznego oratorium, pierwszego wybitnego dzieła Leverkühna, pisanego pod dyktando samego Diabła i naznaczonego liczbą z kwadratu magicznego. Omówione relacje ilustruje następujący schemat:

⁴³ Stosunki między poszczególnymi elementami ciągu Fibonacciego są dosyć dokładnym przybliżeniem złotej proporcji począwszy od piątego i szóstego wyrazu.



Zastosowanie zasady złotego podziału jest czymś zaskakującym, jeśli nie zupełnie nowatorskim, w odniesieniu do literatury⁴⁴. Zabieg ten należy – jak sędzę – rozumieć jako nawiązanie do żywej tradycji użycia złotej proporcji w architekturze, malarstwie i muzyce. „Złote cięcie” stosuje się na gruncie owych sztuk po to, aby osiągnąć proporcjonalne relacje pomiędzy elementami, co służyć ma powoływaniu do życia dzieł pięknych w klasycznym (klasycystycznym) tego słowa znaczeniu. Mann pisał *Doktora Faustusa* w czasie głębokiego kryzysu kultury europejskiej, kryzysu, który w estetyce wyraża się najpełniej w kulcie brzydoty, w polityce zaś *apogeum* osiągnął w okresie drugiej wojny światowej. W powieści oba te porządki są ze sobą ściśle powiązane i niejako warunkują się wzajemnie, toteż wplecenie w plan formalny kilku kanonów piękna można rozumieć jako usilne poszukiwanie porządku w czasie chaosu i dezintegracji. Podobna – jak sędzę – jest rola innych elementów opartych na konstrukcjach liczbowych, które, poprzez odniesienie do matematycznego modelu pojmowania świata, mają za zadanie zapewnić dziełu sztuki ugruntowanie w maksymalnie spójnej rzeczywistości. Tak więc liczba 34, występująca już w wyobrażeniach kosmologicznych ludów starożytnych (jako 3 i 4), a później m.in. w chrześcijańskiej numerologii, w malarstwie Dürera oraz w zasadzie złotego podziału, w powieści jest jak gdyby emblematem ciągłości kultury europejskiej i w istocie nieprzypadkowo przypisana została rozdziałowi, w którym opowiedziane są losy powstawania dzieła wieszczącego jej zagładę. Podsumowując, proponuję, aby wyznaczyć trzy porządki formalne, w które jednocześnie wpisuje się narracja powieści *Doktor Faustus*:

1. Porządek dodekafoniczny. Powieść ma w tym ujęciu 48 rozdziałów, co należy rozumieć jako aluzję do techniki 12-tonowej.

2. Porządek dantejski. Zgodnie z tą koncepcją powieść ma 50 rozdziałów, co – podobnie jak w *Boskiej Komедii* Dantego – należy interpretować jako zwielokrotnienie Boskiej liczby 10.

3. Złoty porządek. Zgodnie z tą teorią narracja powieści wpisuje się w plan formalny wyznaczony na podstawie zasady „złotego cięcia”.

Abstract

TOMASZ GÓRNY
(Jagiellonian University, Cracow)

“DOKTOR FAUSTUS” – MUSIC, METAPHYSICS AND NUMBER MYSTICISM

The first part of the article presents the tradition in which music is linked with metaphysics and the numerical model of understanding the world, as well as discusses the issues connected to number symbolism and to gematria. Subsequent to that, the paper refers to the way Adrian Leverkühn, Thomas Mann’s portagonist, composed his works. At this point the author formulates a hypothesis,

⁴⁴ Zob. T. Górny, *Zasada „złotego cięcia” a literatura*. „Ruch Literacki” 2011, nr 6.

the core of which is a relationship, also crucial for dodecaphony, of a magic square rules with the square from Albrecht Dürer's *Melencolia I*. Such relationship is held due to the use of number counterparts of a musical figure, namely haetera esmeralda. The final part of the paper contains remarks on the meanings of Roman numerals used in chapter numbers as well as considerations on the novel's structure. Developing Jean-Yves Masson's hypothesis, the author formulates a view about a possibility of using golden ratio in the narration of *Doktor Faustus*.

EDWARD FIAŁA
(Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II)

WOKÓŁ ZŁA ONTYCZNEGO W PROZIE GOMBROWICZA

nasz diabeł jest coraz mniej związany z problemem moralnym, jest niezależny od grzechu i cnoty. Nie jest to szatan „artykułowany”. Jest z ciemności. Z absurdu. Nie jest ani pokusą, ani karą, jest tylko i jedynie z bólu, jest niezawiniony [D-2 306]¹.

Paul Ricoeur w ten sposób definiuje problematykę swego szkicu *Zło. Wyzwanie rzucone filozofii i teologii*:

Otóż cała zagadka zła polega na tym, że – przynajmniej w judeochrześcijańskiej tradycji Zachodu – pod tym samym pojęciem umieszczamy zjawiska tak na pierwszy rzut oka różne, jak grzech, cierpienie i śmierć².

Z uwagi na temat tych rozważań nie interesuje nas jednak zagadnienie grzechu, które badacz wiąże z kwestią zła moralnego, ale raczej cierpienie i śmierć jako przejawy zła ontycznego, nazywane również złem fizycznym lub kosmicznym w prywatywnej koncepcji bytu, pojmującej zło w sensie braku – koncepcji wywodzącej się od Arystotelesa, a rozwiniętej przez św. Augustyna i św. Tomasza³.

Proponowany tutaj termin „zło ontyczne” odpowiada w znacznym stopniu temu, co Ricoeur pisze o cierpieniu:

nie przychodzi ono do nas za naszą sprawą; ono na nas spada. Stąd też zdumiewająca różnorodność jego przyczyn: przeciwności natury fizycznej, choroby oraz ułomności ciała i umysłu, smutek spowodowany śmiercią drogich nam istot, przerażająca perspektywa własnej śmiertelności, poczucie osobistej nikczemności itp.; w przeciwieństwie do oskarżenia, które ujawnia jakąś moralną dewiację, cierpienie charakteryzuje siebie jako czyste przeciwieństwo przyjemności, jako nie-przyjemność, czyli jako pomniejszenie naszej fizycznej, psychicznej czy duchowej integralności. A w końcu i przede wszystkim potępieniu przeciwstawia cierpienie lament; skoro bowiem przewina czyni człowieka winnym, cierpienie robi z niego ofiarę; to zaś już wszem i wobec obwieszcza lament⁴.

¹ W ten sposób odsyłam do: W. Gombrowicz, *Dziennik (1957–1961)*. Kraków 1986, s. 306. *Dziela*. T. 8. Red. J. Błoński (jest to drugi tom *Dziennika*). Pozostałe skróty, jakie stosuję, odnoszą się również do krakowskiej edycji dzieł pisarza. Są to: D-3 – dla trzeciego tomu *Dziennika (1961–1966)*; P – dla *Pornografii*; K – dla *Kosmosu*. Liczby po skrótach wskazują strony.

² P. Ricoeur, *Zło. Wyzwanie rzucone filozofii i teologii*. Wstęp P. Gisela. Przeł. E. Bur-ska. Warszawa 1992, s. 13.

³ Zob. S. Kowalczyk, *Zło – problemem czy tajemnicą?* W: *Podstawy światopoglądu chrześcijańskiego*. Kraków 1980.

⁴ Ricoeur, *op. cit.*, s. 14.

A zatem oddalamy się radykalnie od ewentualnego oskarżenia czy potępienia, które jest zazwyczaj wyzwalane przez zło moralne będące w tych rozważaniach przede wszystkim kontrastywnym tłem, żeby iść w kierunku refleksji nad tak zdefiniowanym złem ontycznym, zawierającym cierpienie i lament w ujęciu Ricoeura, bo jest ono – jak stwierdził Gombrowicz w wypowiedzi przywołanej tu jako motto – „tylko i jedynie z bólu”. Jest „niezawinione”, ale dopadające „człowieka – ofiarę”, żeby pomniejszyć – i to już Ricoeur – jego „fizyczną, psychiczną czy duchową integralność”.

Tak rozumiane zło ontyczne dotyka – jak zobaczymy w naszych analizach – także śmierci, czyli finalnego rysu tragizmu egzystencjalnego, również „niezawinionego”. Jednocześnie świadomie pomijamy rozbudowaną w *Dzienniku* problematykę Bólu, ograniczając się do penetracji wizji antropologicznej Gombrowicza w aspekcie zła ontycznego ewokowanego przez wybrane postaci z dwóch ostatnich powieści pisarza i jego prowokacyjnego dyskursu na temat „Hitlera w Polaku”, pomieszczonego w trzecim tomie *Dziennika*.

W tej optyce interpretacji można by przyjrzeć się najpierw dwom postaciom z *Pornografii*, czyli nobliwej matronie katolickiej, Amelii, i legendarnemu przywódcy AK w czasie okupacji niemieckiej w Polsce – Siemianowi, któremu nagle... „wykończyła się odwaga”, a potem wypadłoby poddać analizie trójkę bohaterów z *Kosmosu*, tzn. epizodyczną reakcję narratora Witolda, persewerację pani Kulki, żony lubieżnego sybaryty Wojtysa, i zagadkowego samobójcę Ludwika. Byłaby to selektywna galeria postaci tragicznych, która podprowadziłaby nas do kapitalnego problemu zła w Polaku – zła będącego *de facto* kluczem otwierającym głębokie rejestry zła egzystencjalnego.

Wszelako taki układ portretów psychologicznych przypomina raczej mozaikę, niż wyraźne *continuum*, które by coraz mocniej wnikało w problematykę zła ontycznego w tych powieściach Gombrowicza. Jeśli zatem zmienimy logikę dyskursu tak, by stał się on bardziej analityczny i odsłaniał pogłębiające się poziomy problemu, otrzymujemy następującą kompozycję naszej galerii – powiedzmy – „epizodycznej”, ponieważ pokazuje ona zaskakujące epizody z kręgu zła ontycznego, dotyczące takich postaci, jak Witold, pani Kulka (Wojtysowa), Siemian, Amelia i Ludwik. Daje to nam próby wglądu w enigmy egzystencjalne dwojga bohaterów z *Kosmosu*, z kolei dwójki protagonistów z *Pornografii* i na końcu Ludwika, znowu z *Kosmosu* – żeby ostatecznie rozważyć „kompleks Hitlera” w Polaku.

Jest to – jako się rzekło – *continuum* problemowe, które zapewne nie wyczerpuje całego pejzażu ludzkiego w ramach prozy Gombrowicza. Poza naszymi dociekaniem pozostawiamy dwie pierwsze powieści pisarza (*Ferdydurke* i *Trans-Atlantyk*) oraz jego debiutanckie opowiadania, co nie znaczy, że w tych utworach nie występuje zagadnienie zła ontycznego w konstrukcji postaci. Owszem, występuje, ale w sposób mniej wyraźny, żeby nie powiedzieć: anemiczny. Być może dlatego, że lejtmotywem trzech wymienionych dzieł jest wolność indywidualna, która zdaje się bardziej korelować z ewentualnym złem moralnym niż – ontycznym.

Zacznijmy zatem od mrocznego epizodu narratora *Kosmosu* – Witolda. Jest on wraz ze swoim kolegą Fuksem gościem w zakopiańskim pensjonacie rodziny Wojtysów, którą stanowią emerytowany eks-bankowiec Leon i jego żona Mańcia,

nazywana przez domowników „panią Kulką”, oraz ich urodziwa córka Lena, od niedawna poślubiona Ludwikowi. Otóż Witolda pociąga młoda mężatka, z którą ustawicznie dialoguje w monologu wewnętrznym. Pewnego wieczoru próbuje ją nawet podglądać w sytuacji intymnej z mężem, co kończy się jednak dotkliwym rozczarowaniem, kiedy nagle gaśnie światło w sypialni małżonków, a nasz zrezygnowany bohater wraca zniechęcony z ogrodu do domu. I właśnie wtedy zdarza się szokujący incydent:

Dochodziłem już do ganku. Na balustradzie siedział kot Leny, Dawidek, i na mój widok wstał i wyprężył się, abym go połaskotał. Złapałem kota mocno za gardło, zacząłem dusić, przemknęło mi, jak błyskawica, że co to ja robię, ale pomyślałem, już trudno, już za późno, z całej siły zaciskałem ręce. Uduśliłem. Zwiśl. [K 58]

Niesamowity epizod, którego nie rozumie sam sprawca – jakby się obudził z dziwnego snu:

Co teraz, co dalej, byłem na ganku z kotem uduszonym w rękach, trzeba było coś począć z kotem, złożyć go gdzieś, ukryć? Tylko że pojęcia nie miałem, gdzie. Może zakopać? Ale kto by tam kopał po nocy! [K 58–59]

Słowem – nieznanymi imperatywami wewnętrznymi, jakieś inne Ja, zupełnie spoza świadomości, które jednocześnie pozbawia bohatera podmiotowej wolności, stanowi o istocie mrocznego ekscesu, będącego oczywistym atrybutem zła ontycznego. Ujawnia się na moment, żeby natychmiast ukryć swoją złowrogą twarz, pozostawiając Witolda w poważnej konsternacji mentalnej wobec machinalnego przestępstwa. Dlaczego to zrobił? Nie ma pojęcia, ale nazajutrz próbuje rzecz racjonalizować:

po cóż, na Boga, go dusiłem? Przypomniałem sobie teraz, że w czasie duszenia doświadczyłem tego samego dobijania się do Leny, co gdy szturmowałem do jej drzwi – ha, dobieierałem się do niej poprzez zaduszenie kota ulubionego – i w furii, że inaczej nie moge! [K 60]

Jeśli tak jest, a przecież głos autora zdarzenia ma tutaj decydujące znaczenie, to możemy ten akt zabójstwa kota uznać za wariant znanego w psychoanalizie mechanizmu przemieszczenia, który należy do arsenału logiki nieświadomości. Wydaje się, że nastąpiło w tym wypadku gwałtowne i nieświadome przeslizgnięcie się energii *libido* z pożądania skierowanego ku Lenie na agresję wobec jej ulubionego zwierzaka, co należy przypisać tzw. procesowi pierwotnemu psychiki. Tak o tym mówi definicja zjawiska:

Psychoanalityczna teoria przemieszczenia odwołuje się do hipotezy ekonomicznej, dotyczącej energii obsadzenia, zdolnej oddzielać się od wyobrażeń i prześlizgiwać się po drogach skojarzeń. „Swobodne” przemieszczanie tej energii jest jedną z głównych cech procesu pierwotnego, który rządzi funkcjonowaniem systemu Nieświadomości⁵.

W ten sposób „energia obsadzenia” wokół atrakcyjnej Leny zostałaby swobodnie przemieszczona drogą skojarzenia na jej kota – pod warunkiem, że słowo „swobodnie” rozumiemy w logice determinizmu psychoanalitycznego, co tylko koncepcyjnie uwyraźnia motywacyjne kontury irracjonalnej reakcji Witolda. A jest to reakcja, która znakomicie ilustruje tzw. obsadzenie przeciwstawne, nazwane

⁵ J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*. Pod kier. D. Lagache’a. Przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska. Warszawa 1996, s. 256.

przez Freuda „*Reaktionsbildung*” i określane jako „Postawa lub nawyk psychologiczny, przeciwstawny do wypartego pragnienia i ustanowiony w reakcji na to pragnienie [...]”⁶. Krótko mówiąc, narrator w miejsce realizacji pożądania Leny, które, chcąc nie chcąc, musi wypierać, nawet w jego zastępczej formie: w postaci jej podglądania – reaguje „przeciwobsadzeniem”, czyli wściekłą agresją wobec kota Dawidka, związanego „drogami skojarzeń” z pociągającą mężatką.

Jeśli zaproponowana tutaj egzegeza anormalnego wybryku Witolda w optyce psychoanalitycznej jest trafna, to rzuca ona światło zrozumienia na dokonane zabójstwo zwierzaka. Mamy zatem przykład drobnego zła ontycznego, które wydaje się możliwe do wyjaśnienia w kluczu freudowskim.

Raczej rzadko jednak zdarza się udana racjonalizacja tego typu zła, które w świecie Gombrowicza częściej pozostaje nieprzeniknioną zagadką egzystencjalną, zahaczającą niejednokrotnie o taką czy inną aberrację psychiczną bohatera bądź po prostu niezgłębioną tajemnicę. Przypadek aberracji widzimy już na przykładzie pani Kulki, natomiast pozostałe trzy postaci, które przedstawimy, należałoby raczej zaliczyć do kategorii zła ontycznego o profilu enigmaty psychologiczno-egzystencjalnej.

A oto szkic do portretu żony Wojtysa, na której barkach spoczywa prowadzenie pensjonatu, gdzie jest kucharką, gospodynią i sprzątaczką – bez wytchnienia w kieracie spraw rodzinnych i domowych. Tak mówi o sobie samej:

– Ja, proszę panów, dzień za dniem. Rok za rokiem. Od rana do wieczora. Harowanie. Panowie mnie znają, że jestem spokojna i taktowna, z wychowaniem. Ale jak mnie się ten spokój urwie... Wtedy łapię za co bądź.
Zastanowiła się i powiedziała z rozumą.
– Łapię za co bądź...
Nie wytrzymała, wrzasnęła, rozcapierzona.
– Za co bądź!
– Złotko – powiedział Leon i krzyknęła mu: – Za co bądź!
– Za co bądź – powiedział Leon, na co ona krzyknęła: – Nie za co bądź! Za co bądź!
I uciszyła się. [K 66]

Znamienna ambiwalencja. Pani Kulka eksponuje swoje *ego* idealne w intencjonalnym wyznaniu: „jestem spokojna i taktowna, z wychowaniem”, ale jednocześnie domaga się prawa do zaakceptowania ciemnej strony własnej osobowości, co można nazwać jej *ego* realnym. Zapytajmy jednak o kulisy tego nieobliczalnego refrenu w postaci wielokrotnego „Łapię za co bądź”. Otóż widzimy Wojtysową w tym wymiarze *quasi*-szaleństwa w nocy, kiedy niedaleko domu... wali młotem czy siekierą w pień drzewa! Narrator nie kryje zdumienia:

Ścierpłem – to z za domu, od strony drogi, stamtąd te wściekle uderzenia, ktoś wali! Jak młotem! Rozwścieczone razy młota, ciężkie, żelazne, walące raz za razem, buch, buch, zajadle i z całych sił! Huk tego żelaza w nocy bezszelestnej tak zdumiewający, że prawie nie z tego świata... [...]
Nie ustawało. Wyrzrałem za róg [...]. Pani Mańcia.
Pani Kulka! W szlafroku z szerokimi rękawami i, pośród tych rękawów rozwianych, dyższą i walącą, wznosząca do góry młot, czy siekierę, i waląca w pień drzewa z głową oszalałą. [K 55]

⁶ *Ibidem*, s. 276. Rzecz została nietrafnie przełożona w *Słowniku psychoanalizy* jako „reakcja upozorowana”, zamiast – jak sądzimy – reakcja przeciwstawna lub obsadzenie przeciwstawne.

Uważna lektura tekstu uświadamia, że te ponocne wyładowania bohaterki stanowią swego rodzaju *tabu* rodzinne, tolerowane i skrętnie ukrywane przez najbliższych. Przyznają się oni do niego dopiero w obliczu naocznego świadectwa obu gości, czyli Witolda i Fuksa, którzy przypadkiem stali się świadkami cyklicznie powtarzającego się – powiedzmy – „tąpnięcia” psychiki zaharowanej pani domu. Wobec tej interakcyjnej oczywistości osaczona pani Kulka prosi córkę Lenę o wytłumaczenie:

Przełknęła ślinę.

– Mów, Lena, prawdę!

– Mama co pewien czas... To jest taki kryzys. Nerwy. Zdarza się od czasu do czasu. Wtedy łapie za co bądź... żeby się wyładować. Wali. Albo tłucze, jeśli szkło. [K 66]

Mamy więc tutaj *casus* lekkiej aberracji psychicznej, która wydaje się przejawem zła ontycznego normalnej osobowości, tzn. „niezawinionej” dewiacji – „spadającej” na bohaterkę zniecka i wbrew jej woli, co z drugiej strony można by uznać za wewnętrzną „klapę bezpieczeństwa” chroniącą przed realnym szaleństwem.

Nagle zabójstwo kota Leny dokonane przez Witolda to ciemny *lapsus* jego osobowości, w którym wyładował się tajny afekt do atrakcyjnej – ale zakazanej mu – mężatki. Z kolei pani Kulka pokazuje coś poważniejszego niż doraźny epizod narratora, ponieważ jej nocne napady mają już swoją cykliczność, która odsłania groźną „podszewkę” wysiłonej normalności bohaterki...

Krok dalej prowadzi nas postać Siemiana z *Pornografii* – słynnego oficera AK, który zjawia się nie po raz pierwszy w majątku Hipolita w Powórnej, wnosząc ze sobą smak „akcji, podziemia, wodza, konspiracji”. Jest bowiem czas okupacji niemieckiej – „naród nas wiązał” – konstatuje Witold (P 89). Fetowany dyskretnie przez wszystkich domowników, a entuzjastycznie przez 16-letniego Karola, zachowuje się Siemian z powściągliwą elegancją i szarmanckością wobec pań. Po pewnym czasie następuje jednak gwałtowny zwrot biegu wypadków, który radykalnie degraduje Siemiana z powodu jego niezawinionego i tajemniczego „przeinaczenia”:

Dowiedziałem się, iż w nocy Siemian „widział się z osobami przybyłymi z Warszawy” w celu ustalenia szczegółów pewnego działania, które miał poprowadzić w okolicy. Ale w toku tej rozmowy wydarzyła się „heca, panie”, gdyż jakoby Siemian miał powiedzieć, że ani tej akcji, ani żadnej innej, już nie poprowadzi oraz że wycofuje się raz na zawsze i „wraca do domu”. [P 102]

Słowem – to, co u pani Kulki miało znamię rytmicznych perseweracji, które wyzwalały jej nocne seanse z siekierą, tu jest złowieszczym kryzysem, związanym ze świadomą deklaracją wycofania się z konspiracji. Czyli bohater – w kontraście z żoną Wojtysa z *Kosmosu* – nie widzi już możliwości powrotu na utracony poziom gotowości bojowej, a nawet odporności psychicznej. Coś w nim pękło:

Powstał gwałt, zaczęli naciskać, w końcu już bardzo zdenerwowany wyrzucił z siebie, że zrobił, co mógł, i więcej nie może – że „odwaga mu się wykończyła” – że „odwaga mu się w strach przemieniła” – że „dajcie mi spokój, coś mi się zepsuło, we mnie trwoga poczęła się, sam nie wiem, jak” [...]. [P 102–103]

Ostatnie wtrącenie („sam nie wiem, jak”) daje do myślenia. A zatem Siemian nawet nie próbuje, w odróżnieniu od Witolda w analizowanym epizodzie, racjonalizować genezy własnego kryzysu. Zestawiając z kolei niedawnego wodza z Wojtysową, możemy powiedzieć, że jej nocne spazmy wydają się swego rodza-

ju „haraczem”, jaki płaci ona za wyteżoną normalność na poziomie interakcji społecznych, podczas gdy jego kryzys otwiera przed nim nieprzewidziane komplikacje psychiczne. Delikatność sytuacji zasłużonego AK-owca zostaje jednak podeptana w realiach brutalnej wojny:

zaczęło rodzić się podejrzenie z początku niejasne, potem coraz ostrzejsze, że Siemian zwariował, albo przynajmniej jest zupełnie nerwowo wykończony – i wtedy uderzyła fala paniki, że pewien inny sekret, jaki w nim ulokowano, jest niepewny i już nie można mieć pewności, czy nie sygnie... [...]. [P 103]

Tak odsłania się groźna twarz zła ontycznego: nieustraszony oficer ulega załamaniu nerwowemu, które „spada na niego” jak nieszczęście i powoduje jego błyskawiczną degradację do pozycji potencjalnego... kapusia! Dlatego zapada tajna, choć paradoksalna decyzja o... likwidacji Siemiana.

Wyzwała to – jak przewiduje Ricoeur – lament bohatera, który czuje się ofiarą i rozpaczliwie szuka pomocy, żeby uciec z aresztu domowego, w jakim go umieszczono:

Ale czego wy chcecie ode mnie? Już piąty dzień tu siedzę. Proszę o konie – nie dają. Trzymacie mnie jak w więzieniu. Co chcecie ze mną zrobić? Ja w tym pokoiku na górze skręcam się... Co chcecie?

– Niech się pan uspokoi. To nerwowe.

– Chcecie mnie wykończyć?

– Pan przesadza.

– Taki głupi nie jestem. Ja nawaliłem... Nieszczęście się stało, że ja się im wygadałem ze strachem moim, już wiedzą. Póki się nie bałem, oni się mnie nie bali. Teraz, kiedy się boję, stałem się niebezpieczny. [P 118–119]

A zatem pełna świadomość osobistego dramatu. Żadnych złudzeń, na których chciał grać narrator, żeby zyskać trochę na czasie celem lepszego przygotowania zamachu czy po prostu skrytobójczej egzekucji.

Czyż sytuacja ta nie urasta do rangi symbolu – archetypu tragedii w obliczu niezawinionego kryzysu, cierpienia, które wyzwała naturalny lament? Rzecz tym bardziej przejmująca, że łatwo nam o solidarność z bohaterem, któremu wszakże – podobnie jak Witold Siemianowi – nie jesteśmy w stanie pomóc, uwięzieni między dobrem konspiracji, chroniącym również inne życie ludzkie, a wolnością i ocaleniem załamanego człowieka. A może jest to alternatywa fałszywa?

Zauważmy jednak, że lament Siemiana nie odnosi się do zła ontycznego, które się w nim poczęło w postaci samorzutnego kryzysu psychicznego, ale do potencjalnego zła m o r a l n e g o, jakie chcą mu wyrządzić patriotyczni... ziomkowie! W każdym razie mamy tutaj do czynienia z dwoma Siemianami. Siemiana silnego i przebojowego nazywa w pewnym momencie narrator eks-Siemianem, a tego w aktualnym kryzysie tożsamości – po prostu: Siemianem.

Zapytajmy na koniec tej interpretacji: czy utracona „gęba” eks-Siemiana musi prowadzić do tragedii Siemiana, który wyłonił się jako niechciane i niezawinione oblicze zła ontycznego? Innymi słowy, dlaczego kondycja eks-Siemiana może wiązać się z tak poważnym szantażem społecznym bądź narodowym?

I wreszcie: czy tragedia spełniona AK-owca – jak pokazuje utwór Gombrowicza – nie jest dramatycznym znakiem sprzeciwu indywidualnej osoby wobec wszelkich presji zewnętrznych?

Kolejną postacią w naszej galerii portretów psychologicznych, które stanowią

emanację osobowego zła ontycznego, jest Amelia, także z *Pornografii*. Króluje ona w majątku w Rudzie, gdzie – jak powiada narrator – „rządziła zasada metafizyczna, czyli pozacielesna, rządził, krótko mówiąc, Bóg katolicki [...]” (P 62). I to tutaj zjechali – na zaproszenie nieco podstarzałego Wacława, syna Amelii – jego 16-letnia narzeczona Henia z rodzicami (Hipolitem i Marią) oraz ich gośćmi, Witoldem i Fryderykiem, nie mówiąc już o młodocianym kompanie Heni, Karolu.

Nie wchodząc w skądiną pasjonującą konfrontację Amelii, nobliwej matrony katolickiej, z Fryderykiem – autentycznym ateistą, przejdźmy do rozstrzygającej – w tej fazie powieści – sceny, która stawia pod znakiem zapytania prawdziwą tożsamość matki Wacława.

Otóż podczas rodzinnego bankietu z toastami na cześć narzeczonych, Wacława i Heni, pani domu, Amelia, opuszcza na moment towarzystwo, żeby niebawem wrócić i... zemdleć:

Zauważyłem, że Amelia, która powróciła z kredensu, usiadła na swoim krześle jakoś dziwnie – stanęła obok i po chwili, jakby na rozkaz, siadła – ale nie zdążyłem nad tym się zastanowić, gdy z krzesła upadła na ziemię. Wszyscy zerwali się. Ujrzeliśmy na podłodze czerwoną plamę. [P 71]

Pośpiesznie przeniesiono Amelię na kanapę do sąsiedniego pokoju, gdzie bohaterka powoli – na oczach wszystkich zebranych, wpatrując się we Fryderyka, jakby chciała na koniec dać świadectwo swojej niezachwianej wiary – umiera.

Ale ciało Amelii nie było jedynym ciałem, leżącym w tym pokoju, i tam, na podłodze, w kącie, leżało inne... [...]. [P 71]

Dziki, drapieżny blondynek, bosy, ze wsi, ale dyszący pięknościami – pyszny brudny bożek, który grał tu na podłodze swoimi cierpkimi uwodzeniami. To ciało? To ciało? Co oznaczało to ciało tutaj? Dlaczego leżał? [P 73]

Trudno o bardziej radykalny kontrast między uduchowieniem Amelii a cielesnością „dzikiego, drapieżnego blondynka, bosego [...] dyszącego pięknościami?”. Czy jest to obraz przeciwieństw, które mogły się przyciągać? Wydaje się, że tak. Co się bowiem stało? Otóż pani Amelia najprawdopodobniej spotkała w ciemności kredensu parobka Józka Skuziaka, który chciał tam „coś zwędzić”. Rozpętało to straszne *pandemonium*, które wyzwoliło nieznane oblicze matki Wacława:

Rekonstrukcja tych faktów nie była łatwa [...]. Wszystko wskazywało na to, że pani Amelia, wyszedłszy do kredensu, posłyszała szmery na schodach wiodących do kuchni i natknęła się na tego Józka, który wśliznął się do domu, żeby coś zwędzić. [P 77]

Skuziak w próbie ucieczki wbiega do przyległego „pokoiku służbowego” Walerii, gdzie dopada go jednak dziedziczka. Przebudzona z głębokiego snu służąca relacjonuje:

A pani dziedziczka naprzeciw niego stoi, przy drzwiach, i tyż się nie rusza. Mnie zapalka zgasała. [...] Raptem... (wymowa jej zahamowała się, jakby natrafiwszy na kłody rzucone w poprzek)... raptem... tak jakoś... a to pani dziedziczka nie szurgnie! Na niego!... Tak chyba jakoś jemu pod nogi... chyba rzuciła się... To się przewrócili!... [P 78]

Poszarpana pod wpływem emocji wypowiedź Walerii dobrze oddaje sygnały szoku, jakiego doznała prosta kobieta na widok pani domu w dzikim pojedynku z młodym parobkiem, a najgorsze miało jeszcze nadejść i to już wywołało utratę przytomności przerażonego świadka:

Nie wiem co, niech ręka boska broni, a żeby to choć zakłęło które, nic, nic, tylko tak się siłowali na podłodze, ja chciałam na pomoc, ale gdzie tam, zemgliło mnie, tu słyszę, że nóż w mięso włoży, raz, drugi raz, znowuj słyszę nóż w mięso, a potem oboje uciekli przez drzwi i tyle! To zemglałam ze szczętem! Zemglałam! [P 78]

Czyż nie jest to wybuch zła ontycznego w dystyngowanej Amelii, która jednak natychmiast wraca na swój intencjonalny poziom prestiżu społecznego, gdzie chce umrzeć w aurze przykładowej świętości? A przecież przed chwilą okazała się Amelią z innego świata – przemocy i gwałtu, w którym atakowała i walczyła agresywnie w nieznannej furii... Mamy zatem dwie Amelie zupełnie sprzeczne – z dwóch różnych światów. Skąd taka drastyczna ambiwalencja?

Więc co? Więc jakże? Więc wynikałoby, że pani Amelia, znalazłszy się w ciemnym pokoiku z tym (chłopcem) w kleszczach natężającego się wyczekiwania, nie wytrzymała i... i... Namacała nóż. Namacawszy stała się dzika. Rzuciła się, żeby zabijać, a gdy upadli we dwoje, gryzła jak szalona gdzie popadło. Ona? Z jej świętością? W jej wieku? Ona, przykładowa, ze swoim prawem moralnym? [P 79]

Czyż w Amelii mieszka bestia, która dopiero teraz, pod koniec jej życia, ujawniła swoje pazury? Pytań takich jest o wiele więcej, także o genezę wściekłych reakcji bohaterki – w powieści Witold sugeruje impuls erotyczny. Kapitalne pytanie mogłoby dotyczyć samoświadomości matki Wacława. Wszystko jednak zdaje się wskazywać na tezę, że – jak mówi psychologia – był to czyn „obcy osobowości”, czyli w przytłaczających emocjach lub, używając języka sądowego, próba „zabójstwa w afekcie”. Ale czy Amelia jest tego świadoma? Wygląda na to, że nie!

W końcu powstaje niebagatelne pytanie o granice antropologicznej ekstrapolacji jej przypadku. Czyż nie stanowi ona sugestywnej metafory „kondycji ludzkiej”? Zresztą o to samo można by zapytać w odniesieniu do postaci już wcześniej przedstawionych, czyli Witolda, pani Kulki i Siemiana.

Niemniej jednak porównując tych bohaterów, którzy w świetle przeprowadzonych wywodów odsłaniają coraz głębsze pokłady zła ontycznego, można powiedzieć, że Amelia prezentuje wręcz schizofreniczny rozdział osobowości. Byłby to przypadek radykalnego wycofania się w *J a i d e a l n e*, które obrosło nimbem społecznym i osobistym narcyzmem angelicznej szlachetności. Stąd bohaterka nie przyznaje się do siebie podoficjalnej – dzikiej, agresywnej i wściekłej. Nie zna i nie chce znać Amelii ciemnej, wcielając się jednoznacznie w Amelię jasną – świętą katoliczkę. Toteż morderczy napad na młodego parobka nie wyzwała w niej refleksji samopoznawczej. Wprost przeciwnie, wypiera ona ze swojej świadomości przykre i traumatyczne wydarzenie, żeby natychmiast wrócić na tron swojego *J a i d e a l n e g o* – świętej matrony katolickiej. Nic się nie stało?

Dla niej najwidoczniej – nic. Dlatego pośpiesznie wycofuje się w kształt oficjalnej Amelii, który jest kształtem jej jedynej, choć – jak można by powiedzieć – somnambulicznej tożsamości, gdzie wszakże trudno o psychologiczny autentyzm, jako że umiera raczej... wobec Fryderyka, a nie wobec Chrystusa wzniesionego na krzyżu:

Gdyż mimo wszystko, i choć tak była zaprzepaszczone w krzyżu, zachowało moc jej żądanie, aby on [tj. Fryderyk] to widział. Po co jej to było? Aby nawrócić go ostatnim przedśmiertnym wysiłkiem? Aby mu pokazać, jak umiera się po katolicku? [P 74]

I dalej:

Cokolwiek chciała, Fryderyk, a nie Chrystus, był tutaj ostatnią instancją, jeśli modliła się do Chrystusa, to dla Fryderyka, i nie pomogło, że padł na kolana, on to, nie Chrystus, stawał się sędzią najwyższym i Bogiem, gdyż dla niego działa się to konanie. [P 74–75]

Patrząc na *casus* Amelii psychoanalitycznie, należałoby tutaj stwierdzić tzw. mechanizm odczyniania, który Freud nazwał po niemiecku „*Ungeschehenmachen*”, a zatem czynić coś, co się wydarzyło – czymś niebyłym. Jest to, oczywiście, forma zaprzeczenia rzeczywistości. Oto definicja tego zjawiska:

Mechanizm psychologiczny, za pomocą którego podmiot próbuje uczynić niebyłymi myśli, słowa, gesty lub czyny, które miały miejsce; w tym celu stosuje myśl lub zachowanie, które ma przeciwne znaczenie⁷.

Tym zachowaniem o przeciwnym znaczeniu byłaby tutaj podjęta przez bohaterkę próba, by umrzeć w aurze świętości – próba wprawdzie nieudana, ale wykonana z całą determinacją. Co więcej, można by powiedzieć, że – zupełnie szczerze, ponieważ „odczynianie” to w ujęciu Freuda „czynność przymusowa o charakterze magicznym”, czyli poza pełną świadomością podmiotu.

Mamy tutaj zatem pasjonujący przykład enigmy psychologicznej – szczególnie, ale przecież nie unikatowy typ obrony, w której występuje instynktowna (spontaniczna) „próba uczynienia niebyłej samej r z e c z y w i s t o ś c i tego zachowania, którą miałyby ono radykalnie unicestwić, jak gdyby czas nie był nieodwracalny”⁸.

Czy jednak „pokazowa” śmierć Amelii unicestwia zdarzenie jej niepoczytalnej agresji w kredensie? Na pewno nie, ale subiektywnie właśnie o d c z y n i a, unieważnia, anuluje, pozwalając bohaterce w pełni powrócić do utraconej kondycji, co stawia przecież poważne znaki zapytania nad całkowitą dominacją jasnej Amelii nad Amelią złą. Wydaje się bowiem, że właśnie radykalna sprzeczność tych obu obrazów mentalnych doprowadziła do ich gwałtownej polaryzacji i eksplozji w obliczu „drapieżnego blondynka”.

Stąd postawa Amelii okazuje się figurą wręcz klinicznego kłamstwa egzystencjalnego, które pozbawione jakiegokolwiek mediacji samopoznawczej prezentuje najdrastyczniejszy wariant zła ontycznego na tle przypadków już poddanych interpretacji. Można by z tego wnosić, że potencjalna natura tego zła domaga się choćby minimalnej ekspresji w świadomych reakcjach bohaterów Gombrowicza. W przeciwnym razie wybucha ono ze zdwojoną siłą jak lawina, co wszakże i tak może być paradoksalnie zignorowane przez ludzką świadomość, zamkniętą lub opancerzoną we własnych kształtach mentalnych. Jest to zatem interesujący wariant nierzeczywistości, w którym fikcyjna autokreacja tłumi, wypiera, a nawet anuluje realne fakty.

Zauważmy bowiem, że w epizodzie Witolda z kotkiem Dawidkiem pojawiła się ważna myśl: dlaczego to robię? – która prowadziła narratora do istotnej auto-refleksji. Podobnie, choć już w szerszym wymiarze, można mówić o cyklicznych wyładowaniach pani Kulki, które przyjmowała ona i jej rodzina jako konieczne *katharsis* psychiczne w narastających stresach codziennej harówki. Z kolei Siemian od razu się spostrzegł, że przeżywa poważny kryzys psychologiczny, który nazwał „przeinaczeniem”, i chciał świadomie wycofać się z konspiracji. Toteż da się po-

⁷ *Ibidem*, s. 189.

⁸ *Ibidem*, s. 190.

wiedzieć o tych trzech postaciach, że choć w różnym stopniu, to jednak towarzyszy im istotna samoświadomość własnej rzeczywistości.

Sytuacja Amelii wydaje się zupełnie inna. Można śmiało orzec, że jest ona poza swoją prawdą egzystencjalną. Dlatego nie przyjmuje do wiadomości faktów, które radykalnie kontestują jej *self concept*. Co więcej, tkwi uparcie w swoim kokonie mentalnym rzekomej świętej, mimo że kokon ten został już raz boleśnie zakwestionowany w konfrontacji z ateizmem Fryderyka:

Wytracona z gry... podobna komuś, komu wytracono broń z ręki. Nie atakowano jej wiary – nie potrzebowała jej bronić – Bóg stawał się zbędny w obliczu ateizmu, będącego tylko parawanem – i poczuła się sama bez Boga, zdana tylko na siebie wobec tamtego istnienia opartego na jakiejś nieznannej zasadzie, które się jej wymykało. [...] Naraz została ujęta przez kogoś w sposób sobie nie znany – i stała się dla siebie samej czymś niepojętym we Fryderyku! [P 67]

Finał tej konkluzji: „stała się dla siebie samej czymś niepojętym we Fryderyku!”, koresponduje z zagubieniem Amelii wobec parobka Skuziaka „w ciemnym pokoiku”, gdzie również „stała się dla siebie samej czymś niepojętym”. Obie sytuacje stanowią zatem swego rodzaju zwierciadła dla mitomańskiego autoportretu, co jednakże nie wyzwala w niej iluminacji prawdy o sobie – o swoim *J a r e a l n y m*, i Amelia pozostaje nadal niebezpiecznie „zamurowana” we własnym *J a i d e a l n y m*, które jest zasadniczo konstrukcją fikcyjną, ale – jak by powiedział Freud – o silnym obsadzeniu narcystycznym, tak silnym, że nawet w przedśmiertnej katastrofie z parobkiem pozostaje w stuporze aksjologicznym urojonej świętości bez żadnej refleksji nad osobistym upadkiem.

Przed laty nazwałem ten syndrom mentalizmem⁹ – w odróżnieniu od realizmu. Wtedy chodziło o kulig w *Trans-Atlantyku*: w ostatniej chwili zauważono, że trudno o takie przedsięwzięcie... bez śniegu (!), ale z drugiej strony zobowiązywał do tego protokół. Ostatecznie bohaterowie mu ulegli i zrobili kulig... zgodnie z protokołem!

Fenomen mentalizmu stale zresztą występuje w świecie Gombrowicza, który wypowiedział wojnę wszelkim formom nierzeczywistości.

Galerię przedstawionych w tym szkicu sylwetek psychologicznych bohaterów o znamionach zła ontycznego niech zamknie Ludwik z *Kosmosu* – mąż urodziwej Leny, która stanowi silną pokusę erotyczną dla Witolda.

Ludwik jest w powieści postacią enigmatyczną, tylko raz zabiera głos, zadając teściowi (Leonowi Wojtysowi) logiczną zagadkę o zaskakującym rozwiązaniu. Poza tym pozostaje w tle toczących się zdarzeń i epizodów. I oto przy końcu utworu Witold zatopiony w swojej obsesji „wieszania”, która współgra z drugim nurtem asocjacyjnym o kryptonimie „usta”, jako swego rodzaju domniemany *spiritus movens* świata *Kosmosu*, natrafia przypadkiem w nocy „zatrutej księżycem” na kępę drzew, gdzie nagle spostrzega... wisielca!

Człowiek wiszący. Ten żółty but był mi znany, przypominał buciki Ludwika. Rozchyliłem gałęzie, zobaczyłem kurtkę Ludwika i jego twarz. Ludwik.

Ludwik.

Ludwik, wiszący na pasku. Na własnym, wyjętym ze spodni. [K 138]

Wyzwała to w narratorze kaskadę pytań bez odpowiedzi, tym bardziej że wi-

⁹ E. Fiałła, „*Homo transcendens*” w *świecie Gombrowicza*. Lublin 2004, s. 111.

dział on Ludwika spokojnego jeszcze godzinę wcześniej, przed kolacją. Cóż więc stało się w ciągu tej godziny? Witold próbuje bezskutecznie wejrzeć w nieprzeniknioną toń rwącej rzeki rzeczywistości:

a jednak musiał nastąpić jakiś wir w rzece przepływającej wszystkiego, o którym ja nie wiedziałem, widocznie zator jakiś powstał, musiały się wytworzyć związki, zazębienia... Ludwik! Skądże Ludwik? Raczej już Leon, ksiądz, Jadeczka niechby, Lena nawet – ale Ludwik! A jednak ten FAKT wisiał, wiszący fakt, fakt ludwikowaty wiszący, w łeb wałący, wielki, ciężki [...]. [K 138]

Słowem, śmierć jako fakt zła ontycznego bez metryki żadnego sensu, „FAKT [...] wiszący, w łeb wałący, wielki, ciężki [...]”.

Narrator pokazuje impotencję „normalnej logiki” wobec tego faktu-enigmy, który może mieć dziesiątki, a nawet setki wyjaśnień:

Zamordowano go? Może uduszono, potem powieszono? Ten ktoś, kto zabawiał się wieszaniem drobiazgow, maniak, obłąkany, zapragnął w końcu powiesić coś cięższego niż patyczek... Kto? Leon? Kasia? Ale Kasia pozostała tam... Co z tego? [K 139]

I dalej:

M o g ł a tu przybyć po kryjomu, z tysiąca powodów, tysiącem sposobów, dlaczego nie, mogło się zdarzyć, możliwości skojarzeń, kombinacji były nieograniczone... [...] wszystko znaleźć można w kotle bezdennym stających się zdarzeń! A ksiądz? Miliony i miliony nitek m o g ł y połączyć jego paluchy z tym wisielcem... [K 139]

Zagubiony wśród nieskończonych możliwości sensu „faktu wiszącego”, wyznaje Witold radykalny agnostycyzm, w którym umysł ludzki okazuje się niewydolnym bankrutem wobec otchłannej rzeczywistości:

Uśmiechnąłem się przy księżycu na myśl łagodną o bezsilności umysłu wobec rzeczywistości przerastającej, zatracającej, spowijającej... Nie ma kombinacji niemożliwej... Każda kombinacja jest możliwa... [K 139–140]

Narrator nie podejmuje zatem śledztwa, nie rozgłasza tej śmierci, ale ostatecznie dołącza ją do serii powieżeń, aczkolwiek niewyjaśnionych, czyli wróbla, który rozpoczyna *Kosmos*, następnie patyka powieszzonego nieopodal domu przez nieznanego sprawcę, kota Dawidka, zaduszonego osobiście po nieudanym podglądaniu Leny, i wreszcie Ludwika. A z tej szarady „prywatnej logiki”, nazywanej także w powieści „logiką podziemną”, wyłania się nagle złowrogi imperatyw dotyczący Leny – imperatyw, który staje się klamrą łączącą ciąg „wieszania” z drugim ciągiem: „ust”, penetrującym podświadomą, obsesyjną logikę Witolda:

Wróbel.
 Patyk.
 Kot.
 Ludwik.
 A teraz trzeba będzie powiesić Lenę.
 Usta Leny.
 Usta Kasi.
 (Usta księdza i Jadeczki, wymiotujące).
 Usta Ludwika
 A teraz trzeba będzie powiesić Lenę. [K 143]¹⁰

¹⁰ Dziwaczny imperatyw skłaniający do powieszenia Leny ma swoją ciemną tonację erotyczną

Krótko mówiąc, porzucenie „logiki normalnej” skazuje Witolda na zanurzenie we własnej „logice podziemnej”, która jest na łasce i niełasce jego skojarzeń, wynikających z nieokielzanej gry emocji lęków i pragnień. To już groźny mikrokosmos osobistego, nierzadko obsesyjnego sensu poza dobrem i złem, tętniący wewnętrznymi przymusami, bez wyraźnej busoli aksjologicznej, czyli rozbełtany nurt napięć, intuicji i myśli, szukający zewnętrznej ekspresji:

Wróbel wisi, patyk wisi, Ludwik wisi, ja ją wiem, jak kota powiesić. Mógłbym, naturalnie, nie wieszając, ale... taki zawód sprawiać? Takie pomieszanie szyków? Po tyłu zachodach, kombinacjach wieszanie wyłoniło się w pełni i ja je z ustami złączyłem – miałbym teraz skrewić, nie wieszając? [K 144]

A zatem fakt zła ontycznego w postaci śmierci Ludwika pcha na tory radykalnego agnostycyzmu, czyli enigmy poznawczej, która machinalnie zstępuje w alogiczny mikrokosmos subiektywnych meandrów narratora, gdzie z dala od ethosu kultury zostajemy pogrążeni w malignie jego obsesyjnych doznań, przeczuć, myśli, emocji i pragnień. Na tym wewnętrznym morzu trudno o jakiegokolwiek znamiona racjonalnego ładu czy porządku, wręcz przeciwnie – jest to królestwo dowolności i nieświadomych impulsów, które apodyktycznie domagają się natychmiastowej realizacji. Tu także może rodzić się zbrodnia jako owoc gasnącej możliwości wyboru, co – zauważmy – miałoby raczej posmak zła ontycznego, a nie moralnego.

Zaczynałem rozumieć, jak to jest, gdy się jest mordercą. Morduje się, gdy morderstwo staje się łatwe, gdy nie ma nic lepszego do zrobienia. Wykańczają się po prostu inne możliwości. [K 144]

Czyż nie jest to genialny wgląd w etiologię zła ontycznego, które jakoś narzuca wybór? Także u poprzednich bohaterów, którzy ulegali złu ontycznemu, ponieważ „wykańczały się [im] po prostu inne możliwości” – w jakiejś naturalnej, choć „niezawinionej” grawitacji egzystencjalnej.

Czy nie tak było z Witoldem, którym „wykończyła się” możliwość zobaczenia prawdziwej Leny w jej sytuacji intymnej z mężem i dlatego – chcąc nie chcąc – udusił jej kota Dawidka? A czy inaczej rzecz wyglądała z panią Kulką, która w codziennym mozole pracy nie dawała już sobie rady i dlatego rzuciła się w nocne seanse buntu i wściekłości z siekierą w rękę? Siemianowi również wykończyły się inne możliwości funkcjonowania w konspiracji pod okupacją niemiecką, toteż zgłasza swoją dymisję. Wreszcie Amelia – somnambuliczna pseudoświęta – naj-

przejawiającą się w całej twórczości pisarza, co interesująco eksplikuje J. P a w ł o w s k i w esejju *Erotyka Gombrowicza* (w zb.: *Gombrowicz i krytycy*. Wybór i oprac. Z. Ł a p i ń s k i. Kraków–Wrocław 1984, s. 556), w którym stwierdza: „Punktem wyjścia zabiegów erotycznych w powieściach Gombrowicza jest zawsze agresja. W *Ferdydurke* agresywność Józia w stosunku do pensjonarki przejawia się chociażby w fakcie, iż wszelki kontakt z Zutą traktuje on jako rodzaj walki. [...] Kulminację owej psychicznej tendencji stanowi idea zamordowania Młodziakówny, która narratorowi *Ferdydurke* kilkakrotnie przychodzi do głowy. W *Pornografii* związek erotyzmu z agresją i śmiercią realizuje się symbolicznie w scenie rozdeptywania glisty oraz w momencie końcowych zabójstw. Śmierć Siemiana ma przede wszystkim dać erotyczny efekt – połączyć Henię z Karolem [...]. Poza tym Fryderyk w końcowej scenie utworu zabija Skuziaka wyraźnie zamiast Heni i Karola (zasada wymiennosci między tymi bohaterami jest w powieści wielokrotnie podkreślana). Na koniec w *Kosmosie* narrator po tajemniczej śmierci Ludwika postanawia powiesić Lenę, obiekt swej miłości”.

pierw usiłuje zdominować Fryderyka swoją „ostatecznością duchową”, wywołując przecież skutek odwrotny, jako że jego ateizm „rosnął pod wpływem jej teizmu”, tak jak i jego cielesność „rosła pod działaniem jej uduchowienia” (P 65). W efekcie bohaterka „stała się dla siebie samej czymś niepojętym we Fryderyku”, a więc zagubiła trop własnej wiary, która zapewne okazała się za płytka wobec takiego wyzwania. Zresztą nie przenikała ona jej życia, co zobaczyliśmy w dramatycznym, aczkolwiek instynktownym starciu dziedziczki z parobkiem.

W końcu Ludwik to tragiczna enigma zła ontycznego. Nie sposób tutaj wiele powiedzieć, ale na pewno można śmiało powtórzyć diagnozę Witolda, że i jemu – jako samobójcy lub ofierze zabójstwa – „wykończyły się po prostu inne możliwości”.

Uniwersalizując tę konkluzję, można by zaryzykować tezę o szczególnej relacji zła ontycznego do wolności jednostki, kiedy jej w sposób naturalny „wykańczają się po prostu inne możliwości”, co w świecie Gombrowicza brzmi raczej kontrowersyjnie, ale staje się bardzo realne, jeśli ograniczymy pojęcie rzeczywistości tylko do rzeczywistości egzystencjalnej człowieka.

W ostatniej partii uwag tego szkicu chciałbym sięgnąć do trzeciego tomu *Dziennika* pisarza, w którym wygłasza on radykalne sądy na temat „rzeczywistości egzystencjalnej” Polaka. Posłuchajmy zatem Gombrowicza, który mówi na kanwie swojego rocznego pobytu w Berlinie (1963), dokąd pojechał jako stypendysta fundacji Forda. Artysta konstatuje, że Berlin stał się jego „wewnętrzną przygodą”, która wymagała głębszej refleksji w obliczu polskiego – powiedzmy – holocaustu. Toteż na uprzejmość gospodarzy reaguje sceptycznie, pozostając dziwnie wierny tamtym cierpieniom. Oto uderzające wyznanie autora *Dziennika*:

Jasne. Jako Polak ciążyłem im na sumieniu. Poczuli się do winy.

Na nic! Na nic! Nie bądźcie dziećmi, wasze uśmiechy i wszystkie wygody, jakie mogliście mnie ofiarować, nie zniweczą jednej minuty jednego jedyne z polskich konań wielotysięcznych, a tak urozmaiconych, o tak rozpiętej skali udręczenia. Nie dam się uwieść! Nie przebaczę!

I dalej:

Nie przebaczyłem, ale zdarzyło mi się coś gorszego. Ja, Polak (gdyż to przeżyłem właśnie „jako Polak”), musiałem stać się Hitlerem. [D-3 183]

Zawarty w pierwszej części tego fragmentu dyskurs o nieprzebaczeniu dotyczy niewątpliwie zła moralnego, ponieważ przebiega na tle suwerennej wolności autora, ale część druga rodzi już poważne komplikacje.

Rzecz wydaje się szokująca, nawet gdy czyta się to w ramie modalnej głośnych prowokacji pisarza. Cóż bowiem znaczy, że na tle polskiego holocaustu – którego, jak wiemy, Gombrowicz osobiście nie przeżył, korzystając z azylu argentyńskiego – musi on teraz, po latach tamtego koszmaru, „stać się Hitlerem”?

Oto najbliższy kontekst tej zdumiewającej tezy:

Musiałem przyjąć na siebie wszystkie t a m t e zbrodnie, zupełnie jakbym sam je popełnił. Stałem się Hitlerem i musiałem przyjąć, że Hitler był obecny w każdym ginącym Polaku, że jest ciągle w każdym żyjącym Polaku.

Potępienie, wzgarda, to nie jest metoda, to nic nie jest... takie wieczne wybrzydzenie się na zbrodnie tylko ją utrwała... Trzeba ją połknąć. Trzeba ją zjeść. Zło można przewyciężyć, ale tylko w sobie. Narody świata: czy wciąż wam się zdaje, że Hitler był li-tylko Niemcem? [D-3 183–184]

Sądzę, że jeśli pojmimy ten tekst w aspekcie zła moralnego, to staniemy od razu na pozycji straconej, która graniczy ze skandalem. Bo jakże Polak może identyfikować się z Hitlerem – ofiara bestialstwa tamtego czasu z głównym i jakże demonicznym zbrodniarzem? Jeśli w takiej optyce czytamy słowa Gombrowicza, wszystko staje się absurdalne i gorszące. Przecież żadną miarą nie możemy brać odpowiedzialności za czyny tego słynnego psychopaty. Stąd bliska nam jest właśnie wżgarda i potępienie, reakcje najbardziej naturalne wobec ogromu zła, które Hitler wywołał, uśmiercając miliony ludzi.

Jednak pisarz odrzuca tę postawę twierdząc, że „takie wieczne wybrzydzenie się na zbrodnię tylko ją utrwala...”

Co więcej, radzi nam nawet, i nie tylko nam – zważywszy na finalną, przekorną parafrazę komunistycznego sloganu: „Narody świata: czy wciąż wam się zdaje, że Hitler był li-tylko Niemcem?” – żeby jakoś inaczej podejść do zbrodni Hitlera, dokonując jej mądrej asymilacji: „Trzeba ją połknąć. Trzeba ją zjeść”, a nadto wygłasza uniwersalizującą sentencję, iż „Zło można przewyciężyć, ale tylko w sobie”.

Sądzę, że tę szacowną maksymę można by w pewnym sensie uznać za zwieńczenie przeprowadzonych tu wywodów wokół pięciu wybranych postaci z *Pornografii* i *Kosmosu* Gombrowicza. Jest to perspektywa zła ontycznego, której zasadniczo obcy wydaje się Ricoeurowski lament ofiary, a w tym wypadku także „Polaka – ofiary”, ponieważ lament ten wyrasta z oskarżenia przynależącego do zła moralnego.

Do tej kontrowersyjnej wypowiedzi Gombrowicza z *Dziennika* odniosła się niedawno Magdalena Kowalska w szkicu *Gombrowicz w Berlinie, czyli Gombrowicz uwikłany w historię*, w którym kreśli przekonujące tło „batalii prasowej” przeciwko pisarzowi w PRL-u w związku z przyjęciem przez niego oferty stypendium na roczny pobyt w Berlinie. Zdaniem autorki, Gombrowicz znalazł się w latach 1963 i 1964 pod presją moralną, która zmusiła go do zajęcia stanowiska wobec zbrodniczej przeszłości Niemców, co uczynił w znamienym dla siebie stylu:

Pisarz nie dopuścił do tego, by w opisywanych przez niego zbrodniach Niemców Polacy mogli przejrzeć się jak w lustrze i zobaczyć swoją cnotę i moralność¹¹.

A komentując dalej przywołany już tutaj „berliński wywód” Gombrowicza o nieprzebaczeniu i osobistej introjekcji „t a m t y c h zbrodni”, które prowadzą go do „stania się Hitlerem” i przyjęcia, że „Hitler był obecny w każdym ginącym Polaku, że jest ciągle w każdym żyjącym Polaku”, Kowalska pisze:

Z tym stwierdzeniem prawdopodobnie wielu osobom trudno było się pogodzić. Ciągłe oburzanie się na zbrodnie hitlerowskie jest o tyle łatwiejsze, że jest umieszczaniem zła na zewnątrz, poza sobą, jest jednoczesnym uniewinnianiem siebie. Tymczasem Gombrowicz sugeruje, by raczej zastanawiać się, co tkwiącego w samej naturze człowieka (a nie Niemca) może doprowadzić do tego, że dzieją się takie rzeczy jak w czasie ostatniej wojny¹².

Tym sposobem Kowalska dystansuje się na moment od tonacji zła moralnego,

¹¹ M. K o w a l s k a, *Gombrowicz w Berlinie, czyli Gombrowicz uwikłany w historię*. „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4, s. 110.

¹² *Ibidem*.

w której *nb.* przebiega zasadniczo cały jej dyskurs, i zauważa perspektywę nową, czyli filozoficzną refleksję nad naturą człowieka. Autorka dotyka tylko tego egzystencjalnego aspektu, który niniejsze uwagi konsekwentnie rozwijają.

Zło ontyczne bowiem jest w świecie Gombrowicza głębsze od zła moralnego. Dostrzegł to już Jan Błoński w eseju *Gombrowicz i rzeczy ostateczne*, gdzie komentując fragment *Dziennika*, w którym pisarz opowiada o nieszczęściu, jakie spotkało córeczkę jego przyjaciela – Simona, i o wywołanym przez nie śmiertelnym zagrożeniu, konstatuje:

Bo też zło Gombrowicza nie jest złem moralnym. Jest od zła moralnego pierwotniejsze¹³.

Zresztą lektura tego fragmentu *Dziennika* (D-2 283–284) wymownie pokazuje wszechogarniającą bezsilność pisarza wobec cierpiącego przyjaciela, któremu w żaden sposób nie potrafi on pomóc. Co więcej, osaczony jego bólem – ucieka od niego, ponieważ powstała sytuacja zupełnie go przerasta. Inaczej mówiąc, to *p i e r w o t n i e j s z e* zło, czytaj: zło ontyczne, zasadniczo omija oskarżenie czy lament, gdyż jest po prostu ewokacją losu ludzkiego, przynależy do „kondycji ludzkiej” bądź spada na człowieka jak Norwidowskie *fatum*:

Jak zwierz dziki – przyszło Nieszczęście do człowieka
I zatopiło weń fatalne oczy...
– Czeka – –
Czy – człowiek – zboczy?¹⁴

Celna metafora „zwierza dzikiego” jako zła ontycznego znakomicie identyfikuje nieszczęście, które następnie otwiera – w dwóch ostatnich wersach – na ewentualne zło lub dobro moralne. „– Czeka – – / Czy – człowiek – zboczy?”, czyli angażuje już jego wolność i oczekuje wyraźnego wyboru.

Zło ontyczne jest poza takim wyborem. Toteż tracą tutaj sens oskarżenie, wzgarda czy potępienie. Bo czyż można „wybrzydząć” – jak zauważył Ricoeur – „na chorobę, ułomności ciała i umysłu, perspektywę własnej śmiertelności” lub „poczucie osobistej nikczemności”?

Poddając zatem „filozoficzną” enuncjację Gombrowicza naszej interpretacji, wyzwalamy się od razu od „świętego oburzenia”, właściwego postawie moralistycznej bądź woluntarystycznej, która *de facto* releguje zło na pozycje zewnętrzne. Optyka zła ontycznego przeciwnie – domaga się wręcz indywidualnej introspekcji samopoznawczej, która nikogo nie pozostawia poza nawiasem potencjalnego i realnego zła. Toteż stanowi ono jakoś źródłowy kontekst zła moralnego, ponieważ jest jego podstawą bytową, ale przecież go nie determinuje...

Tekst Gombrowicza wydaje się właśnie napisany w ostrej świadomości zła ontycznego, o czym świadczy szereg sygnałów radykalnej „egzystencjalizacji” całego problemu.

Na to wskazuje również nośna sentencja, że „zło można przewyciężyć, ale tylko w sobie”. Jeśli tak, to należałoby zło najpierw w sobie, czyli wewnątrz siebie – rozpoznać, a nie widzieć je wyłącznie na zewnątrz, poza sobą. Taka perspektywa

¹³ J. Błoński, *Gombrowicz i rzeczy ostateczne*. W: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Kraków 1994, s. 222.

¹⁴ Jest to pierwsza część wiersza XXX, pt. *Fatum*, z cyklu *Vade-mecum* C. Norwida (Oprac. J. Fert. Lublin 2004, s. 43).

zaprasza nas do głębszej introspekcji, wnikliwej autoanalizy, której przedmiotem może być Ricoeurowskie „poczucie osobistej nikczemności”, co daje się pojąć jako naturalna, czyli o n t y c z n a skłonność do zła, będąca o wiele silniejsza od naszego pragnienia dobra.

Myśl Gombrowicza wyraźnie podąża tym tropem, skoro – jak już wiemy z cytowanego fragmentu *Dziennika* – stwierdza on:

Musiałem przyjąć na siebie wszystkie t a m t e zbrodnie, zupełnie jakbym sam je popełnił. Stałem się Hitlerem i musiałem przyjąć, że Hitler był obecny w każdym ginącym Polaku, że jest ciągle w każdym żyjącym Polaku.

Mozna w tym dostrzec paradoksalną próbę świadomej konkretyzacji zła we własnym wnętrzu. Bo przecież obejmuje ona i pisarza, i każdego Polaka. W ten sposób Gombrowicz identyfikuje kontury zła ontycznego w sobie i w Polaku, a szerzej – w człowieku. Hitler staje się tutaj tylko ilustracją, skądinąd drastyczną, zła mieszkającego we mnie, które jest przynajmniej złem potencjalnym. Toteż frazę „stałem się Hitlerem” czytam: „mogę stać się Hitlerem”, a sformułowanie „Hitler był/jest w każdym ginącym/żyjącym Polaku” rozumiem jako istnienie o n t y c z n e zła w kondycji ludzkiej. Chodzi więc o strukturę zła ontycznego zniewalającą nas do czynienia raczej zła niż dobra. To strukturalny dynamizm, który może się łatwo uaktywnić.

Innymi słowy, fenomen Hitlera okazuje się egzystencjalnym wziernikiem w ciemną stronę natury *homo sapiens*. Jesteśmy wszyscy – zdaje się sugerować pisarz w tym pasjonującym dyskursie antropologicznym – potencjalnymi Hitlerami! A jego – Hitlera – zbrodnie mogą nam uświadomić potencjalne rozmiary naszej ontycznej nikczemności. Czyż nie jest to refleksja dotkliwa, aczkolwiek dogłębnie oczyszczająca?

Dlatego w tej optyce należałoby stwierdzić coś o wiele więcej niż czystą możliwość uwikłania w zło. Wydaje się bowiem, iż substancjalne „stałem się Hitlerem” i przyjęcie na siebie „tamtych zbrodni” upoważnia do tezy, że istnieje we mnie jako człowieku niebezpieczna s k ł o n n o ś ć do zła... Asymilując tę prawdę, „zjadając ją”, stajemy oko w oko z potężnym wyzwaniem: „zło można przezwyciężyć, ale tylko w sobie” – na poziomie osobistej wolności. Odkrywamy już prawdę, kim jestem, co wiąże się z porzuceniem złudzenia, „iż Hitler był li-tylko Niemcem”.

Czyli zerwanie z naiwną postawą „potępienia, wzgardy”, „takiego wiecznego wybrzydzenia się” na zło poza nami – pozwala już widzieć je w sobie!

Tak „połknięta” zbrodnia staje się wnikliwym wglądem w wulkaniczną potencjalność zła we mnie, w „każdym żyjącym Polaku”, Niemcu i człowieku w ogóle – to iluminacja prawdy egzystencjalnej, która otwiera zmaganie twórcze z realnie czyhającymi demonami zła w indywidualnej wolności i jednocześnie likwiduje moralistyczne oburzenie na zło zewnętrzne jako postawę historyczną, ponieważ „to nie jest metoda, to nic nie jest... takie wieczne wybrzydzenie się na zbrodnię tylko ją utrwała...”

Owszem, utrwała – a nie zwalcza, utrwała przez to, że czyni wokół niej medialny szum „potępienia i wzgardy”, zamiast ją zdusić w zarodku ludzkiego serca, gdzie się poczyna i gdzie może być pokonana w osobistym zmaganiu suwerennej osoby!

Przedstawiony wektor introjekcji (interioryzacji) zła można by także nazwać jego personalizacją, co w naszym kręgu cywilizacyjnym najgłębiej chyba wyraża deklaracja św. Pawła w *Liście do Rzymian*:

Nie rozumiem [...] tego, co czynię, bo nie czynię tego, co chcę, ale to, czego nienawidzę – to właśnie czynię. Jeżeli zaś czynię to, czego nie chcę, tym samym przyznaję Prawu, że jest dobre. A zatem już nie ja to czynię, ale mieszkający we mnie grzech. [Rz 7, 15–17]¹⁵

W zarysowanej dychotomii wewnętrznej „Apostoła-człowieka” mamy wyrażone zderzenie zła ontycznego ze złem moralnym. „Chcę” to strefa ewentualnego dobra lub zła moralnego, natomiast pojęcie „grzechu” konotuje wymiar zła ontycznego, które mnie paraliżuje w zamierzonym czynieniu dobra. Dlatego moje pragnienie dobra załamuje się i czynię nie to, co chcę, ale to, „czego nienawidzę”. Jest to zatem błyskawiczna wiwisekcja zranionej wolności, w której nie jestem w stanie realizować upragnionego dobra, ponieważ narzuca mi się zło jako ontyczny dynamizm mojej natury, nazywany właśnie grzechem.

Tak krystalizuje się zupełnie inna od potocznej semantyka pojęcia „grzech”, które nie wyraża tutaj zła moralnego, ale w sposób ewidentny – zło ontyczne, co jeszcze ostrzej rozwija dalszy ciąg cytatu:

Jestem [...] świadom, że we mnie, to jest w moim ciele, nie mieszka dobro: bo łatwo przychodzi mi dobro chcieć, ale wykonać – nie. Nie czynię bowiem dobra, którego chcę, ale czynię to zło, którego nie chcę. Jeżeli zaś czynię to, czego nie chcę, już nie ja to czynię, ale grzech, który we mnie mieszka. [Rz 7, 18–20]

Innymi słowy, grzech jako wewnętrzny imperatyw Ja zniewala – wbrew protestom i pragnieniom indywidualnej wolności – do ulegania złu moralnemu, które niejako emanuje z zakodowanego we mnie zła ontycznego. Dlatego można sądzić, że taka wykładnia grzechu jako przyrodzonej dominacji zła ontycznego nad tragiczną wolnością jednostki podminowuje suwerenną autonomię osoby w ujęciu nie tylko „kanonicznego Gombrowicza”¹⁶, ale i dumnego humanizmu, który towarzyszy cywilizacji europejskiej od czasów renesansu. Co więcej, byłoby to na tle przeprowadzonych wywodów *apogeu* zła ontycznego, które objawiało się nam w stałym, narastającym stężeniu – od nieświadomego czy półświadomego aktu zaduszenia kota Leny (Witold), poprzez nocne spazmy pani Kulki i załamanie nerwowe Siemiana, dalej poprzez nadmierną supremację rzekomej świętości Amelii nad jej wypartym złem ontycznym, co wywołuje jego tym gwałtowniejszy wybuch – aż do enigmy Ludwika jako ponurego dowodu niezrozumiałego sukcesu zła. Toteż wariant hermeneutyki św. Pawła stanowiłby tutaj drastyczną kropkę nad „i” w postaci uogólniającej konstatacji realnej przewagi zła ontycznego (grzechu) nad woluntarystyczną suwerennością osoby.

Taka jest skala problematyki zła ontycznego w prozie Gombrowicza, w której zwłaszcza archetyp „Hitlera w Polaku” nie zdaje się zbytnio odbiegać od radykalnej diagnozy Apostoła.

¹⁵ Cytuję według pierwszego wydania *Biblii Jerozolimskiej* (Poznań 2006).

¹⁶ Zob. M. P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków 2004. Jest to głośna kontestacja tradycyjnej recepcji pisarza jako oświeconego humanisty i racjonalisty w imię Gombrowicza „niesamowitego” i nieokiełznanego, który okazuje się kłęską „spekulatywnego podmiotu” i triumfem Ja pożądanego.

Abstract

EDWARD FIAŁA
(John Paul II Catholic University of Lublin)

ON ONTIC EVIL IN WITOLD GOMBROWICZ'S PROSE

The author defines ontic evil in contrast to moral evil. The latter involves a conscious and free choice of an individual, while the former is a synonym to suffering, sickness, physical and spiritual handicap, man's mortality and his "feeling of personal villainy" (Ricoeur). Perceived in this way, the evil is traced in psychological picture of selected characters in Gombrowicz's *Cosmos* (*Kosmos*) (Witold, Mrs. Kulka, and Ludwik), as well as in *Pornography* (*Pornografia*) (Siemian and Amelia), and further on developed in reflections on Gombrowicz's provocative discourse in his *Diary* (3) (*Dziennik* (3)) where he formulated a thesis that Hitler is present in every Pole. Fiała interpretes this statement in st. Paul's biblical anthropology registers as a figure of susceptibility to evil embedded in every person.

MARTA FLAKOWICZ-SZCZYRBA
(Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn)

POEZJA JULII HARTWIG WOBEC EGZYSTENCJI I METAFIZYKI

W roku 1973 Jerzy Kwiatkowski napisał o poezji Julii Hartwig słowa, które będą w latach następnych wielokrotnie przywoływane:

Przemianę, jaka dokonała się w tej poezji, określić można najkrócej jako jej przenicowanie się: z zewnątrz – do wewnątrz. Z jawy – w sen. Z jasności – w ciemność. Z Normy Dnia – w Pasję Nocy¹.

Zauważając zmianę dykcji poetyckiej, autor *Magii poezji* odróżnia debiutancki tom Hartwig – *Pożegnania* (1956), z właściwą mu jasnością wizji i kulturową tematyką – od dwóch kolejnych (*Wolne ręce*, 1969; *Dwoistość*, 1971), w których interpretacji za kluczowe badacz uznaje oniryczność obrazu oraz zwrot ku zagadnieniom ostatecznym². Jakkolwiek Kwiatkowski, z przyczyn oczywistych, nie miał

¹ J. Kwiatkowski, *Felieton poetycki*. „Twórczość” 1973, nr 9, s. 124.

² Już jednak w debiutanckich *Pożegnaniach* (Warszawa 1956; dalej tomik ten oznaczam skrótem P oraz numerem strony) można by wskazać fragmenty, które niejako antycypują nowe jakości w tej poezji. W utworze *Odwiedziny* przywołany zostaje Józef Czechowicz – postać kształtująca w okresie międzywojennym literacki obraz Lublina, pod której wrażeniem pozostawała także młoda Julia Hartwig.

Jest u tego poety strof parę, które dorastającym
podały obraz świata jak liść młody, jak zwierzę
jeszcze gorące od narodzin, pełne przeczuć matki i niedrapieżne. [P 10–11]

– pisze zatem autorka, zaznaczając, że wiersze Czechowicza miały moc oddziaływania na młode umysły, zaszczerpienia im jego sposobu postrzegania świata, a była to przecież optyka katastroficzna, obciążona w symbolikę snu. To doświadczenie, choć może nie kluczowe dla wyobraźni poetyckiej Hartwig, należy potraktować jako symboliczne i uwypuklające te aspekty jej poetyki, które dotąd zostały słabo wyeksponowane. Wpływ autora *nuty człowieczej* na początkujących twórców z tamtego okresu był ogromny, przejawiał się chociażby w podejmowanych przez nich próbach pisania „pod Czechowicza”, o czym wspomina sama Hartwig, która również nie uniknęła owej fascynacji. Swoją przygodę z jego wierszami tak oto przedstawia: „Zetknięcie z Czechowiczem było początkowo dość powierzchowne, dopiero potem dojrzałam do jego poezji. W tym wtajemniczeniu w poezję Czechowicza dużą rolę odegrał Jerzy Pleśniarowicz, nieco starszy ode mnie kolega, młody poeta, zafascynowany twórczością Czechowicza” (J. Hartwig, *Świat trzeba przefiltrować przez siebie*. W: P. Sze w c, *Wolność i współzucie. Rozmowy z pisarzami*. Kraków 2002, s. 42), a w innym wywiadzie przyznaje: „Moja fascynacja poezją Czechowicza trwa do dzisiaj”; „Przyciąga mnie melodia, nastrój, intymność tej poezji, zwłaszcza jego wiersze poświęcone matce są niezwykle piękne” (*Tam gdzie mogę ścigam morze*. Z poetką J. Hartwig – rozmawia W. K a s s. „Topos” 2004, nr 3/4, s. 11, 27).

w 1973 r. wglądu w dalszą twórczość poetki, dostrzegł znaczącą dwubiegunowość tonacji³, która będzie odąd towarzyszyć autorce *Czulości*. Ten właśnie zwrot zapoczątkuje w poezji Hartwig również ciemną nutę o proveniencji katastroficznej⁴, wieszczącą kryzysowy charakter świata i życia ludzkiego, a nierozzerwalnie związaną także z rosnącą rolą podświadomości i symboliki sennej⁵. Owo pesymistyczne rozpoznanie bytu, jako istotny element modernistycznej świadomości, prowadzi Hartwig do pytań o miejsce człowieka na ziemi i próby określenia jego sytuacji egzystencjalnej. Kwiatkowski wieńczy refleksję nad trzema tomami wierszy słowami: „To zaś, co [...] [w tej poezji] najważniejsze, to wielka powaga spraw ostatecznych, ukazanych jak gdyby z perspektywy tego momentu, kiedy »sny ostatnie przechodzą przez włosy«” – przeczuwając tym samym kierunek, w którym ta poezja podąży, a który będzie istotniejszy niż oniryczne konwencje⁶.

Symbolem zwrotu ku „Pasji Nocy” staje się Czarne Słońce, będące znakiem metafizycznego lęku, niepokoju oraz ciemnej „podszewki bytu”. We wczesnym utworze *Jeśli* (z tomu *Czuwanie*, 1978), który można interpretować jako autocharakterystykę sytuacji podmiotu lirycznego, czytamy:

Jeśli będziemy patrzeć aż do bólu, może staną się ciałem ci, którzy krążą wokół bezustannie.

Jeśli śpiąc będziemy czuwać, by nie zbroczyć z drogi, może noc dopuści nas do swoich najtajniejszych treści.

Tęsknimy do nich, opędzając się od natrętnych cieni dnia, które kładą się z nami do łóżka i towarzyszą nam, obstając przy swoim głupstwie.

Tą granicą między ułomnym dniem a nie doczytaną nocą posuwam się na wagnańczym wózku pod jasnym słońcem na niebie, z ciemnym słońcem pod powieką, ani tu, ani tam naprawdę nieprzynależną. [*Jeśli*, C 33⁷]

³ Opozycje: jawa–sen, jasność–ciemność, wyznaczone przez Kwiatkowskiego (*op. cit.*), przede wszystkim dotykają kwestii poetyki wierszy autorki *Czulości*. Dostrzegam możliwość wielowarstwowego odczytania oraz wyróżnienia kilku interpretacyjnych zrębów problemowych w dziele Hartwig. M. Telicki (*Poetycka antropologia Julii Hartwig*. Poznań 2009, s. 11) chciałby widzieć trzy okresy twórczości poetki (1945–1978, 1980–2002, 1999–2007), odpowiadające triadycznemu ujęciu zagadnień służących jako klucze do zrozumienia wierszy z tych okresów. Owe klucze to pamięć, tożsamość i surrealizm. Wprawdzie pierwsze dwa z nich pozostaną istotne dla mojej refleksji, lecz nadałabym im inne proporcje w stosunku do problemów wskazywanych przeze mnie. Diachroniczne podejście do całości dzieła Hartwig wymaga bowiem według mnie wprowadzenia szerokich kategorii, które ogniskują w sobie szczegółowe zagadnienia. Tym samym jako fundamentalne dla poezji autorki *Czulości* traktuję kategorie egzystencji i metafizyki oraz refleksję metapoetycką.

⁴ Termin „katastrofizm” chciałabym tu pojmować szeroko jako „postawę światopoglądową wyrosłą z niepokoju i kryzysów duchowych współczesnego świata”, zgodnie z rozległą definicją przytaczaną przez J. Kryszaka (*Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy”*. Poznań 1978, s. 5).

⁵ Jak zauważa G. Ravasi (*Apokalipsa*. Przeł. K. Stopa. Kielce 2002, s. 9): „Podstawa [...] systemów świętych symboli [tj. ujętych w *Apokalipsie*] ma charakter oniryczny, zgodnie ze stylem literatury apokaliptycznej, która lubiła odwoływać się do snów i widzeń”.

⁶ Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 125.

⁷ Skrótom C oznaczam tom J. Hartwig *Czuwanie* (Warszawa 1978). Poza tym, lokalizując przywoływane utwory tej poetki, stosuję następujące skróty: B = *Błyski*. Warszawa 2002; BP = *Bez pożegnania*. Warszawa 2004; Ch = *Chwila postoju*. Kraków 1980; Cz = *Czulość*. Kraków 1992; D = *Dwoistość*. Warszawa 1971; J = *Jasne niejasne*. Kraków 2009; N = *Nie ma odpowiedzi*. Warszawa 2001; O = *Obcowanie*. Warszawa 1987; T = *To wróci*. Warszawa 2007; W = *Wolne ręce*. Warszawa 1969; WA = *Wiersze amerykańskie*. Warszawa 2002; WW = *Wybór wierszy*. Warszawa 2000; Z =

Podmiot wygnany, podmiot, któremu dane jest przeżycie graniczne – poeta. Cytowany poemat prozą przybliży nam jego znamieny rys świadomości. Jest to pewien rodzaj wtajemniczenia w złożoność egzystencji, bo ten, który widzi ciemną stronę słońca, ma wzrok profetyczny, sięgający w „ciemności” dla zwykłych ludzi zakryte. Granica między „ułomnym dniem a nie doczytaną nocą”, nasuwająca na myśl w pierwszej chwili wyodrębnienie dwóch sfer: jawy oraz snu, i przypisanych im praw poznania – rozciąga się wszak w głąb bytu, jako dział tego, co fizyczne i metafizyczne, naoczne i „pod powieką” ukryte. Tę konstytutywną dla podmiotu sytuację egzystencjalnego wygnania można by łączyć z poczuciem wydziedziczenia czy wypędzenia, które Richard Sheppard określa jako centralne dla doświadczenia modernistycznego⁸. Utwór ten wprowadza ponadto dwa inne ważne wyznaczniki poetyckiego światopoglądu Hartwig – potrzebę przywoływania zmarłych (ich odczuwana ciągła obecność wskazuje na istnienie „drugiej strony”) oraz rolę podmiotowej „czujności” i zaangażowania wobec świata, która, ujęta niejednokrotnie w paradoksalnej formule („jeśli śpiąc będziemy czuwać”, „jeśli będziemy patrzeć aż do bólu”), wyraża dwoistość bytu.

Pomiędzy brzemieniem wygnania i nieprzynależności z jednej strony, a potrzebą zakorzenienia z drugiej oscyluje, pragnący restytucji sensu oraz metafizycznej podstawy bytu, podmiot wierszy Julii Hartwig, którego niespełnionym zamiarem stanie się dotarcie do istoty rzeczy i rozpoznanie prawd ostatecznych. Już w *Pożegnaniach*, w których liczne utwory wyrażają zagrożenie powojenne, widać tendencję do przeniesienia owego niepokoju na płaszczyznę egzystencjalną⁹. Dążenie to szczególnie uwypuklił się we wczesnych tomach: *Wolne ręce*, *Dwoistość*, *Czuwanie*, *Chwila postoju*, w których maksymalizm poznawczy łączy się z profetycznym przecuciem w ramach onirycznej konwencji¹⁰. W kolejnych zbiorach poetyckich (*Obcowanie*, *Czulość*, *Zobaczone*), wychodząc od rozpoznania krytycznego duchowości współczesnego człowieka, zmierza autorka *Błysków* ku trudnej obronie wiary w sens poszukiwania idei ładu i idei afirmacji rzeczywistości ponad świadomością tragizmu egzystencji oraz w sens ofiary „spełnianej od stuleci” w perspektywie religijnej (*Getsemane*, J 28). Tom *Nie ma odpowiedzi* otwiera ostatni etap twórczości Hartwig¹¹, w którym ze szczególnym nasileniem

Zobaczone. Kraków 2000. Liczby po skrótach wskazują numery stron. Przywoływane cytaty biblijne pochodzą z: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 2, zmien. Poznań 1980.

⁸ R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*. Przeł. P. Wawrzyszko. W zb.: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. i wstęp R. Nycz. Wyd. 2. Kraków 2004, s. 112.

⁹ Prócz wspomnianych już *Odwiedzin* zapowiedź owych katastroficznych przecuc przynosi także inny utwór zamieszczony w debiutanckim tomie – *Colloque sentimental* (P 8), tak oto charakteryzowany przez Hartwig: „Ten poemat o ślepcach kończy się krzykiem, że budują dla nich obóz koncentracyjny – chciałam w nim wyrazić poczucie zagrożenia powojennego, które przenosi się jednak w inną sferę, i pokazać, że istnieją różne sposoby udrczenia człowieka” (*Nie kłamać życiu*. Julia Hartwig o „Wierszach wybranych”, *Arturze i dobrym życiu*. Rozmawia J. Strzałka. „Przekrój” 2010, nr z 13 X).

¹⁰ Wymienione tu dominanty problemowe poszczególnych okresów twórczości Hartwig oczywiście nie wyczerpują się w nich, ale są kontynuowane, jedynie z innym rozłożeniem akcentów.

¹¹ Wyróżniam zatem trzy etapy twórczości Hartwig, na które będę się powoływała w całości artykułu. Pierwszy obejmowałby okres 1956–1980 (od debiutanckiego tomu *Pożegnania* po *Chwilę postoju*), drugi lata 1980–2000 (na ten czas przypada ukazanie się tomów: *Obcowanie*, *Czulość* oraz

ujawnia się namysł nad momentem przejścia i nad niewyobrażalnym, wyrażający się w coraz krótszej frazie wiersza, w ascetycznej metaforze, w poetyce retorycznego pytania oraz w stopniowym wypieraniu obrazu poetyckiego przez rozważanie, osiagającym swoją kulminację w tomie *Jasne niejasne*¹². W tych zbiorach „niejasna” wizyjność ulega wyciszeniu, zaczyna natomiast dominować kontemplacyjna refleksyjność wychylona ku obrazom przeszłości, ale zawsze zanurzona w żywiole widzialnego konkretności. Całość omawianego dorobku Hartwig wiąże się więc z wyjątkową konsekwencją w podejmowaniu głównych pól refleksji nad egzystencją, także w perspektywie metafizyki, która – choć wskazywana subtelnie – okaże się nieodzowną płaszczyzną odniesienia, utwierdzającą byt.

„Rozpacz się nie starzeje” – Hartwig wobec grozy istnienia

Egzystencja w poezji Hartwig jest tylko pozornie jasna, w głębi okazuje się przesiąknięta metafizycznym lękiem i grozą życia. Autorka *Czuwania* za Karlem Jaspersem przyznaje jej dwoisty charakter, pisząc „o jasnej powierzchni rzeczy i zawartej w głębi ciemności”¹³. Wielokrotnie akcentuje niemożność przekazania „cichej wieści”, ukrytej w znakach świata, nie objawia się ona bowiem w zgiełku, nie rywalizuje o prymat w kakofonii codzienności. Lakoniczny poemat z wczesnego tomu *Dwoistość* kreśli relację, jaka kształtuje się między tym, kto dostąpił niemej, profetycznej ciszy, a barierą ludzkiego strachu przed jej posłyszeniem:

Zagłuszacie mnie krzykiem, śmiechem, dźwiękiem bitego szkła.

A jednak wołam ze zjeżonymi włosami i usta moje poruszają się jak usta przerażonej głuchoniemej, która podczas bankietu zobaczyła skrzydło nadlatującego pożaru.
[Zagłuszacie mnie..., D 59]

Zobaczone), trzeci zaś rozpocząłby się od tomu *Nie ma odpowiedzi*, a kończył się na ostatnim zbiorze opublikowanym do r. 2010, *Jasne niejasne*. G. K o c i u b a (*Widzenia, sny, medytacje z morzem w tle* [o poezji Julii Hartwig]. „Topos” 2004, nr 3/4, s. 44–48) wyznaczył w poezji autorki *Zobaczonego* dwa okresy: imaginatywno-epifaniczny oraz sensualno-medytacyjny, uzasadniając: „W pierwszym eksploracja świata i własnej podświadomości przybiera postać nadrealistycznych, onirycznych obrazów, zdradzających maksymalistyczne pragnienie dotknięcia bytu od wszystkich stron oraz zgłębienia zasady wszechrzeczy. W drugim widoczna jest większa koncentracja na zmysłowo dostępnych realiach, potrzeba dokładnego oglądu rzeczy, kontemplacja pejzażu, wreszcie medytacja nad ostatecznym sensem i przeznaczeniem naszego życia” (s. 44). Podział ten domaga się uszczegółowienia i wyodrębnienia z drugiego etapu twórczości Hartwig trzeciej fazy, która silnie zaznacza się od tomu *Nie ma odpowiedzi* poprzez zbiory *Bez pożegnania*, *To wróci* oraz *Jasne niejasne*. Zasadnicza różnica polega na pogłębionej refleksji metafizycznej i wychyleniu ku granicy przejścia, ale wpływa też na długość i brzmienie poetyckiej frazy oraz obrazowanie (poezja ta staje się mniej pejzażowa, a bardziej dyskursywna i rozbudowana narracyjnie). Jednocześnie epifania, która wszak zmienia swój charakter i ewoluuje, nie jest właściwa tylko pierwszemu okresowi wskazanemu przez Kociubę, ale stanowi istotowy wymiar także późnej poezji Hartwig.

¹² W rozmowie z J. Kurkiewiczem (*Julia Hartwig: Starość nie jest doklejoną do życia wyspą*. Rozmowa z J. Hartwig. Na stronie: http://wyborcza.pl/1,106967,8163295,Julia_Hartwig_Starosc_nie_jest_doklejona_do_zycia.html#ixzz15LbRUXLW. Data dostępu 28 IV 2011) na temat tomu *Jasne niejasne* poetka przyznaje: „Odmiennosc tego tomiku od poprzednich widzę w przewadze refleksji nad obrazem, w upartym poszukiwaniu rozwiązań, nierzadko zakończonych poczuciem bezradności. Bo wiele jest odpowiedzi i w życiu, i w sztuce, które, choć mają pozór jasności, wcale nie są jasne”.

¹³ P. Kuncewicz, *Julia Hartwig*. W: *Leksykon polskich pisarzy współczesnych*. T. 1. Warszawa 1995, s. 316.

Świat przez nas konstytuowany jest więc światem hałasu – hałasu, stworzonego, być może, tylko po to, by zagłuszyć złowieszczą ciszę, której synonimem staje się przerażona głuchoniema. Gradacja dźwięku, przybierającego postać wrzasku i odgłosu pękającego szkła oraz śmiechu podszytego grozą, stanowi zatem nie zobrazowanie pulsu i witalności życia, ale emanację lęku. „Jeśli kto ma uszy, niechaj posłyszeli!” (Ap 13, 9) – czytamy w *Objawieniu św. Jana*; „a jednak wołam ze zjeżonymi włosami” – przyznaje podmiot, który niesie apokaliptyczną wieść, wbrew ogłuchłemu tłumowi. Jednak owo wezwanie nie przybiera już formy biblijnego nakazu, jest działaniem „pomimo” i „na przekór” światu, przedzieraniem się „do” świata z nieczytelnym przesłaniem niemych ust. Ten krótki poemat wprowadza atmosferę zagrożenia, której źródeł upatrywać można nie w odniesieniu do konkretnych sytuacji, lecz w strukturze bytu. Ujawnianie „ciemnej podszewki świata”, poprzez którą wyraża się nadchodzący kres, jest właściwe wielu utworom Hartwig, przecucie końca nie odstępuje autorki *Czułości*, a „skrzydło nadlatującego pożaru” zagarnia coraz większą przestrzeń. Grozę tych wierszy buduje i wzmacnia zabarwienie profetyczne, osiągające swoją kulminację w *Dwoistości*, która utrzymana jest w ciemnej barwie przestrzeni onirycznej, przesiąkniętej znakami śmierci i końca. Liryki takie, jak *To słowo* (D 28), *Cierpiący pejzaż* (D 60), *Zejdź do gondoli* (D 24), *Mówiły odchodząc* (D 33), *Pojedynek* (D 47) ukazują niepokojącą stronę egzystencji, nawiązując do symboliki chrześcijańskiej (m.in. jeźdźców Apokalipsy, jelenia z krzyżem na czole), która potęguje atmosferę zbliżającej się katastrofy. Ciemna, złowieszczą i tajemniczą tonacja zdominowała nie tylko duchowość człowieka, transpozycja ludzkich odczuć następuje także na otoczenie:

Wyrwane z korzeniami ramię, które próbuje wrosnąć w ziemię, przywierając do niej z całą miłością.

Obłąkany dąb z gęstwiną węzów w koronie, który chce spokojnie trwać, nie skazany na profetyczność.

Obolała głowa słońca, które chyli się z wolna, by wysłuchać litanii skarg szeptanych wyschniętymi językami. [*Cierpiący pejzaż*, D 60]

Pejzaż (na którego malarskość w tej poezji wskazywano wielokrotnie) to część natury oswojona ludzkim okiem, wpisana w rejony kultury. Małgorzata Baranowska nazwała Hartwig poetką krajobrazu¹⁴, ale wydaje się, że tylko w tym sensie, w jakim jest to krajobraz, który podlega pełnej liryzacji i antropomorfizacji. Żyje on zatem natchniony interpretującym spojrzeniem podmiotu, a w konsekwencji przybiera właściwy mu stan emocjonalny. Proste określenia zmieniają charakter scen: „wyrwane ramię”, „obłąkany dąb”, „obolała głowa słońca”, niosą skojarzenia męki i cierpienia w wymiarze religijnym. Specyfika poematu prozą pozwala na wykreowanie zliryzowanego obrazu, otwartego dzięki bogatej metaforyce. Ukazuje się on jako całość, nie statyczna jednak, gdyż Hartwig umiejętnie wprowadza ruch do każdego tekstu.

Wizyjny charakter rozpoznania zagrożonego bytu wkracza także w konkret codzienności, która zapełnia się postaciami naruszającymi zasady logiki i realizmu. To pośród ulic symboliczne rekiny „Krażą wokół ciebie, zawsze głodne” (*Rekiny*,

¹⁴ M. Baranowska, *Julia Hartwig – podróż do współczesności*. Na stronie: www.culture.pl/baza-literatura-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/julia-hartwig-podroz-do-wspolczesnosci. Data dostępu 21 VI 2007.

Ch 59), a w ciele postaci „dzwoni dzwonek na trwogę” (*W jej kruchym ciele*, W 46). Iwona Smolka pisze: „Poetka wie, że kataklizmy lubią się powtarzać. Groza nie mija. Jest przyczajona. Wie również, że groza, tak jak piękno, dobroć, ekstaza i strach, jest wpisana w istnienie”¹⁵. Nigdy nie znika więc poczucie dwoistości bytu, druga, niejasna, mroczna strona zawsze istnieje, tak w sferze snu, gdzie „ciężary opadają na dno / i patrzą stamtąd uważnymi i szeroko otwartymi oczami” (*Wahanie*, N 70), jak i w obszarze codzienności, bo zgodnie ze słowami wiersza: „nieznany jest czas, kiedy smuga dymu / uniesie się z wystudzonego wulkanu” (W 28).

Szukając u Hartwig znaków świadomości katastroficznej, trzeba przesunąć punkt ciężkości z apokaliptycznych wizji końca na wnikliwą analizę socjologicznych, kulturowych i egzystencjalnych przejawów kryzysu. Istotny z perspektywy podjętych rozważań jest fakt, iż autorka *Zobaczonego* piętnuje tendencje relatywizujące, upatrując ich źródeł przede wszystkim w przemianach dzisiejszej duchowości, takich jak odejście od „prawd pierwszych”, zanik teleologii, załamanie się wiary i sensu, czy w osłabieniu metafizyki. To zaś w następstwie implikuje oznaki kryzysu w postaci określonych zachowań społecznych¹⁶. Symptomy niepokoju wdzierają się zatem w tę poezję wraz z troską o zasadnicze uniwersalia. Jak podkreślał Leszek Kołakowski w r. 1990:

nie jest [upowszechnienie słowa „kryzys”], być może, wynikiem naszego językowego niedbalstwa, ale zdradza mgliste poczucie, że wszystkie formy życia, organizacji społecznej, myślenia i odczuwania, wszystkie składniki naszej cywilizacji są dotknięte schorzeniem i że zarazem nikt nie zna na to schorzenie radykalnego lekarstwa; że niepewność co do losów ludzkości stała się powszechna¹⁷.

Dojmujące odczucie załamania współczesnej kultury, literatury, systemów wartości stało się doświadczeniem o charakterze totalnym, ponieważ nie ma zjawiska, które by zdołało ustrzec się krytyki. Autorka *Czułości* dostrzega ów pierwiastek negatywistyczny, wyrosły z dorobku późnomodernistycznej krytyki kultury oraz osłabienia metafizyki, sama nie dochodzi jednak nigdy do pełnej negacji. Elementy świadomości kryzysowej¹⁸ jako diagnoza kondycji współczesności

¹⁵ I. Smolka, *Prawo do sprzeczności* (Julia Hartwig). W: *Dziewięć światów. Współczesne poetki polskie*. Warszawa 1997, s. 21.

¹⁶ Współodpowiedzialność i utrzymanie mocnych waloryzacji w aspekcie czynu, na to, co dobre i złe, powinny być według J. Hartwig (*Mała szkodliwość społeczna*. W: *Pisane przy oknie*. Warszawa 2004, s. 32) podstawą życia społecznego: „Jeśli spojrzeć z tej perspektywy na wszelkie zło, jakie się u nas pełni, można by zaryzykować twierdzenie, że zaczyna się ono zawsze od zdradliwego poczucia, że ma ono »małą szkodliwość społeczną«”. Tę odnoszącą się do wyroków sądów i występów społecznych myśl, którą odnajdujemy w jednym z felietonów ze zbioru *Pisane przy oknie*, można potraktować jako egzemplifikację ogólnego nastawienia Hartwig wobec tendencji relatywizujących

¹⁷ L. Kołakowski, *Cywilizacja na ławie oskarżonych*. Warszawa 1990, s. 121.

¹⁸ P. Śliwiński w artykule *Różewiczowska egzegeza zła* (w: B. Kaniewska, A. Legężyńska, P. Śliwiński, *Literatura polska XX wieku*. Poznań 2005, s. 188) pisze: „W literaturze współczesnej można obserwować współlistnienie dwóch odmiennych rodzajów świadomości: afirmatywnej i kryzysowej. Pierwsza przejawia się w dziełach budujących jasny, a przynajmniej względnie harmonijny obraz świata, w którym artysta odkrywa obecność wyższego sensu, fundowanego przez Boga, naturę czy też historię. Świadomość kryzysowa wyrasta z negatywnych doświadczeń cywilizacyjnych, odrzuca pociechę religii i oczekuje nieuchronnego Końca. [...] W każdym z tych światopoglądów inaczej rozkładają się wartości etyczne. Afirmacja świata oznacza zarazem wiarę w niezniszczalność dobra. Świadomość kryzysowa konstatuje przewagę zła”.

wylaniają się w tej poezji, będąc niezbędnym rewersem afirmacyjnej postawy wobec rzeczywistości. Jeden z filarów światopoglądu poetyckiego Hartwig stanowi bowiem afirmacja, która wynika z potrzeby ponownego odnalezienia sensu i zakorzenienia, a nie z bezkrytycznej akceptacji zawartej w przekonaniu o Wielkim Łańcuchu Bytów i przyjmującej sens za oczywisty. Jest to zatem jakościowa różnica między świadomością nowoczesną a przednowoczesną.

Centralnym punktem refleksji czyni autorka *Zobaczonego* utratę życiowego sensu. Wpisuje się tym samym w najsilniejszy w literaturze przełomu XX i XXI w. nurt, który Anna Legeżyńska w *Geście pożegnania* określiła mianem nowej elegijności, akcentując zarazem jego nasycenie świadomością katastroficzną i tęsknotami metafizycznymi¹⁹. Jednocześnie badaczka potwierdziła, że: „Nostalgiczna tęsknota dzisiejszych elegijnych poetów ma za przedmiot nie tyle przemijające życie, ile zagrożony w tej epoce Sens”²⁰.

Egzystencja pozbawiona kierunku i celowości, której odjęty został duchowy wymiar wędrówki, znamionuje kondycję współczesnego człowieka. Przywołani w poemacie prozą *Myślimy* metaforyczni pielgrzymi symbolizują bowiem życie jako zbliżanie się do Boga czy też idei transcendencji, życie, którego zamierzony bieg określony jest przez ponadludzki determinant, a sens może mieć podbudowę metafizyczną.

Myślimy, że nadejdzie chwila próby.

A tymczasem pielgrzymi, których wieźliśmy, od dawna spoczywają na dnie morza i są już nie do rozpoznania.

Myślimy: od jutra będziemy żyli naprawdę.

A przecież to już życie i niejeden z nas jest już martwy na dobre. [Ch 30]

Wiersz ukazuje podstawową rozbieżność porządków duchowego i egzystencjalnego, między którymi nie ma łączności. Hartwig, posługując się podmiotem zbiorowym, tworzy scenę o znaczeniu uniwersalnym, ogólnoludzkim i obnaża życie człowieka jako pasmo złudzeń, pozorów oraz utraty czujności i wewnętrznego słuchu. To „życie na niby” jest rozmijaniem się z przypisanym każdemu egzystencjalnym czy religijnym zadaniem. Gdy podmiot poematu Hartwig mówi: „Myślimy: od jutra będziemy żyli naprawdę. / A przecież to już życie i niejeden z nas jest już martwy na dobre”, to przecież w tych słowach pobrzmiewa ton Janowy z *Listu do Kościoła w Sardes*: „Znam twoje czyny: masz imię, [które mówi], że żyjesz, a jesteś umarły. Stań się czujnym i umocnij resztę, która miała umrzeć, bo nie znalazłem twoich czynów doskonałymi wobec mego Boga” (Ap 3, 1–2). Napomnienie i surowa przestroga z *Objawienia św. Jana* przybierają w utworze formę refleksji i gorzkiego stwierdzenia popartego świętym tekstem *Biblii*. Ludzkość jest tu zaklęta w swoim somnambulicznym tańcu, nie słyszy głosu wołającego Ojca, a Jego wysłannicy są „nie do rozpoznania”. Przeoczenie wezwania pociąga za sobą poczucie zmarnowanego, bezproduktywnego życia. Czyny człowieka nie mają bowiem wyższej sankcji, metafizycznego uzasadnienia. Będąc więc głuchym na chwilę próby, tym samym nie daje on sobie szansy na przemianę.

Zwątpienie, zanik wszelkiej teleologii, niemożność odnalezienia Sensu rze-

¹⁹ A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 9.

²⁰ *Ibidem*, s. 21.

czywistości zamieniają życie jednostki w dramat rozpacz i samotności. Dzieje się tak, co znamienne, głównie na płaszczyźnie indywidualnej, w tym wymiarze bowiem odczucie to odślania największą groźną nicości, bez odniesień do doświadczenia wspólnotowego. Człowiek ze swoją pustką pozostaje sam, skoro, оголоcono z aksjomatów i autorytetów, w drodze upartej emancypacji rozumu pozbył się wszelkich wyższych instancji prawdy i Sensu. Kołakowski podaje, że Friedrich Nietzsche jako krytyk kultury nowoczesnej sformułował radykalną diagnozę:

świat nie wytwarza sensu i nie wytwarza także różnicy między dobrem i złem, rzeczywistość jest bezcelowa i nie ma za nią żadnej ukrytej rzeczywistości, świat, jakim go widzimy, jest *Ultimum*, nie próbuje nam niczego powiedzieć, nie odsyła do niczego innego, wyczerpuje się sam w sobie i jest głuchoniemy²¹.

W wierszu *Oda do nicości* z tomu *Czułość* autorka dokonuje podobnego rozpoznania kondycji współczesnego świata, wykorzystując dwojaką stylistykę. Posiłkując się liryką roli i trzecioosobową narracją, Hartwig rozpoczyna utwór od zdystansowanego i lakonicznego zarysowania sytuacji, co wzmacnia poczucie wyobcowania oraz osamotnienia anonimowej postaci przedstawionej w wierszu, która ukazuje swą małość i nieskuteczność starań zmierzających do zapelnienia duchowej pustki.

Ekspresyjną, obfitującą w wykrzyknienia i apostrofy tonację ody wprowadzają dopiero następujące dalej odwołania do uczuć, które przerastają człowieka (samotności, zwątpienia, rozpacz), sprawując nad nim władzę. Uczucia te stają się postaciami tytułowej nicości:

Je i płacze
Zapewne jest groteskowy
Usiłuje zapchać w sobie tę otchłań choćby strawą
O samotności pustych mieszkań!
O zwątpienie w sens początku i końca:
[.]
O przepaści która otwierasz się nagle pod nogami
o niegodny żalu nad samym sobą
Więc po to cała ta udręka pośpiechu ta oszukana dyscyplina dni
żeby zapchać tę dziurę
to piekło osłaniane własnym ciałem nieustającą gadaniną
ucieczką w tłum [*Oda do nicości*, Cz 19]

Hartwig formułuje ciemną i niepożądaną prawdę o naszym życiu. Mówiąc po sartr'owsku: piekło to nie przestrzeń kary i grzechu, ale to, co jest w nas samych, „osłaniane własnym ciałem [...]”. Stajemy się więc konstruktorami owego *locus horridus*, tak jak staliśmy się unicestwicielami sensu. W świecie ponowoczesnym zbiorowość straciła zdolność kreowania doświadczenia wspólnotowego, a sensotwórczy charakter publicznych agor zanikł²². W *Odzie do nicości* w miejsce wspól-

²¹ Kołakowski, *op. cit.*, s. 205.

²² Zob. Z. Bauman, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*. Przeł. E. Klekot. Warszawa 2004. O potrzebie wypracowania nowego języka wspólnotowego i kryzysie wspólnotowości w etyce ponowoczesnej pisze także A. Bielik-Robson (*Czy istnieje etyka ponowoczesna? O prymacie różnicy we współczesnej refleksji moralnej*. W: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000, s. 226): „Język różnicy, nie kontrowany żadnym równie silnym językiem tożsamości, dokonuje pełnego i wciąż postępującego rozbiór kolejnych całości.

noty pojawia się tłum, który przywodzi na myśl Gassetowską masę. Kryzys duchowości staje się zarazem tryumfem samotności. Metaforyczna, wewnętrzna „otchłań”, „przepaść”, „dziura” otwiera się przed człowiekiem jako rezultat mierzenia się z samym sobą, jest zatem przepaścią w najwyższym stopniu prywatną. Nicość przybiera różne imiona, a wszelkie działania jawią się jako niezborna, chaotyczna ucieczka i poszukiwanie paliatywu na ból pustki, na egzystencjalne prerażenie. Samotni pozostajemy więc i wewnętrznie, i w tłumie.

W zakończeniu wiersza, na co wskazywał także Marian Stala, „Pojawia się za to przeżycie znacznie bardziej podstawowe, egzystencjalne i metafizyczne zarazem. Jest nim widzenie własnej cielesności, ciała współtworzącego ludzką osobę, jako osłony przed nicością”²³. Interpretując utwór w kontekście odwołań do ody, która w tradycyjnej odmianie jest przecież dziełem pochwalnym, odczytujemy go jako przesiąknięty ciemnym, podszytym rozpaczą i zabarwionym ironią patosem wobec przekraczającej nas pustki.

Hartwig, świadoma egzystencjalnego dramatu człowieka, dotkliwie odczuwa kryzys w. XX, nigdy jednak nie wybiera poetyckiej drogi konstatacji zła. Pisząc o owym kryzysie, czyni to językiem przejrzystym, wierna szerokiej frazie wiersza. W tym sensie można mówić o zbliżeniu do ducha klasycyzmu, poprzez odwołanie się do ideału dystansu oraz intelektualizacji nawet najmroczniejszych doznań. Krystyna Rodowska tak ocenia poetykę Hartwig: „jasność i prostota jej dykcji poetyckiej, przez które przebija »jądro ciemności«, jest w moich oczach lekcją umiaru nie do podrobienia, umiaru, który nazwałabym »heroicznym«”²⁴.

Wykorzystując topos Nicości, który, jak twierdzi Legeżyńska, jest kluczowy dla współczesnej elegijnej świadomości poetyckiej²⁵, Hartwig rozważa kryzys duchowości. Tym samym w jej tekstach odbija się jedno z najistotniejszych doświadczeń modernistycznej formacji – doświadczenie nihilizmu, polegające „na osuwaniu się metafizycznego gruntu, na którym zbudowana została kultura Zachodu”²⁶. Ten swoisty brak „podstawy” wyznacza zatem paradygmat, wobec którego określa się obecnie człowiek, także autorka *Czułości*. Będzie mu odtąd towarzyszyło poczucie opuszczenia, pozbawienie opiekuńczej ręki Opatrzności i egzystencjalna bezdomność, prowadząca do ciągłego poszukiwania śladów całości i jedności ze światem.

Źródłem egzystencjalnego dyskomfortu, przypisywanego nowoczesności, upatruje się już w kartezjańskiej emancypacji rozumu i w zanegowaniu celowego porządku przyrody, a co za tym idzie – w stopniowym pozbawieniu świata duszy²⁷.

Następujące po sobie głośne ponowoczesne »śmierci« – człowieka w ogóle, wspólnoty, społeczeństwa, a nawet pojedynczego podmiotu – są ofiarami różnicy, jakie późna nowoczesność godzi się ponieść, byle tylko nie popaść w stare błędy języków wspólnotowych”.

²³ M. Stala, *Nicość. O jednym wierszu Julii Hartwig. W: Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997, s. 82. Autor przeprowadził wnikliwą interpretację *Ody do nicości* odkrywając trzy perspektywy mówienia w utworze, które składają się na jego bogatą semantyczną całość: skarżące się duszyczki, ironisty-moralisty oraz „głosu mądrego i pesymistycznego [...] doświadczenia” (s. 81).

²⁴ K. Rodowska, *Lekcja umiaru heroicznego*. „Kwartalnik Artystyczny. Kujawy i Pomorze” 2005, nr 2, s. 82.

²⁵ A. Legeżyńska, *Krytyk jako domokrażca. Lekcje literatury z lat 90*. Poznań 2002, s. 15.

²⁶ A. Skrendo, *Poezja modernizmu. Interpretacje*. Kraków 2005, s. 14.

²⁷ Zob. K. Ołakowski, *op. cit.*, s. 205.

Przezwrot oświeceniowy przyniósł w konsekwencji „odczarowanie świata”²⁸, wyzwól z pierwiastka irracjonalnego i mitycznego dzięki wiedzy. Do restytucji Tajemnicy, do ponownego zaczarowania będzie nawoływać Hartwig, widząc w złudzie idei wszechwładnego rozumu oraz w kulcie indywidualizacji, nie wspartym na horyzoncie tradycji²⁹, niektóre źródła kryzysu współczesności. Duchowa kondycja człowieka, którego rzeczywistość przypomina Weberowski świat po odczarowaniu (*Entzauberung*)³⁰, pozbawiony Tajemnicy i zdziwienia, pozostanie stałym tematem refleksji poetki aż do najnowszego tomu *Jasne niejasne*, w którym czytamy:

Jesteśmy w krainie czarów
Ale czar został odjęty

[.]

Madame Salmajour która nauczyła się wróżyć w Oceanii
przepowiada powszechną alergię na prawdy pierwsze
i twierdzi że do tradycji zaglądamy już tylko
jak do przechowalni starzyzny

Być może jednak myli się wróżąc że zapanuje teraz
pozbawiona rytuału Religia Czarnych Dziur
skoro nawet z szerzącą się dziś mieszanką wiar
są kłopoty I jeśli nawet Budda i Chrystus
mogą żyć w zgodzie
choć nie godzą się ze sobą ich święte przypowieści [*Gdzie jesteśmy*, J 7]

Owo „Gdzie jesteśmy” oznacza bycie w świecie, próbę egzystencjalnego zakorzenienia i identyfikacji. „To pytanie o punkt widzenia. Wybór właściwego miejsca obserwacji, z którego widzę świat i widzę siebie samego, ma konsekwencje ontologiczne, epistemologiczne, estetyczne. »Ja« należy do krainy czarów, z której czar został zdjęty”³¹. Hartwig nie neguje więc stanu „pierwotnego zaczarowania”, jej poetycka refleksja znajduje oddźwięk w słowach Agaty Bielik-Robson:

Świat odczarowany, wyobcowany, zmienny i ulotny, świat budzący lęk i niepewność w swych mieszkańcach, którzy z nostalgią wspominają utracony sens „dawnych mitologii” –

²⁸ M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*. Przeł. M. Łukasiewicz. Przekład przejrzał i posłowiem opatrzył M. J. Siemek. Warszawa 1994, s. 19.

²⁹ W *Etyce autentyczności* Ch. Taylor (Przeł. A. Pawelec. Kraków 1996), zajmując się tzw. trzema bolączkami nowoczesności, uznał za główną z nich „źle” pojęty indywidualizm. Zdyskredytowanie wszelkich hierarchii społecznych czy też kosmicznych, które nadawały sens światu, doprowadziło do jego odczarowania. Autor doszedł do wniosku, że utrata celu w życiu wynika z zawężenia perspektywy moralnej i jest kosztem nadmiernego skupienia się na sobie. Taką postawę określił „źle” pojętym indywidualizmem, który czyni nasze życie mniej znaczącym i mniej związanym z innymi ludźmi. „Wielokrotnie dawano wyraz obawie, że wraz z utratą szerszych horyzontów działania – społecznych i kosmicznych – jednostka utraciła coś ważnego. Niektórzy mówili w tym kontekście o zaniku heroicznego wymiaru życia. Ludzie utracili poczucie wyższego celu: czegoś, za co warto umierać” (Taylor, *op. cit.*, s. 11). Autor *Etyki autentyczności* uznaje za głęboką pomyłkę kult tzw. indywidualizmu samorealizacji, która sprowadza się do swoistego relatywizmu, zakładającego, że każdy ma prawo do własnych wartości i własnego sposobu życia bez odniesienia do horyzontu rzeczy istotnych.

³⁰ M. Weber, „*Asceza i duch kapitalizmu*”. W: *Szkice z socjologii religii*. Przeł. J. Prokopiuk, H. Wandowski. Warszawa 1995.

³¹ J. Łukasiewicz, „*Być blisko na odległość*”. „Kwartalnik Artystyczny. Kujawy i Pomorze” 2009, nr 2, s. 123.

tylko „czeka na dotknięcie miłości”, by stać się na powrót, tak jak chciał tego Novalis, domem człowieka nowoczesnego³².

Człowiek nowoczesny w liryce Hartwig zatracił podstawowe zmysły odbioru rzeczywistości – słuch, wzrok, czucie, co więcej, zatracił zdolność odczytywania znaków i życia w przestrzeni mitycznej:

Zbiorowe drogi ludzkich mitów opuszczone dla szczypania przydrożnej trawki. [...]

Tęsknota do symboliki trwałej. Nie przez szpary, dziury w płotach i piwnice. Wejść głównymi drzwiami, gdzie umarli czekają na żywych w nie cierpiących zwłoki sprawach. Gdzie żywi staną się na powrót żywymi. [*Co mu ślina na język przyniesie...*, Ch 27]

Z zanikiem sensu wiązać się będzie również kryzys wiary, która go konstytuowała. „Alergia na prawdy pierwsze” i „Religia Czarnych Dziur” to kontynuacja gorzkiej refleksji, utwierdzającej w przekonaniu, że niedostępna nam jest świeżość i autentyczność religijnego przeżycia pierwszych chrześcijan, że „Odjęty nam został niepokój oczekiwania”. Na zasadzie opozycji powołuje się Hartwig na mit początków w kontekście historii biblijnych, by wskazać regresyjny charakter współczesnej duchowości.

Odjęty nam został niepokój oczekiwania
trochę soli na język garstka wody w chrzcielnicy
i oto jesteśmy w gronie wybranych
Co raz dane – przyjęliśmy i komu osądzać czyśmy letni w wierze
czy tak już w niej zdomowieni jak małżonkowie żyjący pod jednym dachem
od dziesiątków lat i nie skłonni do zadziwień
[.]
O początku obdarowany łaską dotknięcia
nie skażony bezwolnością i łatwym dziedziczeniem [*Nad „Dziejami Apostolskimi”*, Z 68]

„Łaska dotknięcia”, czyli bezpośrednio objawienie się Boga w historycznej rzeczywistości, namacalne zetknięcie się dwóch przestrzeni: materialnej i Boskiej, jest darem niedostępnym dzisiejszemu człowiekowi. Poczucie wygnania, będące skutkiem erozji wyobraźni religijnej, wiedzie więc do utraty spójności „sfer materialnej, ludzkiej i metafizycznej”³³.

Pesymistyczna diagnoza duchowości jednostki i jej zagubienie w świecie prowadzą Hartwig do pytania o istotę owego niedostatku natury ludzkiej w wymiarze ponadhistorycznym³⁴ i ponadspołecznym. Autorka *Czulości* podejmuje trud rozpoznania zła, które w jej poezji występuje zawsze w perspektywie antropocentrycznej. Zdaniem Józefa Tischnera, dramat dobra i zła jest problemem metafizycznym, następnie wzbogaca się o wymiar etyczny bądź religijny³⁵. Podmiotem

³² A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004, s. 99.

³³ Sheppard, *op. cit.*, s. 112.

³⁴ Zło w perspektywie historycznej nie leży w centrum naszych zainteresowań, trzeba jednak nadmienić, iż Hartwig nie omija tego tematu; dość przywołać utwory takie, jak: *W jądrze ciemności*, *Siedziały panie*, a w szczególności wiersze *Rozłączenie*, *Victoria*, *Koleżanki*, *W drodze z tomu Bez pożegnania* (s. 5, 7, 20–21), w których odbija się doświadczenie okrucieństwa wojny i okupacji.

³⁵ Zob. T. Gadacz, *Problem zła w filozofii Józefa Tischnera*. „Horyzonty Wychowania” nr 7 (2005), s. 22.

działań, w których przejawia się zło, okazuje się wyłącznie człowiek, ponieważ tylko on jest w stanie wypowiedzieć metafizykę dobra i zła³⁶.

Pierwiastek zła w istocie ludzkiej znajduje swoje umocowanie już w zreinterpretowanej przypowieści o początku, jaką jest wiersz *Powrót* z tomu *Czulość*. Tu dezintegracja rzeczywistości (zewnątrza) następuje jako proces wtórny wobec rozpadu duchowego wnętrza. Dramat ludzkiego życia spełnia się więc poprzez burzenie Boskiego porządku³⁷.

Bóg tworzył w ciszy.

Żeby słycać było szum traw i wizg jaskółki.

Tworzył w ciszy i skupieniu.

[.]

A my napełniliśmy świat zgiełkiem pustych słów, hukiem i wrzawą [1. *Niedorośli*, Cz 93]

Pan Bóg przegonił chaos ze wszechświata. Ustalił rodzaje, podzielił gatunki.

Wówczas chaos schronił się w naszym wnętrzu.

I powoli wylewał się z niego, zagarniając świat na nowo. [2. *Powrót*, Cz 93]

Paul Ricoeur wyróżnił cztery odmiany mitycznych opowieści o genezie i końcu zła, wśród nich mit obrazujący dramat stworzenia jako walki boga z chaosem, co implikuje „tożsamość zła i »chaosu« oraz zbawienia i »stworzenia«”³⁸. Bóg poprzez uporządkowanie chaosu – kreacyjny akt nadania rzeczom kształtu – zwalczył zło, przypisał światu jego role i funkcje, określił cele i kategorie, budując tym samym podstawę bytu. Zło, jako pierwiastek rozpadu, znajduje jednak swoje miejsce w ludzkim wnętrzu. Jak pisze Ricoeur w *Symbolice zła*: „każdy wymiar człowieka nosi podwójne, nałożone na siebie znamię: przeznaczenia do dobra i skłonności do zła”³⁹. Tytułowy *Powrót* nie jest więc zmierzaniem do pierwotnego, Boskiego ładu, ale jego przeciwieństwem, postępującym regresem, zwrotem w kierunku chaosu i nieokreśloności. Świat zyskuje więc charakter entropiczny z winy jednostki, której wybory stają się źródłem zamętu, braku jasności i Boskiego uporządkowania. Bóg przedstawiany jest w wierszach Hartwig jako instancja wyższego, nadludzkiego, metafizycznego porządku. Jego pojawienie się w wierszu nie musi wszak wyrażać od razu deklaracji religijnej, funkcjonując często jako pewna forma uogólnienia i symboliki kulturowej.

Poprzez odwołanie do statusu „wnętrza” człowieka *Powrót* sytuować należy w jednej linii interpretacyjnej z utworem *Natura twoja...* z tomu *Obcowanie*. Skaza zła, zwątpienie w pierwotne dobro człowieka jako uwarunkowanie jego istoty stanowią oś myślową obu tekstów. Ten dualizm natury to wyłącznie ludzka własność:

Natura twoja jest zła Z tym się pogódź

Woła przez ciebie głosem który cię przeraża

Słowami których zdawało ci się – nie miałeś w sobie

Wytryska z ciebie inna niżli o niej mniemasz

³⁶ Zob. J. T i s c h n e r, *Zarys filozofii człowieka dla duszpasterzy i artystów*. Kraków 1991, s. 98.

³⁷ Zob. J. D r z e w u c k i, *Patrz przed siebie*. W: *Smaki słowa. Szkice o poezji*. Wrocław 1999, s. 154.

³⁸ P. R i c o e u r, *Symbolika zła*. Przeł. S. C i c h o w i c z, M. O c h a b. Warszawa 1986, s. 163.

³⁹ *Ibidem*, s. 232.

jak wrzące źródło o zapachu siarki
pod którym omdlewają zielone łąki pozoru [*Natura twoja...*, O 26]

Zło ukonstytuowane jest więc we wnętrzu człowieka, skąd wyziera niczym apokaliptyczne „źródło o zapachu siarki”. To „ciemne źródło”, jak by powiedział Andrzej Franaszek, napawa przerażeniem. Podległy owej naturze człowiek ze strachem odkrywa, iż działa pod jej wpływem wbrew własnym złudzeniom. Demon chaosu ukazuje się w poezji Hartwig wielorako: przede wszystkim w sposobie wyrażania, w języku, który niczym nie przypomina już mowy Początków (*Mowo, Mowo*, Ch 20; *Co mu ślina na język przyniesie...*, Ch 27; *Gdzie jest, gdzie są*, Cz 21), w dewastacji natury, w totalitarnych ideologiach i innych przejawach kryzysu duchowości jednostki.

Istotę zła natury ludzkiej⁴⁰ stanowi zatem wieczny niedostatek, „s u m a w s p ó l n y c h o g r a n i c z e n”⁴¹, ułomność człowieka uzewnętrznia się zwłaszcza w przestrzeni kontaktu z drugim, jak i w kontekście zobowiązań wobec wyższego prawa.

Nie dość skupienia, nie dość oddania
nie dość wyrzeczenia, nie dość współlnienia
nie dość współmyślenia, nie dość rozumienia
nie dosyć miłości nie dosyć tkliwości
nie dosyć wielkości nie dosyć pokory nie dość wytrwałości
zawsze winni zawsze skażeni zawsze potępieni [*Zwątpienie*, N 78]

„Kategoria rządząca pojęciem »grzechu« to kategoria »wobec« Boga” – oznacza autor *Symboliki zła*. Ostatni wers *Zwątpienia* interpretuję więc w perspektywie teologicznej, gdyż winnym i potępionym w wymiarze „zawsze”⁴² można być, odwołując się do słów Ricoeura, wobec Boga, czyli wobec prawa i złamane-go nakazu, wobec wcześniejszego Przymierza. Hartwig eksponuje dramatyzm losu ludzkiego i tytułowe zwątpienie w możliwość dopełnienia projektu egzystencji, który pozostanie otwarty. Dialogiczny charakter istnienia wskazuje również na fakt, iż owa skaza, którą dotknięty jest człowiek, przejawia się w relacji z Drugim jako immanentna niepełność empatii. Wydaje się więc, że to przestrzeń między ludźmi wyznacza granice zła, zgodnie z poglądami Tischnera, który widział problem zła w kategorii dialogicznej. Nie jest ono zatem przedmiotem, bytem odrębnym

⁴⁰ O współczesnych dyskusjach wokół rozumienia pojęcia natury ludzkiej zob. A. Bielik-Robson, *Dzieci czasu i losu: ponowoczesne kontrowersje wokół natury ludzkiej*. W: *Inna nowoczesność. „Human nature”* przedstawiana jest tu jako kategoria modernistyczna, autorka referując m.in. stanowisko H. Arendt, pisze: „Natura ludzka to człowiek w oczach Boga: to człowiek, który nic o sobie nie może wiedzieć na pewno, ponieważ każda jego mądrość jest tylko »głupstwem w oczach Bożych«. Kondycja ludzka natomiast to człowiek w oczach człowieka: najbardziej uchwytne, najbardziej rzucające się w oczy podobieństwa, ich dobrze znajoma powszechność i wspólnota, pospolitość »zwykłego ludzkiego nieszczęścia»” (s. 177). Idąc śladem tego rozróżnienia powołuję się na perspektywę teologiczną w interpretacji wierszy *Natura twoja...* oraz *Zwątpienie*. Zob. też: M. Zaleski, *Niewymuszona lotność i konieczny ciężar*. „Res Publica Nowa” 2003, nr 2.

⁴¹ Bielik-Robson, *Dzieci czasu i losu*, s. 168.

⁴² Ricoeur (*op. cit.*, s. 50) pisze: „Tylko w wymiarze spotkania i dialogu, który jest wcześniejszy, może pojawić się coś takiego jak nieobecność i milczenie Boga, odpowiadające daremnej i wydrażonej egzystencji ludzkiej. Tylko to wcześniejsze ukonstytuowanie się więzi Przymierza ma wagę dla świadomości grzechu, to ono czyni z grzechu naruszenie Przymierza”.

wobec ludzkiej egzystencji, lecz zjawiskiem, w którym jednostka czynnie partycypuje. „Tylko człowiek jest podmiotem dramatu dobra i zła, ponieważ tylko człowiek uczestniczy w jednym i drugim; dzięki niemu, lub z jego winy, dobro i zło wkraczają w świat” – stwierdza autor *Filozofii dramatu*⁴³. W tej perspektywie odślania się wymiar etyczny życia jako wezwania do współlistnienia.

Hartwig akcentuje więc dualizm natury ludzkiej, jej niepełność, zależność od wyborów i ograniczeń wolnej woli. Marzanna Bogumiła Kielar pisała o nieustannym dramacie ludzkiej egzystencji, jaki rozgrywa się w tej poezji⁴⁴, gdzie człowiek na zawsze pozostaje wygnanym z raju, śmiertelnym i obarczonym skazą:

z dzikich łąk wydziedziczeni
pozdrawiamy stopami korzenie korzeni
kolebkę śmiertelności [*Westchnienie*, Cz 42]

Motyw wygnania⁴⁵, które określa egzystencję ludzką, splata się tu z mitem wypędzenia z Raju. Jak się okazuje, wygnanie prowadzi do sensów metafizycznych i religijnych. Zło widziane jest jako pierwotna ułomność i niedoskonałość, wieczny brak i niedostatek. Jest także zwycięstwem chaosu nad ładem. W późnych wierszach w niepokojących obrazach przychodzi świadomość, iż życie to „zimne stopnie wędrówki coraz mniej zrozumiałej” (*Zona*, T 24), a każdy z nas – pielgrzym, wygnaniec, uciekinier – wie, że „tak ma być / że musi podążać” (*Dokąd wędrują*, T 38), zdając się na los i Niewiadome. Z wiekiem więc autorka *Dwoistości* nie odnajduje ukojenia, stabilnej, duchowej przystani, jej poezja mnoży pytania i kumuluje niepokoje, tym silniejsze, im bardziej czas i przemijanie władają życiem.

U Hartwig świat jest obszarem dokonującej się katastrofy (tak w aspekcie poczucia kryzysowego charakteru współczesności, jak i odwiecznej „katastrofy” egzystencji, czyli przemijania i śmierci). Spełnia się ona na oczach podmiotu wierszy. Jest to więc poezja, z jednej strony, przeczuć końca, rozpoznania jego symptomów, z drugiej zaś strony – niezgody na kryzys, próby restytucji sensu, odnalezienia miejsca człowieka w świecie i ponownego zakorzenienia. „Hartwig słyszy przecież krzyk świata, dobiegający z ascetycznej traumy gotyku, z rozpaczliwej ekstazy baroku, z XIX-wiecznej demaskacji metafizyki, której ostateczną śmierć wieszczą stulecie współczesne” – pisze Piotr Łuszczkiewicz⁴⁶. Doświadczenie nihilizmu, które pozbawiło świat zmysłu metafizycznego, jest jednym z kluczowych problemów, z jakimi usiłuje się zmierzyć autorka *Czuwania*, budu-

⁴³ Tischner, *op. cit.*, s. 98.

⁴⁴ M. B. Kielar, *O tomie „Zobaczone” Julii Hartwig*. „Zeszyty Literackie” 2000, nr 1, s. 112.

⁴⁵ Wydaje się, że w poezji Hartwig dopełniają się dwie wersje tego motywu. Uogólniona kondycja współczesnego wygnańca ma swe korzenie także w indywidualnym, biograficznym doświadczeniu rodziny autorki *Obcowania*. Jej rodzice (Maria, z domu Biriukow, oraz Ludwik Hartwig) do 1918 r. przebywali w Rosji, gdzie ojciec od 1909 r. prowadził w Moskwie zakład fotograficzny. Tam też przyszło na świat starsze rodzeństwo Julii – Edward, Walenty, Zofia i Helena. Do przeniesienia się do Polski zmusiła rodzinę Hartwigów rewolucja bolszewicka. Emigracyjne losy rodziców może nie odcisnęłyby się tak silnym piętnem na świadomości poetki, gdyby nie tragedia jej matki, która, nie mogąc odnaleźć się w nowej dla siebie kulturze, popełniła samobójstwo. Jej postać oraz historia rodziny powracają w takich utworach, jak *Zbudzenie w świetle łaski* (Ch 18), *Elegia lubelska* (N 22), *Na cześć moich braci* (Z 47), *Niepotrzebne skreślić* (BP 8), a przede wszystkim w pięknym *Przywoływaniu* (BP 23) z tomu *Bez pożegnania*.

⁴⁶ P. Łuszczkiewicz, *Być poetką osobnym*. „Nowe Książki” 1998, nr 11, s. 4.

jąc swój afirmatywny światopogląd ponad rozpaczą i dając odpowiedź na kryzys współczesności. Hartwig szuka więc takiej przestrzeni, w której istnienie obdarzone jest sensem. Sytuacje graniczne, dwoiste pojmowanie egzystencji, objawiają znamienne dla poetki „prawo do sprzeczności” i chęć ich zespolenia.

Rozpacz się nie starzeje. Młoda i stara jednakowo żarłoczna.
[.]
A przecież na przekór niej wołam: Radość! Joy!
Stan błogosławieństwa i lunapark dziecienny.
Iść koleiną losu w śpiewie niewidzialnych stworzeń.
Radość twarda jak diament, niezawisła i niczemu nic niedłużna.
Sprzeczność jest moim żywiołem, prawem, o które wojuję.
(*Na wieczorze autorskim ktoś powiedział że
moje wiersze są pełne rozpacz, WW 217*)

Łączyć to, co widzialne i niewidzialne, jasne i ciemne, w pełnej afirmacji życia, niezależnej od świadomości cierpienia i śmierci, co więcej – pełniejszej przez tę właśnie świadomość. Towarzyszy więc autorce *Czulości* uczucie ontologicznie warunkowanego rozdwojenia, poszukiwanie ładu poprzez sztukę, która wyraża potrzebę nadawania sensu⁴⁷ wraz z jednoczesnym tragicznym przekonaniem o niemożności całkowitego oswojenia chaosu, ze świadomością istnienia ciemnej podszewki bytu.

Po stronie ładu

Analizując poezję Hartwig, Baranowska pisze:

W całej swojej twórczości Julia Hartwig stara się znaleźć odpowiednią miarę. Należy do tych poetów, którzy przez wieki kontynuują poszukiwanie harmonii; nie tylko harmonii dźwięków, języka, ale i harmonii świata. Wydawałoby się, że takich poetów trudno znaleźć w świecie współczesnym. Ale mimo poczucia mieszkańców XX wieku, że harmonia jest we współczesności nie do odnalezienia, a za naruszoną uważana była już w starożytności, tacy poeci istnieją⁴⁸.

Wizja świata zdekomponowanego i nieharmonijnego, będąca elementem owych katastroficznych intuicji i rozpoznań, składa się na tragiczną diagnozę kondycji ludzkiej XX i XXI wieku. W tej perspektywie Hartwig podejmuje próbę przecięcia owego kryzysu – dzięki poszukiwaniu trwałych podstaw harmonii i ładu. Podmiot wierszy autorki *Zobaczonego* jest tym, który, widząc spłaszczenie oraz zbanalizowanie ludzkiej egzystencji, wydaje negatywną ocenę duchowej kondycji człowieka, ale sam takich odczuć nie podziela. Wciąż podnosi natomiast wiarę w możliwość bycia w Całości i pragnienie wkomponowania się w „naturalny porządek” rządzący się prawami swej wewnętrznej logiki. Nie jest to jednak wiara łatwa, lecz zbudowana na tragicznym przekonaniu o konieczności jej dochowania. Znamienne dla Hartwig czynienie jakościowych rozróżnień, dualizowanie refleksji realizuje poetka powołując jedną z kluczowych dla siebie opozycji: ład–chaos. Jest ona podstawowym, niejako klasycznym sposobem postrzegania świata, pociągającym za sobą cały szereg konsekwencji. W dualistyczny układ wpiszą się

⁴⁷ Zob. R. K. Przybylski, *Potrzeba sensu*. „Twórczość” 1982, nr 5, s. 125.

⁴⁸ Baranowska, *op. cit.*

wspomniane rozróżnienia pojęć dobra i zła, jasności i ciemności, takie kategorie, jak prawda, pamięć, czas, współistnienie oraz ich przeciwieństwa. Idea ładu u autorki *Czulości* zakłada także porządkującą rolę snu, poszukiwanie formy jako dopełnienia (a nie przeciwieństwa) nieokreśloności „doświadczenia”, jako funkcji muzyki w ukazywaniu metafizycznej głębi świata, a przede wszystkim jako rytmu natury. W owej antynomii porządku i chaosu poetka zawiera zasadnicze pytania o strukturę świata i jego istnienie, o miejsce człowieka i jego wybory.

Hartwig, osadzając egzystencję na kulturowym filarze symboli, widzi ją jako „Ciemny las Dantego / lasy Szekspira”, a człowieka – jak już wspomnieliśmy – w kategorii pielgrzyma, wygnańca, dla którego jej poezja szuka zakorzenia w bycie, próbując na nowo określić ludzkie *locum* (*Jarząb*, Z 84; *Drzewo to dom*, Z 27; *Evergreen*, Cz 95). Opis ludzkiego istnienia przez odwołanie się do symboli utrwalonych w tradycji okazuje się wiarygodniejszy niż jednostkowe świadectwo pamięci, wskazując na uniwersalność rozpoznania:

Ciemny las Dantego
 lasy Szekspira
 prawdziwsze niż cienie wspomnień
 Suniemy
 jak ofiarne woły z połączanymi rogami
 całą siłę wkładając w budowanie wiary
 że nie ulegniemy przemocy

Zamieć głód i wygnania
 przetaczają się przez nas jak potężna fala
 spod której wylaniamy się nadal żywi
 by oglądać krajobraz niespełnienia

Jedyny ratunek to utrzymanie rytmu
 wizja harmonii
 która bierze nas jak dzieci w swoje objęcia
 niewinna matka pociechy [*W pochodzie*, BP 18]

Hartwig nie poprzestaje zatem na wskazaniu chaosu egzystencji. Los ludzki to wygnanie, ale osłodzone wiarą w ratunek, jaki niesie „utrzymanie rytmu”. Wizja harmonii – „niewinna matka pociechy” – ma oparcie w nadziei, że istnieje jakiś naddany ład kosmiczny (wszak dla starożytnych Greków ład był główną zasadą wszechświata, nazywanego kosmosem), z którego ideą koresponduje już od antyku myśl o harmonii utożsamianej z takimi wartościami, jak zgodność, jedność, porządek. Obrona ładu stanowi więc odpowiedź na dojmujące poczucie destabilizacji świata. Wielu badaczom postawa ta umożliwiała sytuowanie Hartwig w obrębie szeroko pojętego klasycyzmu, ale jeśli jest to klasycyzm, to głęboko zraniony tragizmem istnienia i katastroficznymi lękami.

Wyobraźnię poetycką autorki *Zobaczono* absorbują dwa żywioły, będące symbolami nieskończoności: morze i słońce, które porządkują i jednocześnie waloryzują przestrzeń na bieguny chaosu i ładu. Morze postrzegane przez Miłosa jako symbol nicości, żywioł bezgraniczny, bezkształtny⁴⁹, u Hartwig jest siłą nie

⁴⁹ Cz. Miłosa mówi: „morze występuje zawsze jako żywioł, jako chaos, *primordial chaos*, element zasadniczo wrogi człowiekowi, bo bezgraniczny i bezkształtny. Przeciwwstawiony jest temu człowiek jako kształt, myśl, rozum. To jest konflikt między Naturą i człowiekiem” (R. G o r c z y ń -

tyle wrogą człowiekowi, co uosabiającą energię pierwotną, stwórczą i hipnotyczną w swej mocy⁵⁰.

Kiedy zatoka morska cichnie, wydaje się, jakby cały świat się uspokajał.

Przecroczysta woda ukazuje czyste konstelacje kamyków odpoczywających na dnie.

I budzi się absurdalna nadzieja, że wszystko, co na świecie rozrzucone bezładnie, ułoży się znów w naturalnym porządku. [*Wrózenie z morskich fusów*, Cz 36]

Świadomość „absurdalności nadziei” wskazuje na poczucie zerwanej więzi z „naturalnym porządkiem”, którego przywrócenie jest dziś utopijnym postulatem wcielenia idei, a owa wyższa instancja okazuje się dla nas niedostępna. Rozpoznanie struktury świata, przede wszystkim zaś ludzkiej egzystencji, przypomina więc wrózenie, czyli nie roszczące sobie miana pewności wysnuwanie wniosków na podstawie niejasnych przesłanek, przeczuwanie, czytanie symboli. Wrózenie jednocześnie odsyła do związku z profetyzmem, do tego, co ukryte przed władzami racjonalizującego rozumu. Anna Kałuża interpretowała ten utwór jako wyraz wiary w „naturalny porządek rzeczy”⁵¹. Wydaje się jednak, że trafniejszy jest trop „absurdalnej nadziei [...]”, wskazującej na ambiwalentny charakter świadomości podmiotu, której częścią jest przekonanie o niemożności prostego przełożenia „konstelacji kamyków [...]” na to, co ludzkie i „rozrzucone bezładnie”. „Brak odpowiedzi dotyka sfery metafizyki, ale zakotwiczony jest przede wszystkim w horyzoncie ludzkiej egzystencji, która okazuje się epistemologicznie nieprzejrzysta” – dodaje Leokadia Hull⁵². Podmiotowi właściwe zatem jest nie poczucie zadomowienia w transcendentnej rzeczywistości⁵³, ale modernistyczne poszukiwanie śladów naturalnego algorytmu świata, poczucie sprzeczności, wiara w swym sednie rozdarta. Bycie w Całości wydaje się więc możliwe tylko w przestrzeni projektu, horyzontu jednostkowego myślenia; odwołując się do słów Bielik-Robson, świat nie stanowi dla Hartwig domu, tylko musi być nim czyniony.

Istnieje wszakże przestrzeń, w której ład daje się odnaleźć i rozpoznać jako niepodważalny, wspiera się on przede wszystkim na porządku natury⁵⁴, przemien-

ska (E. Czarnicka), *Podróży świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Kraków 1992, s. 173–174).

⁵⁰ Zob. W. Kopański, *Słownik symboli*. Warszawa 2006, s. 230–231: „Morze jest symbolem nieskończoności, czasu, wieczności; pramaterii, Chaosu, (s)tworzenia świata; potęgi; otchłani, topieli, [...] stanu między możliwością a rzeczywistością, [...] prastworzenia, niezgłębionej mądrości i prawdy, początku życia”. U Hartwig motyw akwaticzny odgrywa istotną rolę (wspomnieć należy choćby takie utwory, jak: *O morzu*, W 73; *Taras nad morzem*, O 98; *Czuwanie nad zatoką*, C 45; *** (*To prawda...*), Ch 22). W poezji tej morze staje się symbolem zarówno dwoistego pojmowania własnej egzystencji, jak i antynomicznych sił składających się na strukturę świata (i kreacyjnych, i niszczyielskich).

⁵¹ A. Kałuża, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpisy i Krystyny Miłobędzkiej*. Kraków 2008, s. 107.

⁵² L. Hull, „Bądź wdzięczna byłaś hojnie obdarzona” – Julia Hartwig. W: *Obecność nieprzynależna. Pokoleniowe wydziedziczenie w poezji po 1989 roku*. Olsztyn 2010, s. 210.

⁵³ Zob. R. Nycz, „Wyrażanie niewyraźnego” w literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia). W zb.: *Literatura wobec niewyraźnego*. Red. W. Bolecki, E. Kuźma. Warszawa 1998.

⁵⁴ J. Małejski (*W holdzie światu*. „Nowe Książki” 2005, nr 3, s. 10) w recenzji tomiku *Bez pożegnania* stwierdził: „Właściwie opiewanie stworzenia ogranicza się tu do jednego, Julia Hartwig koncentruje uwagę na rytmie natury. [...] Formuła Hartwig jest ascetyczna. Poetka nie tyle kieruje

ności pór roku, następujących po sobie fazach dnia i nocy oraz wędrowce słońca, będącego strażnikiem owego ładu. W bogatej, tak judeochrześcijańskiej, jak i grecko-rzymskiej tradycji symboliki solarnej można szukać śladów metafizycznego postrzegania świata jako celowego ładu⁵⁵. Autorka *Zobaczonego* wprowadza czytelne wartościowanie przestrzeni, operując kategoriami takimi, jak sfera zmierzchu i jasności, rejony cienia i widm, wiedząc, że „wahadło wciąż się porusza z mroku w światło / ze światła w mrok” (*Zanim*, Z 34). Słońce odgrywa w poezji Hartwig istotną rolę dzięki metaforycznej dwubiegunowości, raz będąc jasnym znakiem nieskończoności, to znów ciemnym symbolem śmierci, zmierzchu oraz metafizycznego strachu⁵⁶. W semantycznym polu słońca znajdują się również takie słowa-klucze, jak „światło”, „błyskawica”, „gwiazda”, „złoty róg”. Doznanie jasności, obraz oślepiającego słońca, powraca niejednokrotnie w epilogach wierszy, stając się pomostem od konkretnego przedstawienia do znaczeń metaforycznych, jako przeblask „pełni metafizycznej” (*Co wczoraj jeszcze*, O 77; *Mijanie się*, D 26; *Witaj, świetliku słońca...*, Ch 54; *Jeśli*, C 33; *Tyle tylko*, C 30; *Serce dnia*, T 20; *Odwiedziłeś mnie, przebiśniegu...*, Ch 24; *Jest taki plac*, Ch 70)⁵⁷. Promienne słońce, strażnik ładu, które wszystko widzi i słyszy, jest świadkiem i kreatorem życia, gdy podmiot wiersza *Wciąż jeszcze* (Ch 7) wyznaje: „Ale rozpoznało mnie słońce. Mówi: pamiętam, wszystko pamiętam”, słońce stanowi o ciągłości historii ludzkiej. Autorka *Pożegnań* nie unika retoryki wzniosłości⁵⁸, gdy chce wyrazić przeżycie najwyższej afirmacji istnienia:

O serce dnia słońce bijące w nas i poza nami
Wszystko co żyje niech będzie żywe naprawdę
W jego równym biciu jest wolność i niezależność
a w jego wschodach i zachodach jest porządek naturalny
przeciw któremu się nie buntujemy

O wielka radości odczuwania smutku i cierpienia
O doświadczenie które krążysz w naszych żyłach
Co z tobą począć? Co począć? [*Serce dnia*, T 20]

uwagę na estetykę, ile podsuwa argument filozoficzny: świat istnieje obiektywnie, a zatem ma sens uprzedni wobec nas”.

⁵⁵ Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Południe*. W: *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*. Kraków 2003. Autorka wskazuje długą literacką tradycję motywu słońca, poczynając od *Przemian* Owidiusza, przez *Boską Komedię* Dantego, po filozoficzne rozważania na temat „wiecznego powrotu” w dziełach F. Nietzschego (w szczególności *Ecce homo* i *Tako rzecze Zaratustra*).

⁵⁶ Zob. Kopałiński, *op. cit.*, s. 392: „Słońce wiąże się ze światem podziemnym i śmiercią [...]. Czarne Słońce, przebywające w nocy w innych, podziemnych krajach, w niektórych kulturach indiańskich oznacza śmierć i nieszczęście (wyobrażane w postaci jaguara); w nowożytnej literaturze i sztuce występuje niekiedy jako symbol smutku i metafizycznego strachu”. Zaćmienie Słońca jest przecież także zapowiedzią dnia Sądu Ostatecznego: „Zaraz też po ucisku owych dni słońce się zaciemni i księżyc nie da swego blasku; gwiazdy zaczną padać z nieba i moce niebios zostaną wstrząśnięte” (Mt 24, 29).

⁵⁷ A. Morawiec (*Parnasizm*) Julii Hartwig, „Nowe Książki” 2008, nr 3, s. 66) w recenzji tomiku *To wróci* potwierdza to rozpoznanie: „Staroświecka kategoria estetyczna, jaką jest piękno – kiedyś w tomie *Dwoistość* (1971) na chwilę spowita przez noc, sen, ciemność – od lat jednak uparcie wspierana przez motyw słońca, światła, jasności, muzyki, pieśni, wciąż pozostaje dla poetki narzędziem dochodzenia do tyleż estetycznej, co metafizycznej pełni”.

⁵⁸ Zob. J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*. Kraków 2000.

W rytmie natury przejawia się tajemnica bytu, słońce – symbol życia, wyznacza rytm istnienia, stanowi centrum, wokół którego krąży wszelkie żywe stworzenie. Pochwalna inwokacja wskazuje na afirmatywne doświadczenie porządku świata, odsłaniając mistykę słońca stojącego w zenicie. Wiara w możliwość znalezienia jedności z harmonią natury jest tym, co pozwala stawić czoła tragicznemu wymiarowi egzystencji, której witalistyczna ciągłość niesie pocieszenie w świecie zagrożonym nicością.

Motyw słońca i światła nie wyczerpuje się w afirmacji porządku Natury. Ma też podbudowę metafizyczną, gdyż jasność i świetlistość wydobywa się również stamtąd, skąd przybywają duchy zmarłych („i takie światło obezwładniające / spoza wszystkiego / stamtąd gdzie jesteście” – *Ta chwila*, T 28). Podobnie u Dantego obraz rajy nosi znamiona wszechogarniającej jasności: „Całe doświadczenie rajy jest przepojone światłością, niebo jest jednym niezmiernym ogromem świetlnym. Obraz oślepiającego słońca w zenicie stale powraca” – pisze Hanna Buczyńska-Garewicz⁵⁹. Hartwig nie czyni wyznania wiary, powściągliwie mówi o przestrzeni niewyraźnego, niczego nie nazywa wprost, utrzymując jednak pewność, iż owa sfera istnieje i przenika w świat realny. O ile imię Boga przywołuje się sporadycznie, to świadomość obecności zmarłych jest tym, co konstytuuje głębię rzeczywistości.

Solarna pełnia wprowadza do tekstów Hartwig moment zatrzymania bytu w beczasie trwania przemienionego w wieczność. W poemacie prozą *Z odwróconą głową*, w którym spotykają się żywioły morza i słońca, czytamy:

Kiedy już wszystko minie, kiedy nacieszę się już tym, co mnie raduje, że jest i trwa, chciałabym być posągiem patrzącym w morze, bez imienia, bez nazwy, stojącym z głową odwróconą od wszystkiego, co nudzi i trapi.

Za plecami mieć ciemność, przed sobą rozświetlone niebo, ruchliwe światła na wodzie, na kamiennej twarzy czuć południowe słońce. [Cz 113]

Poetka nosi w sobie wizję pierwotnej struktury świata, opozycyjnej wobec skażonej chaosem i bezładem współczesności. Mityczny raj to zwycięstwo porządku i harmonii:

Raj to nie rozczochrana natura
to nie brodate zmierzwione dołem sosny gałęzie krzewów
[.]
Raj to ogrody
w nich wszystko na miarę
radość ale nie dzika
nie rozpacz ale melancholia
To zwycięstwo ładu [*Wszystko na miarę*, Z 10]

Symbolizują go klasycystyczne, a nie barokowe, ogrody, będące zarazem synonimem kultury. Raj widzi zatem Hartwig jako swoiste ujarzmienie tego, co „ponad miarę”. To azyl i bezpieczeństwo, zapewnione przez przewidywalność linii i kształtów, przez dystans, który rodzi melancholię i staje się tryumfem świadomości. Jej symbolem poetka czyni ogród, wykorzystując jedną z jego semantycznych potencji. Ogród, stanowiący przeciwieństwo lasu („brodate zmierzwione dołem

⁵⁹ Buczyńska-Garewicz, *op. cit.*, s. 147.

osnosy [...]”, jest opatrzonym długą tradycją znakiem świadomości⁶⁰ i zarazem miejscem, w którym nad prawem przyrody przeważa „jasność dnia”, będąca domeną kultury. Obraz natury uporządkowanej wskazywałby na kulturotwórczą działalność człowieka. Ostatnie trzy wersy utworu wprowadzają jednak znaczące rozróżnienie:

cóż z tego że na zwirowanych ścieżkach
posłyszysz czasem zbliżające się kroki
nad którymi nie zdążyło jeszcze ukształtować się ciało [*Wszystko na miarę*, Z 10]

Raj ten okazuje się niedostępny cielesnemu człowiekowi. W potencjalności kreacji ludzkiej wiersz zbliża się do Leśmianowskiej *Ballady bezładnej*. Obraz natury możemy jednak uznać za diametralnie odmienny: u autora *Dziejby leśnej*, zgodnie z Bergsonowskim *elan vital*, jawi się ona jako nieujarzmiona, dzika, witalistyczna; u Hartwig zaś jest harmonijna, poddana rygorowi formy.

Realną przestrzeń natury lokuje poetka w przestrzeni arkadyjskiego mitu. Nie zgodzę się jednak z Leokadią Hull, że Arkadia ta trwała nietknięta przez siły czasu i przemijania⁶¹. Przeciwnie, jest to Arkadia obarczona gorzką świadomością śmierci, jak w poemacie *Obcowanie* (Ch 34):

Bukiet z kwitnących pokrzyw. Wąsaty, tatarski, dziki.
Połysk żółtych źrenic, fioletowe białka. Mleczko drzemią w zieleni.
Na margerytkach znać już przedśmiertne zmęczenie. Znamy je, co rok je mijamy,
kiedy beznadziejnie chore, ciężko dysząc, z włosiem rzadkim i zlepionym patrzą z po-
ścieli w oczy śmierci, która przychodzi w pełni słońca, w zasłonie pszczoł, sobowtór
samego lata, rumiana, nie do rozpoznania w swoich zamiarach [...].

– czy w wierszu *Zraniony* (Cz 12):

O pełnia niezwyknięta pełnia lata
tryumfująca a tak żalobna tak bliska śmierci
ukazująca zenit i kres
zanim jeszcze wszystko stanie się oczywiste

Obraz poetycki nigdy nie jest statyczny, tylko niejako zatrzymany w chwili przed wybuchem, zawiera w sobie ładunek eksplozyjny, załazek kresu. Hartwig wie, że świat nawet w momencie najwyższego wyniesienia przełamuje się w pół, chyli się ku upadkowi już w największym rozkwicie. Pisze zatem o utraconej przez ludzi harmonii, poszukując jej śladów w naturze. Brak ładu w sferze egzystencji wyraża nostalgia za prostymi i elementarnymi wartościami (*Westchnienie*, Cz 41). Zaginionej Arkadii nie odnajduje autorka *Dwoistości* nawet we wspomnieniu dzieciństwa (*Żadnych rajów*, Z 45), które znaczone jest utratą, sieroctwem.

Idea ładu objawia się także poprzez funkcję nadaną muzyce, rozumianej zarówno jako zamierzone dzieło ludzkie, jak i harmonijne dźwięki natury⁶². Muzyka,

⁶⁰ W *Słowniku symboli Kopałińskiego* (*op. cit.*, s. 270) czytamy: „Ogród – świadomość, przeciwieństwo lasu – podświadomości. Ogród to miejsce, gdzie Natura jest odgradzona, ujarzmiona, wyselekcjonowana; las jest miejscem, gdzie Natura jest swobodna, samowładna”.

⁶¹ O micie arkadyjskim w poezji Hartwig zob. L. Hull, *Arkadyjskie pejzaże Julii Hartwig*. W zb.: *Święte miejsca w literaturze*. Red. Z. Chojnowski, A. Rzymska, B. Tarnowska. Olsztyn 2009, s. 166.

⁶² Piszę o muzyce w twórczości Hartwig tylko w tym aspekcie, który wyraża jej funkcję porządkującą i „ustanawiającą poczucie harmonii”, czyli w sensie egzystencjalnym, co, oczywiście, nie wyczerpuje zagadnienia. Z przekonaniem odsyłam natomiast do artykułu J. Wiśniewskiego

która wiąże się tu z klasycznymi wartościami (pięknem, dobrem, harmonią), od starożytności nierozzerwalnie złączona była z poezją. Zgodnie z tradycją pitagorejską upatrywano w niej ideę harmonii i postrzegano ją jako element kosmicznego porządku. W wierszach autorki *Czulości* znamiona słuszności takiej interpretacji dostrzegamy od debiutanckiego tomu *Pożegnania*, w którym czytamy, że „Wszystko co piękne zaczyna się w śpiewie” (*Wiosenne światło*, P 58). W innym wierszu przyznaje Hartwig muzyce status wyrazicielki ludzkich dziejów i najgłębszej prawdy życia, stojącej za pozytywnością istnienia:

To jest muzyki wielki przeciąg,
Który się za historią wdziera.
Kochamy ją. Kochamy życie
I to, co w życiu nie umiera. [W *pochodzie muzyki*, P 40]

W muzyce doszukuje się zatem funkcji porządkującej, która pozwala oddać harmonię i przecucie metafizyczne. Autorka *Błysków* byłaby tym samym bliska romantycznym poglądom o muzyce jako bezpośrednim i najbardziej pierwotnym nośniku istoty bytu⁶³. „Wszyscy poeci świata piszą jeden wiersz” (*Wbrew sobie*, N 8), starając się wypowiedzieć Tajemnicę, sięgnąć rdzenia egzystencji – przyznaje w późnym tomie *Nie ma odpowiedzi*.

W tej wielkiej symfonii którą wykonują
tylko pierwsi skrzypkowie zaszczytani są uściskiem ręki dyrygenta
i choć wszyscy poddani są prawom tej samej harmonii
każdy z nich chciałby być kochany z osobna [W *brew sobie*, N 8]

„Wielka symfonia” (jako muzyczna metafora struktury świata), w której uczestniczą poeci, podlega jednej sile sprawczej. Ideał harmonii przejawia się w poetyckim bądź muzycznym geniuszu największych twórców, którzy są w stanie dziełem swym sięgnąć pozazmysłowej pełni. Rangę takiego artysty zyskuje Johann Sebastian Bach, którego kompozycje oddają doskonałość uniwersum metafizyczności.

Gdybyśmy kochali go naprawdę potrafilibyśmy stworzyć tę kantatę
Niech nikt nie mówi że nie zna nut i że ma tępe ucho
Gdybyśmy go kochali jak na to zasługuje
umysł nasz osiągnąłby wiedzę o harmonii w jednym momencie objawienia

g o (*Obraz tradycji muzycznej w wierszach Julii Hartwig*. W zb.: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*. Red. A. Głowczyński, M. Wróblewski. Toruń 2007), który podjął się wstępnego rozpoznania odniesień muzycznych występujących w tej poezji.

⁶³ Mam tu na myśli owe poglądy w tym idealistycznym ujęciu, abstrahującym od problematyki formy i semantyki muzycznej, jakie E. B i e Ń k o w s k a (*Wprowadzenie: Muzyka w świetle myśli idealistycznej*. W: *W poszukiwaniu królestwa człowieka. Utopia sztuki od Kanta do Tomasza Manna*. Warszawa 1981), analizując porównawczo miejsce oraz funkcje muzyki w estetyce romantycznej i klasycystycznej, określiła swoistym „mitem pocieszycielskim” poetów romantycznych, widzących w muzyce spełnienie bezpośredniości wyrazu, ponad ograniczeniami słowa. W rozdziale *Muzyka w świecie myśli idealistycznej* czytamy: „Tak więc muzyka, odbicie życia wewnętrznego i rewelacja tajemnic bytu, z bardzo pośledniego miejsca w klasycznych estetykach wyniesiona została na szczyt. [...] Dusza więc miała naturę muzyczną i muzyczna też była osnowa świata, poeta w swych najlepszych momentach był właściwie muzykiem, a każdy, kto doświadczył silnych uczuć, metafizycznych, miłosnych, religijnych, roztopiał się w żywiole muzyczności i tylko poprzez nią mógł wyrazić swoje doświadczenia” (s. 179).

i stalibyśmy się jedną muzyką i jednym chórem głosów
wołających Chwała Chwała
gdybyśmy kochali go jak nam przykazał [*Kantata Bacha, Cz 90*]

Hartwig subtelnie opowiada się za pozytywnością istnienia świata, którego afirmacja wyrasta ponad świadomością kryzysową. Odwołując się do idei harmonii, oddanej m.in. przez ład przyrody, poetka pragnie przywrócić wiarę w sens istnienia. Prócz wartości związanych z duchem klasycyzmu należy zauważyć, że nieobce tej autorce są także romantyczne korelacje miłości i objawienia, harmonii i muzyki, które ukazują duchowy wymiar istnienia.

„Nie ma odpowiedzi”

Ale sztuka może być katapultą, może odsyłać do treści metafizycznych, może prowadzić do rzucenia światła na tajemnicę życia⁶⁴.

Sztuce, a zatem również poezji, przypisuje Hartwig zdolność do wyrażania głębi istnienia, do oświetlania w sposób niedogmatyczny, a polegający na wewnętrznym przeżyciu i konkretności, tego, co niedostępne w dyskursie naukowym. Podstawowe dla autorki tomiku pt. *Nie ma odpowiedzi* doświadczenie istnienia z nieodłącznym mu doznaniem *sacrum* stanowi jednocześnie w jej utworach źródło treści metafizycznych⁶⁵. Jeśli metafizykę i transcendencję rozumiemy najogólniej w duchu Lévinasowskim jako zwracanie się ku temu, co „inne”, ku temu, co „poza”, jako „ruch wychodzący od świata, który jest nam bliski i znany”, ku temu, co obce, „poza mną”, ku „tam”⁶⁶, to poezja Julii Hartwig pozostaje metafizyczna także w tym znaczeniu, w jakim wykracza poza to, co zmysłowo doświadczalne i racjonalne, próbując określić miejsce człowieka w świecie podległym prawom śmierci i przemijania oraz mierząc się z niewyobrażalnym. Nowoczesność przyniosła zasadniczy kryzys totalności i tradycyjnie rozumianej metafizyki⁶⁷, a w na-

⁶⁴ *Ciekawość świata*. Z J. Hartwig rozmawiała A. Koss. „Kresy” 1997, nr 1, s. 115.

⁶⁵ Precyzując przedmiot metafizyki, W. Stróżewski (*Wokół piękna. Szkice z estetyki*. Kraków 2002, s. 96) zaznacza, że we wszystkich historycznych ujęciach pojawiają się jej trzy nieodzowne elementy: podstawowość, byt i transcendencja. Badacz uściślając terminologicznie określenia takie, jak metafizyka sztuki, metafizyczność sztuki i metafizyczność w sztuce, rozumie tę ostatnią jako próbę wyrażenia najgłębszego „doświadczenia istoty (głębi) istnienia albo Transcendencji, w szczególności zaś Transcendencji w immanencji (czyli w granicach bezpośrednio danego nam świata), albo istoty naszej egzystencji, transcendującej ku swemu ostatecznemu przeznaczeniu i nieuchronności śmierci” (s. 120). Piszę więc o poezji Hartwig jako o poezji metafizycznej w tym zakresie, w jakim ujawnia ona treści metafizyczne. Istotne jest dla mnie także stanowisko M. Dąbrowskiego (*Trzy utraty. I trzy pożytki*. W: *Projekt krytyki etycznej. Studia i szkice literackie*. Kraków 2005), który abstrahuje od wyłącznie religijnej interpretacji metafizyki, twierdząc, że może być nią również „jakiś rodzaj wartości, doświadczenia, świata, który jest praktycznie idealnym wyobrażeniem, czymś, co wyzwala w jednostce potrzebę przekroczenia granicy *tabu*, wzniosłości, stawia w obliczu niewyraźnego itp.” (s. 70).

⁶⁶ Zob. *Od Husserla do Lévinasa. Wybór tekstów z ontologii fenomenologicznej*. Red. W. Stróżewski. Kraków 1987, s. 302.

⁶⁷ M. Dąbrowski (*Literatura XX wieku w perspektywie porównawczej: modernizm, awangarda, postmodernizm. (Rekonesans)*. W: *Projekt krytyki etycznej*, s. 119–120) zauważył: „znika samoistny, metafizyczny horyzont sensu. [...] Zmienia się ontologia obu istotnych członów, zarówno »sens«, jak i »metafizyka« podlegają daleko idącej metamorfozie. Sens, jak po-

stępnym wątpliwość w naddaną strukturę i w sens. Poezja Hartwig w swym dążeniu nie cofa się do przednowoczesnych kategorii metafizyczności, ujawnia natomiast przyrodzoną człowiekowi tęsknotę metafizyczną. Tęsknota ta łączy się z większym projektem poznawczym, wynikającym z nowych ról i postrzegania podmiotu, który można widzieć w perspektywie filozofii kondycyjnej⁶⁸. Autorka *Czułości* przyjmuje kilka fundujących założeń: jest to przekonanie o obiektywnym istnieniu świata i zarazem o konieczności wyższej sankcji jego istnienia, potrzeba uwewnętrznienia jego obrazu na drodze poznania, co za tym idzie, podniesienie roli samoświadomości oraz wolnej woli w rekonstrukcji zerwanej, acz możliwej do odtworzenia (choć już tylko w jednostkowej perspektywie) więzi człowieka z utraconym porządkiem. „Dyskretny klasycyzm«, czyli przez ponowoczesność przezierający duch tęsknoty za całością (która – pisze Zagajewski – »istnieje, ale nie jest kompletna«), tęsknoty za sensem i ładem wewnętrznym”, zostaje uwikłany w „romantyczne dopełnienie” podmiotową epifanią⁶⁹.

Całościowy ogląd dzieła Hartwig pozwala zarysować dwie tendencje w kształtowaniu doświadczenia metafizycznego⁷⁰, właściwe poszczególnym okresom rozwoju tej poezji. W pierwszym z nich maksymalistyczne dążenie, by dotknąć rzeczywistości z wszystkich stron, prowadzi do przekroczenia jej w kierunku transcendencji. Autorka *Zobaczonego* czyni to niejako bez koniecznych i sankcjonujących odniesień religijnych czy filozoficznych (które pojawiają się dyskretnie, rzadko wywoływane, częściej natomiast poezja ta pozostaje na pewnym poziomie uogólnienia). Następnie twórczość Hartwig ewoluje od wieloperspektywicznego

wiedziałem, nie jest dany, lecz musi być stale wypracowywany, wykuwany w procesie myślenia, działania, konfrontacji, dialektyki itd., poza tym nie jest czy też nie bywa wyłącznie metafizyczny. Tradycyjnie metafizyka kojarzona była z Bogiem, boskością i w ogóle sferą religii. Jednakże od oświecenia poczynając, a już przynajmniej od połowy XIX wieku, kiedy nasilają się wpływy filozofii materialistycznej, takie jej rozumienie przestaje być oczywiste. Trzeba więc inaczej pojmować metafizykę: jako poszukiwanie źródeł, jako określanie miejsc, w których może się ona realizować, sposobów nowego rozumienia, innego rozumienia ludzkiego bytu wobec tej oczywistości, że nie jesteśmy już więcej traktowani jako »dzieci Boże« itp. Metafizyką jest więc teraz to, co chcemy uznać za metafizykę, przeważnie chodzi o sytuacje, zdarzenia, prawa, zachowania, których racjonalności nie jesteśmy w stanie przeniknąć ani nazwać, co wymyka się oznaczeniom ostatecznym. Za metafizyczne uznajemy np. czas, którego natura nie daje się do końca zgłębić i opisać, lub ciało ludzkie bądź fenomen myślenia czy pamięci albo piękno – słowem kwestie czy doświadczenia, które dawniej wchłaniała, a często unieważniała metafizyka Boga, gdyż wszystko było w nim i z niego. Ta monometafizyka rozsypała się w wielość osobnych metafizyk, z którymi boryka się myśl nowoczesna tworząc swoje nowoczesne polimity”.

⁶⁸ Filozofia kondycyjna – jak pisze B i e l i k - R o b s o n w *Wprowadzeniu do Innej nowoczesności* (s. 9–10) – „odsłania żmudne wysiłki człowieka, który, niczym Lévi-straussowski *bricoleur*, z tego świata-prawie-nie-do-życia tworzy swój w miarę stabilny i w miarę bezpieczny *Lebenswelt*. Wbrew powszechnym dziś zachwytom nad egzystencją w stanie *flux et vertigo*, podtrzymuje ona przekonanie, że receptą na przeżycie w *modernitas* nie jest bynajmniej bezwarunkowa akceptacja jej wartkiego strumienia, lecz silny s u b i e k t y w n y o p ó r”.

⁶⁹ L e g e ż y ń s k a, *Krytyk jako domokrążca*, s. 20.

⁷⁰ O zasadności takiego określenia przekonuje S t r ó ż e w s k i (*op. cit.*, s. 99): „O ile [...] w tradycji klasycznej analiza bytu w aspekcie istnienia nie miała wykraczać poza dziedzinę ściśle określonej racjonalności [...], to w niektórych ujęciach współczesnych podkreśla się potrzebę swobodnego poznania czy doświadczenia metafizycznego, które niekoniecznie pokrywać się musi z poznaniem ściśle racjonalnym”. Badacz dodaje, że w ten sposób została otwarta droga do nowego pojęcia metafizyczności, wywiedzionego już nie z przedmiotu, lecz z doświadczenia metafizycznego.

zglobiania świata w kierunku kontemplacji szczegółu i „mistyki” rzeczywistości, by w ostatnim okresie rozbrzmieć mocniejszym tonem jawnie podnoszonej metafizyki i refleksyjności, wywiedzionej z tejże koncepcji rzeczywistości. Poetka żywi więc przekonanie o istnieniu pewnego naddanego, choć ukrytego porządku, co stawia ją w opozycji do wszelkich postmodernistycznych formuł znoszących taką perspektywę postrzegania. Owo „przeświecanie” wyższego sensu pozwala jednocześnie w sposób nieskrępowany afirmować rzeczywistość widzialną w całej jej niezmierności.

Oniryczne meta-światy

Już w tomie *Wolne ręce* silnie zaznaczyły się przekonanie o istnieniu „świata zakrytego”, niematerialnej podszewki rzeczywistości, czy, jak deklaruje Hartwig, wiara w to, że rzeczywistość ma „inne ukryte sensory”. To przekonanie będzie odąd stanowić także podstawę dyskursu epifanicznego. Przywołane w wierszu *Pod tą wyspą...* skała, powietrze i woda, jako określenia żywiołów kosmicznych, spinają łuk ręki pływaczki, odzwierciedlając tym samym dążenie do zaznania jedności ze światem, ukazanej dzięki scaleniu rozdartego Bytu, połączeniu sfer realnej i idealnej⁷¹.

Pod tą wyspą jest inna wyspa, może jeszcze piękniejsza.

Ku niej szybuje uśmiechnięta pływaczka, łącząc błyskawicznym łukiem skałę, powietrze i wodę.

Chciałabym widzieć cię naraz ze wszystkich stron, stworze, fragmencie, zawierucho, wspaniały obłędzie jasnego umysłu. [*Pod tą wyspą...*, W 17]

Ów jeden z „wierszy-znaków”⁷², właściwy przemyśleniom poetyckim z wczesnego okresu twórczości Hartwig, nie prezentuje kategoriycznych stwierdzeń, lecz, jak to w tej poezji bywa, pozostaje na granicy możliwości i poznawczego postulat. Wyspa zgodnie ze swą symboliką wyobraża centrum, Kosmos w zmniejszeniu, kompletny i doskonały⁷³, ku któremu zmierza „uśmiechnięta pływaczka”. Hartwig jednak nie ogranicza się do tradycyjnych znaczeń, podąża dalej, mnożąc światy realne i idealne. „Inna wyspa, może jeszcze piękniejsza” jest przecież marzeniem o swoistej utopii, poszukiwaniem drugiej rzeczywistości, świadectwem wiary, że świat nam dany nie jest światem jedynym⁷⁴. Utwór pozostaje na styku onirycznych sprzeczności, oksymoroniczny „obłęd jasnego umysłu” pojawia się w zetknięciu z ogromem tego, co „poza mną”, z doznawaną „nieobjętą” rzeczywi-

⁷¹ Zob. też S m o l k a, *op. cit.*

⁷² Tak m.in. utwór *Pod tą wyspą...* określiła sama autorka („*Sztuka jest zaklinaniem istnienia*” – jubileusz literacki Julii Hartwig. Rozmawiają: J. Hartwig, W. Kaliszewski oraz I. S m o l k a. „Tekstualia” 2010, nr 1, s. 174).

⁷³ Zob. K o p a l i Ń s k i, *op. cit.*, s. 489.

⁷⁴ Cz. M i ł o s z, z którym Hartwig wielokrotnie podkreślała swoje pokrewieństwo duchowe, wypowiada analogiczną myśl w utworze *Zen codzienny* z tomu *Dalsze okolice* (Kraków 1991, s. 68). Przekonanie o istnieniu i jedności wielu odmiennych jakościowo rzeczywistości wyraża tymi słowami:

Nigdy nie uważaj
tego świata za jedyny.
Następny i jeszcze następny...
Wszystkie światy są tu, teraz.

stością, bezkształtną, a zarazem w spostrzeżeniu fragmentaryczną, która przeradza się w pragnienie zmysłów i rozumu. Poemat, ufundowany na metaforyce przestrzeni, wyzyskuje w jej konstrukcji oraz sposobie kojarzenia konwencję snu, charakterystyczną szczególnie dla pierwszych tomów poetyckich Hartwig. Marcin Telicki pisze:

Oniryczność niedogmatyczną (a więc niepoddaną założeniom surrealizmu, konkretnej doktrynie awangardowej czy nawet własnej teorii) można zatem traktować jako opis mający prowadzić do zrozumienia drugiego człowieka lub samego siebie, który rządzi się zmiennymi proporcjami (niezależnymi od normy dnia)⁷⁵.

Dodajmy, że może to być także opis prowadzący do pewnej prawdy o złożoności i wielowymiarowości świata, opis, którego sednem często staje się nie tyle tematyzowanie snu, ile świadome wyzyskiwanie właściwej mu logiki obrazowania i kompozycji do tworzenia rzeczywistości równoległej wobec świata realnego. Poetyckie sny i konwencja oniryczna u Hartwig są więc tropieniem „formuł egzystencjalnych”, ale i funkcją „dociekliwości poznawczej”⁷⁶. „Ostrze snu« staje się bronią człowieka w walce poznawczej ze światem. Pozwala odrzec istotę rzeczy z zewnętrznych osłon, ujrzeć rzeczywistość »naraż ze wszystkich stron«⁷⁷ – komentuje Stanisław Barańczak⁷⁷. W próbie racjonalnego oglądu i w mrokach snu szuka więc poetka drogi do ukrytego wymiaru rzeczywistości, starając się pogodzić to, co zostało rozdzielone: władze poznawcze rozumu ze sferą nieświadomości⁷⁸. W tym samym tomie, wraz z poczuciem nieograniczonego bogactwa przestrzeni, pojawia się rozpoznanie świata jako planu „gigantycznej świątyni”, do której wertykalnie wiodą „schody obliczone na krok bogów”, a wstąpienie na nie odbywa się poprzez wdarcie się w szczelinę bytu. To ostatnie znaczone jest w sposób zdynamizowany pierwotnymi, kosmicznymi żywiołami:

Skaczcie w ogień, w szczelinę powietrza, w wir ziemi,
w rdzeń cienia, pod spiętrzoną tamę snu,
w oślepiający wybuch jawy, w lawę ciemności.
[.]
wstępujcie na te schody obliczone na krok bogów,
kamienne, wyszczerbione, pałace,
u których szczytu wznosi się plan gigantycznej świątyni. [Skaczcie w ogień..., W 28]

Staranie się o perspektywę absolutną, o objawienie istoty rzeczy poprzez skok w wir egzystencji, by odsłoniła się ona w pełni i obnażyła swój „rdzeń”, prowadzi Hartwig do sytuacji granicznych, do wypatrywania pęknięć, szczelin, olśnień, dzięki którym nagle może ukazać się owo „światło”, będące synonimem przebły-

⁷⁵ Telicki, *op. cit.*, s. 96.

⁷⁶ Zob. też J. Kwiatkowski, *Dwie poezje Julii Hartwig*. W: *Notatki o poezji i krytyce*. Kraków 1975, s. 152.

⁷⁷ S. Barańczak, *Tajemna wiedza snu*. W: *Ironia i harmonia*. (Szkice o najnowszej literaturze polskiej). Warszawa 1973, s. 137.

⁷⁸ A. Legzyńska (*Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*. Poznań 2009, s. 260) uważa, że poetka „nie ryzykuje nicowania podszewki świata”. To stwierdzenie z pewnością można odnieść do późnych wierszy autorki *Dwoistości*, lecz nie wydaje się słuszne w kontekście pierwszych tomów, które cechuje poznawczy rozmach. Faktem jest, że poezja Hartwig nie wypowiada się na temat „drugiej strony”, wczesne tomy tematyzują zaś poznawczy postulat jej odsłonięcia.

sku Tajemnicy. Konsekwencją takiej postawy w tomach *Wolne ręce*, *Dwoistość*, *Chwila postępu* było maksymalistyczne dążenie do zgłębienia wielorakich przestrzeni bytu, przejawiające się w potrzebie przekroczenia własnej jednostkowej egzystencji, w chęci zjednania się z doświadczalnym światem, w panteistycznym postrzeganiu otaczającej rzeczywistości, dochodzącym do głosu w onirycznej poetyce jukstapozycyjnego zestawiania obrazów.

Zarysowana szyba, błysk noża, cień na oku,
strumień przecinający stok góry,
pęknięty bochenek chleba,
rozsadzona skała burzliwego nieba, przez którą bucha światło.
I noc wezbrana oczekiwaniem jak dusząca woda, która klaruje się nagle
i staje się tak przezroczysta,
że widać pod nią żyłki uspokojonej jasności. [*Zarysowana szyba...*, W 26]

Poetyka, którą Barańczak określił mianem „wizyjności konkretności”⁷⁹, ustanawia odmienną od racjonalnej perspektywę poznawczą. Poszczególne obrazy w wierszu łączy motyw ostrego przebłysku jasności, który osiąga swą kulminację w ostatnich czterech wersach, wskazując na oniryczną proveniencję doznania. Moment, w którym podmiot (wyeksplikowany pośrednio, liryk bowiem mówi jedynie o „nocy wezbranej oczekiwaniem”, odnoszącym się wszak do kogoś) doświadcza stanu przeźroczyściej jasności, wymaga wydobycia tego odczucia z mroków nocy i snu oraz natężenia zmysłów do tego stopnia, że materia wokół gęstnieje. A jeśli ten moment się zdarza, to nadchodzi nagle, z reguły o świcie lub w świetle południowego słońca, przywołując na myśl skojarzenie z mistycznym doznaniem rzeczywistości, zakładającym pewien rodzaj intuicyjnego czy epifanijnego poznania. Konkretność świata, którą próbuje się rozłamać w pół, obnażyć w świetle dnia, ale również sen, stający się nie mniej ważną, może nawet ważniejszą płaszczyznę poznania. Interpretacja poetyckich snów Hartwig pozwala je widzieć w duchu Jungowskim, jako źródło mądrości archetypicznej, zbiorowej nieświadomości, miejsce ujawniania się pewnej elementarnej prawdy⁸⁰. Wojciech Lięza pisze, że Hartwig „Marzy o snach epifanicznych: by zbliżyć się do ukrytej istoty, by odnowić więź z pradawną wiedzą rodzaju ludzkiego”; podobnie treść poetyckich snów autorki *Dwoistości* postrzega Ryszard Przybylski⁸¹). Sen daje więc szansę powrotu do mitycznej harmonii prapoczątku, w aspekcie poznawczym – niweluje dysonanse rzeczywistości, rezygnując z ostrych granic na rzecz swoistej labilności obrazu.

⁷⁹ S. Barańczak (*Pasja dnia*. W: *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przelomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. Londyn 1988, s. 15) rozumiał przez to posługiwanie się zdekontekstualizowanym, acz „realistycznym” obrazem w miejsce skomplikowanej metafory, który poprzez swą „fragmentaryczność i niedopowiedzenie”, zestawiony jukstapozycyjnie z innymi obrazami odwołującymi się do konkretności, tworzy wizyjną całość.

⁸⁰ Zob. R. Przybylski, *To jest klasycyzm*. Wstęp M. Janion. Warszawa 1978. – Barańczak, *Tajemna wiedza snu*. O roli snu w poezji Hartwig pisze Smolka (*op. cit.*, s. 19–24): „Owo prawdziwe przeniknięcie i połączenie antynomii, świata realnego i idealnego, widzialnego i duchowego najczęściej spełnia się we śnie. Jest to osobna sfera tej poezji, która zagarnia w siebie tyleż zamglone, niejasne, ukryte krajobrazy, co te realne, wyraziste; łączy podświadomość z wiedzą historyczną, przecucie z mitami kultury”; a W. Lięza (*Poetka milczenia*. „Twórczość” 1980, nr 11, s. 132) dodaje, że w poezji tej: „Przebudzenia przynoszą też wspomnienie o jakiejś wiedzy utraconej (pewnej lub złudnej), nie dającej się wysłowić w języku pojęciowym”.

⁸¹ Lięza, *op. cit.*, s. 132. – R. Przybylski, *op. cit.*, s. 69.

Pozostaw mnie jeszcze przez chwilę w niestateczności snu.
 [.]
 Bo tam nareszcie jest we mnie odnaleziona pradolina Wisły, zielona i promienna
 dolina Niniwy zobaczona w zachwycie.
 Ziemia, której szukam i którą rozpoznaję, by pojednać się z nią, kiedy tak stoi
 w zmięczeniu nieruchoma i wieczna. [*Pozostaw mnie*, O 29]

Element pierwotności może być zatem odnajdywany w zagłębieniach snu. W sytuacjach granicznych, na styku dnia i nocy, otwierają się rejony wizyjne. Rzeka ciemnych i nieracjonalnych doznań, mimo pozornie ściszonych emocji, to źródło fascynacji i jakby podskórny prąd tej poezji rezygnującej z „solarności na rzecz telluryczności”⁸². Świat realny zobaczony we fragmencie wielością oczu i punktów widzenia oraz pragnienie scalenia i szukania ładu w sferze onirycznej – to dwie dopełniające się próby przejścia w kierunku tego, co przekraczające jednostkową egzystencję i istotowe. Nieoczywiste i absurdałne realnie – w śnie bywa wiązane na zasadach praw naturalnych. Alogika snu pozwala na ukazanie rozległych analogii między zjawiskami pozornie bez związku. Oniryczna perspektywa staje się zatem „sposobem na rzeczywistość”⁸³. „W sferze marzeń sennych ulega zawieszeniu zasada tożsamości” – podmiot zatracza swoją immanentność, rozwarstwia się, poczucie tożsamości ulega rozproszeniu, Ja staje się Ty, możliwe jest równoczesne bycie Innym, spełnia się zatem pragnienie przekroczenia jednostkowej perspektywy⁸⁴. Funkcja estetyczna snu wydaje się w tym wypadku wynikową funkcji poznawczej, a jego wewnętrzne prawidła pozwalają na zastosowanie swobodnego toku obrazów, które mogą funkcjonować jako samodzielne fragmenty. Anna Sobolewska twierdzi za Danutą Danek, że poetyckie konstrukcje znaczeniowe znajdują się w bezpośrednim związku z zasadą tworzenia konstrukcji onirycznych⁸⁵, Hartwig potwierdza tę zależność, pisząc, że sen „wynika z samorodnego ruchu wyobraźni”⁸⁶. Wizyjność nie dotyczy tylko przestrzeni snu, lecz wkrada się w rzeczywistość codziennego doświadczenia, m.in. dzięki wspomnianej jukstapozycji⁸⁷. Obraz traci referencyjny charakter, sugerując swój wymiar znakowy. Wiele utworów przyjmuje postać uporządkowanej wizji sennej, przez co trudno określić, czy sytuacja należy do sfery onirycznej, czy do realnej – nakładają się one na siebie, sprawiają wrażenie, że konkret uwalnia się od swoich ram,

⁸² Kociuba, *op. cit.*, s. 43.

⁸³ E. Dąbrowska, „Mowa pełna wahań i zapytań” – o sztuce poetyckiej Julii Hartwig. „Język Artystyczny” t. 12 (2003): *Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*, s. 181.

⁸⁴ A. Sobolewska, *Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu*. W zb.: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*. Red. I. Glatzel, J. Smulski, A. Sobolewska. Toruń 1999, s. 23.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 19–20. Zob. też D. Danek, *Sztuka rozumienia. Literatura a psychoanaliza*. Warszawa 1997.

⁸⁶ Hartwig, *Świat trzeba przefiltrować przez siebie*, s. 51.

⁸⁷ Sheppard (*op. cit.*, s. 97) pisze: „sporo istotnych tekstów modernistycznych stawia sobie jako problem centralny wtargnięcie »metaświata« w »pośrednią strefę doświadczenia«; zburzenie pozornie bezpiecznego, zdroworozsądkowego świata mieszczańskiego przez moce pod- lub nieludzkie, kosmiczne lub, w najlepszym razie, nie poddające się zdrowemu rozsądkowi”. Wskazuje następujące sposoby ujawniania się owych metaświatów w różnych dziedzinach sztuki modernistycznej, w prozie widzi je m.in. w odejściu od linearnego porządku, we wprowadzeniu narracji o ograniczonej perspektywie, w technikach montażu, a w malarstwie – w odejściu od tradycyjnej perspektywy trójwymiarowej.

a sen przyjmuje kształt rzeczywistości. Względność tę wskazywał Ryszard Przybylski jako jedną z głównych cech poezji Hartwig⁸⁸. W interpretacyjnym dookreśleniu owych przestrzeni o różnym statusie ontologicznym może się stać przydatna kategoria metaświata, jaką stosuje Sheppard, analizując modernistyczny zwrot w postrzeganiu rzeczywistości⁸⁹. Wprowadzam ją w miejsce szerokiego pojęcia surrealizmu⁹⁰, które, przywoływane przy okazji poetyki wczesnej twórczości Hartwig, budzić może liczne zastrzeżenia⁹¹. Sheppard, omawiając modernistyczne odkrycie metaświatów, gdzie zawodzą prawa fizyki Newtonowskiej, zwraca uwagę także na skutki tego odkrycia dla nowych technik literackich. U Hartwig światy możliwe, światy oniryczne, bliskie są konstrukcji metaświatów, w których trzeba zakwestionować racjonalne kategorie epistemologiczne. To wierność nie tyle szkole surrealizmu, ile przekonaniu o niejednowymiarowym aspekcie rzeczywistości. Odejście od linearności i ciągłości obserwacji oraz brak przyczynowości sprawiają, że „klasyczne kategorie czasu i przestrzeni zmieniły się z niezależnych i obowiązujących absolutnie ram odniesienia w pojęcia zrelatywizowane do prędkości obserwowanego obiektu oraz położenia obserwatora”⁹². Znajduje to swoje odbicie w poezji Hartwig, gdzie, zgodnie z przytaczanym już trafnym rozpoznaniem Legeżyńskiej, rzeczywistość przedstawiona jest w subiektywnej optyce, realizującej się we właściwym jej kadrowaniu obrazu oraz w punktowym widzeniu⁹³. Takie spojrzenie na oniryczną konwencję u Hartwig nie tylko pozwala odkryć „dziwność” i „obcość” surrealistycznej rzeczywistości, co podkreślał Telicki, ale także wskazuje na władze poznawcze podmiotu i jego doświadczenie świata, postrzeganego w swej złożoności⁹⁴. Tę skomplikowaną naturę rzeczy, której oddanie umożliwia sen i świadome związanie go z poezją, potwierdza w swej wypowiedzi sama autorka:

⁸⁸ R. Przybylski, *op. cit.*, s. 70.

⁸⁹ Surrealistyczne obrazy – jakby zaczerpnięte ze snu, które wkraczają w świat codzienności – Sheppard (*op. cit.*, s. 97) uważa nadto za jeden z literackich przejawów zmieniającego się poczucia sensu rzeczywistości i wtargnięcia metaświata w zwyczajną sferę doświadczenia. Kategoria metaświata okazuje się więc mniej uwikłana w historycznoliterackie spory niż termin „surrealizm” i stara się przede wszystkim uchwycić znaczące przesunięcie w sferze statusu poznawczego rzeczywistości.

⁹⁰ Użyteczność zastosowania do analizy poezji Hartwig pojęcia surrealizmu szczegółowo zbadał Telicki (*op. cit.*, s. 82), celowo omijając klasyczne definicje i wykorzystując jako klucz w interpretacji kategorię surrealizmu etnograficznego, zaczerpniętą z teorii J. Clifforda. Telicki zaznacza: „decyduję się mówić o surrealistyczności również w szerszym sensie, oddającym pewną dziwność i niesamowitość życia, która umyka opisowi racjonalnemu” (s. 82). Dlatego też proponuję szerszą kategorię metaświata jako nie wymagającą relatywizowania i uogólniania pojęcia surrealizmu, którego analiza nie jest przecież istotą tego artykułu.

⁹¹ Autorka *Błysków* odżegnuje się od świadomego czerpania z dorobku surrealizmu. Jednocześnie sąd M. Baranowskiej (*Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa 1984, s. 146), która stwierdza, że surrealizm wyrósł z przekonania o materialistycznym statusie rzeczywistości, bez odniesień do transcendencji, podważa niejako zasadność szukania wspólnego mianownika światowoczuwania Hartwig i surrealistów.

⁹² Sheppard, *op. cit.*, s. 93–94.

⁹³ Legeżyńska, *Od kochanki do psalmistki...*, s. 251.

⁹⁴ Ligęza (*op. cit.*, s. 133) w recenzji *Chwili postoju* stawia taką oto diagnozę: „Światy [poezji] Julii Hartwig są hybrydami ontologicznymi. Poetka celowo komplikuje relacje między zewnętrżnością a wnętrzem, miesza porządki istnienia, uruchamia jednocześnie różne płaszczyzny czasowe”.

U mnie sen odgrywa rolę jakby przygotowania do poezji.

Uczy nas, poetów, że różne rzeczy, różne czasy, różni ludzie mogą istnieć razem, w tym samym momencie i że to nie jest dziwne. Nie mówiąc o tym, że sen jest czymś bardzo tajemniczym, a sztukę pociągają tajemnice. W poezji szuka się prawdziwego sensu, który w codziennym życiu bardzo często tracimy z oczu. I kiedy wydaje nam się, że już go na dobre utraciliśmy, próbujemy go odnaleźć w jakiejś innej przestrzeni, na przykład w sztuce. Nie odnajdziemy go, co prawda, za jej pośrednictwem, ale przynajmniej cieszymy się poszukiwaniem⁹⁵.

A zatem sen jako tajemnica i egzemplifikacja warstwowej struktury rzeczywistości, technika oniryczna w służbie poznawczych dążeń podmiotu. Sen zostaje zrównany z poezją w jego funkcji porządkującej i scalającej obraz świata, jak w wierszu *Zona*:

Oddech wszechświata był ciężki
Jeżeli coś jeszcze szło za dyktandem sztuki
to sen
Ale i on był zbłąkany [T 24]

W pierwszym okresie Hartwig odwołuje się do wizji, czerpie z intuicji „mystycznej” (która odezwie się znów silniejszym głosem w późnej poezji autorki *To wróci*), buduje obszerny projekt poznawczy, wyrażający się w podmiotowym aktywizmie, oraz zawiera snom, godzącym d w o i s t o ś ć rzeczywistości.

Epifanie widzialności

Poczynając od tomu *Obcowanie*, Hartwig zwraca się „ku centrum świata”, które umieszcza w jednostkowych przejawach rzeczy i zdarzeń. Forma wyrażenia owego przekonania o istnieniu świata niematerialnego i nie poddającego się jedynie racjonalnemu oglądowi ewoluuje w kierunku poezji medytacji i widzialnej rzeczywistości. Można mieć zatem wrażenie, że konwencja oniryczna, wbrew wcześniejszym prognozom krytyków, okazała się mniej płodna niż zwrot w kierunku owego nieogarnionego „przestworu” rzeczywistości, któremu w poezji towarzyszyć będzie silniejsze eksponowanie konkretności⁹⁶.

Ten etap znaczący jest przez motyw wzroku, który ma przekroczyć granice widzialności i być czymś więcej niż tylko zmysłem obejmującym rzeczywistość fizykalną, utwierdzając w „wizyjności konkretności” owo pragnienie doświadczenia granicznego. Wskazywana dotąd wielokrotnie, afirmująca względem świata rola wzroku poszerza się zatem o „widzenie epifanijne”⁹⁷, którego celem jest nie tylko widzieć, ale też „widzieć więcej”. Autorka *Czułości*, przyznając, że „w zobaczeniu

⁹⁵ *Sztuka patrzenia*. Z J. Hartwig rozmawiają K. Janowska i P. Mucharski. „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 33, s. 13.

⁹⁶ W ostatnim okresie w poezji Hartwig następuje wypieranie wizji sennej, rezygnacja z konwencji onirycznej na rzecz żywiołu codzienności i kontemplacji. Poetka mniej odwołuje się do nieświadomości, choć sen nadal oznacza istotne dopełnienie dnia, nie stanowi już jednakże materii, w której zanurzony jest cały poetycki dyskurs Hartwig.

⁹⁷ Legężyńska (*Od kochanki do psalmistki...*, s. 261) uważa, że w przypadku poezji Hartwig możemy mówić raczej o stanach przedepifanijnych. Sądzę jednak, iż samo „wejście w krąg tajemnicy”, formułowanie pytań, stawianych w jej obliczu, jest przecież zbliżaniem się do niej i jej doświadczeniem. Tak też epifanię pojmuje R. Nycz („*Prywatna księga różności*”. „Teksty” 1981, nr 4/5) w kontekście Miłosza twierdząc, iż „epifanie dają poczucie wymykającego się sensu” (s. 213).

jest więcej niż samo widzenie”, a mianowicie również rodzaj zrozumienia⁹⁸, legitymizuje tym samym subiektywną perspektywę, mimo że w swej poezji sumienie unika tonu konfesyjnego. „Widzenie” staje się centralną kategorią epistemologiczną. Hartwig problematyzuje relacje ja–świat, podmiot–przedmiot, przechodząc czasem w sposób niezmiernie płynny od rejestracji i mimetycznego zadania do rzeczywistości uwewnętrznionej⁹⁹. Zarazem zmysł wzroku, poprzez który dokonuje się afirmacja widzialnego świata, staje się jednocześnie pomostem w kierunku transcendencji. Niezmiernie istotne okazuje się to sprzęgnięcie władzy podmiotu z możliwością odsłonięcia istoty rzeczy. Podmiot bowiem ujawnia, używając określenia Bielik-Robson, swoją „moc afirmującą”, która otwiera drogę do zobaczenia głębi rzeczywistości. Daje temu wyraz wiersz *Zraniony*, którego tytuł wskazuje już na ważny aspekt stosunku podmiotu do doświadczanego świata:

O lato pokaż mi swój drugi brzeg
 mnie która kocham cię miłością czystą
 pokaż mi brzeg swój bezdrzewny bezskalny
 bym uwierzyła bym się nauczyła
 widzieć co nie istnieje być tam gdzie mnie nie ma [Cz 12]

Widzenie wiąże się z wiarą i transgresją, będąc procesem poznania wspartym na uwewnętrznieniu naocznosci. Poprzedza je jednak „miłość czysta”, która stanowi przeciwieństwo fundacyjny gest dostrzegania dobra, afirmacji, pozwalający wykroczyć poza to, co fizyczne i cielesne. Autorka *Innej nowoczesności* dowodzi, że epifania nowoczesna zawsze jest ukazana w jednostkowym akcie widzenia, przypominając biblijną egzegezę „widzenia dobra” w kontekście woli uczestnictwa. Hartwig, powołując się na miłość jako warunek poznania, tym samym wyraża niejako „romantyczną wiarę w przemianę percepcji”¹⁰⁰, o której Charles Taylor powiada:

W rzeczywistości pojęcie przekształcenia naszej postawy wobec świata, kiedy to zmienia się nasz obraz rzeczywistości, tradycyjnie łączono z pojęciem łaski. Augustyn utrzymuje, iż w relacji z Bogiem miłość musi poprzedzać wiedzę. Dzięki właściwie ukierunkowanej miłości to, co w przeciwnym razie jest ukryte, staje się oczywiste. Nowością jest tutaj współczesne pojmowanie pozycji i mocy wyobraźni twórczej. Stanowi ono teraz integralny składnik dobra

⁹⁸ *Sztuka widzenia*. Z J. Hartwig rozmawia G. Drabik. Na stronie: www.dziennik.com/www/dziennik/kult/archiwum/07-12-02. Data dostępu: 14 V 2007.

⁹⁹ Hartwig, powołując się na słowa A. Bégúina, tak oto określa zamiary poetyckie: „dążeniem poety jest odnalezienie jedności umysłu i świata. [...] Dążenie do uzyskania jedności prowadzi ku rejonom, gdzie »ja« ztraca się na korzyść dostrzeganej w sobie obecności uwewnętrznionego świata”, i dopełnia tę refleksję własną konkluzją: „To we mnie czy poza mną jest częstym pytaniem, które powraca w moich wierszach” (T. Ferenc, Z. Janowski, *Julia Hartwig*. „Topos” 1997, nr 4, s. 4).

¹⁰⁰ A. Bielik-Robson (*Wstęp. My romantycy – źródła romantycznego modernizmu Charlesa Taylora*. W: Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. Gruszczyński [i in.]. Oprac. T. Gadałcz. Warszawa 2001, s. XLIX) pisze: „Potęga widzenia jako władzy dopełniającej sferę ontologii – sferę tego, co samo w sobie pozostaje obojętne na kwestię dobra i zła [...] – to wątek obecny w duchowości judeochrześcijańskiej od jej zarania, choć zarazem od wieków pozostający w cieniu dominującej wizji greckiej, która nadaje dobru wyraźną sankcję metafizyczną”.

rzeczy, a więc także przekształcenia naszej postawy oraz naszego światopoglądu, i ułatwia ustalenie prawdy, jaką odkrywa¹⁰¹.

W utworze *Mgnienie* rozwija Hartwig poetycką relację między widzeniem – miłością jako afirmacją *a priori*, a epifanią. W „dalekowidzeniu” dane nam jest przecucie zbliżenia się choć na moment do Tajemnicy i pochwycenia świata, który objawia się znów „miłośnie zmniejszony / i dostępny obcowaniu”:

Czasem wydaje ci się że jesteś już blisko
pod niewiadomym impulsem pole oczyszcza się
jakby duch ziemi i duch nieba tchnęły w ciebie
na przemian rzeźwym to gorącym tchnieniem
i przez chwilę jak starzec na pustyni
doświadczasz dalekowidzenia: [...]
[.]
Jakby jakaś prawda miała ci być objawiona
pokazana ci być miała droga tak kusząca
że porzuciłbyś wszystko aby nią powędrować
Ale tak się nie staje i zawód twój jest ogromny [*Mgnienie*, Cz 6]

W tym sensie podmiotowa perspektywa „widzenia dobra” determinuje afirmację bytu. Hartwig ujawnia inklinacje romantyczne swojego poetyckiego światopoglądu, unikając prób wyraźnego wiązania jej z duchem klasycyzmu. Romantyczne z natury jest przeciwieństwo tchnienie „niewiadomego impulsu [...]”, „ducha ziemi [...]” – połączone z figurą oczyszczenia sprawiają, że ma się poczucie obcowania z jakąś ponadludzką siłą, która stwarza się, ale i jest stwarzana przez podmiot wiersza. Poetka jednak tę intuicję, przeblysłk bierze w klamrę niejednoznaczności i przypuszczenia; owe „wydaje ci się”, „jakby” wskazują na fakt, iż moment ten wymyka się ścisłym określeniom, zanim zdąży się zmaterializować w swej istocie i zostać poddany refleksji. Ale ma się wrażenie, że taka jest natura epifanii: fantasmagorycznej i nie podlegającej racjonalizacji, intuicyjnej i rozpraszającej się, zanim świadomość zdola ją pochwycić. Przede wszystkim „ta chwila”, jako określenie „dalekowidzenia”, zawsze przychodzi niespodziewanie, niejako bez wsparcia ze strony świadomości podmiotu, trafiając się podczas codziennych zdarzeń czy momentów zatrzymania uwagi – jak kontemplacja pejzażu. Podmiot zarazem ma przecucie, że dostępuje nie określonej bliżej, niepowtarzalnej granicy, kiedy to, co najistotniejsze, ma mu zostać objawione. Próbuje to doznanie zwerbalizować, rozpoznać, lecz zatrzymuje się u progu niewyraźności i niepochwytności przeżycia. Zespolenie władzy oka i serca, widoczne w wielu utworach Hartwig, wskazuje na jeszcze jedną implikację: świeżość spojrzenia, która warunkuje „trwanie w odświętności”, czyli dostrzeganie sakralnego wymiaru świata i wyjątkowości jednostkowego aspektu rzeczy, możliwa jest dzięki woli i empatii.

Więc już codzienne ci to i zwyczajne
co wczoraj jeszcze było zachwytem
i poczuciem że niezasłużone?
Oko które przywykasz
serce co się ścierasz zbyt szybko jak porowaty kamień
uczucie się trwać na co dzień w odświętności

¹⁰¹ Taylor, *Źródła podmiotowości*, s. 825. Autor twierdzi więc, że zmieniona postawa wobec podmiotowości i świata pozwala nie tyle rozpoznać ukryte dobra, ile je urzeczywistnić.

Jeziro nad którym chyli się ta góra
 przebita strzałą mgły
 jest przecież równie piękne dziś jak wczoraj
 Słońce ślizga się po nim
 jak uczeń zjeżdżający wzdłuż poręczy schodów [Co wczoraj jeszcze, O 77]

Epifania we wczesnej poezji autorki *Zobaczonego*, odwołująca się do szerokiej, często onirycznej wizji, swego źródła szuka następnie w intensywnym obcowaniu z realną rzeczywistością, stając się ważną formą kontaktu z esencjalnym wymiarem świata¹⁰². Jak to ujmuje Ryszard Nycz, w szerokim sensie epifanii zawiera się sposób poznania („stan umysłu”) i jego rezultat („rewelacja» jakiegoś fragmentu czy aspektu rzeczywistości”)¹⁰³. To często moment przecucia nieosiągalnej prawdy, wejście w przedsionek Tajemnicy – w twórczości Hartwig zawsze kończący się dotarciem do epistemologicznego kresu. Olśnienie pozostaje więc tylko błyskiem, ulotnym i nieuchwytnym, „tą chwilą”, kiedy wszystko staje się jasne, by zaraz znów dać się porwać przez nurt egzystencji, pozostawiając żal i poczucie zawodu. W utworze *Mgnienie* dalej otrzymujemy właśnie taką oto diagnozę: „Ten moment jest tak krótki że wprost nie ma trwania” (Cz 6). Najwyższa intensywność przeżycia to chwila napięcia trwania roztopionego w swoistym bezczasie. Centralnym punktem wiersza wydaje się moment zatrzymania, olśnienia świadomości. Jego treścią staje się doznanie piękna lub spostrzeżenie prawd ogólnych, elementarnych w sytuacjach zwykłych i jednostkowych. Chwila taka bywa wyrwana z biegu czasu, zatrzymana w momencie dziania się (*Nocą w Bellagio*, T 27), przybiera w poetyckim ujęciu postać rozbłyskującego obrazu i niesie informację, o której Przybylski pisze, że „choć dotyczy pojedynczego człowieka, mówi zawsze o doświadczeniu rodzaju. Jest poszczególna i uniwersalna. Brzmi jak wystrzał”¹⁰⁴, wskazując, iż Hartwig dokonuje egzystencjalnego uogólnienia jedynie opierając się na jednostkowym doświadczeniu. Rozpoznanie to pokrywa się z założeniem autorki *Bez pożegnania*, która w napięciu między tym, co indywidualne, a tym, co ogólnoludzkie, widzi wartość poezji.

Ważną sprawą dla poezji jest wybór między tym, co ogólne i co szczególne. I ile odsłonić się da w poezji, i zasłonić zarazem, z naszych dramatów osobistych, tak, by zapisując naszą osobność, zarazem łączyć się z innymi w tym, co najbardziej człowiecze¹⁰⁵.

Tę poetycką drogę autorka *Błysków* przebywa, wychodząc „na ogół od jednej sytuacji, obrazu, spostrzeżenia, by nadać im ruch w kierunku pamięci, przyszłości, nieokreśloności, metafizycznej udręki lub ekstazy”¹⁰⁶. Realizuje się ona także w doświadczeniu epifanii, która rodzi się jako przeżycie subiektywne, jednostkowe, krocząc przy tym w kierunku diagnozy egzystencjalnej.

Epifanijne doznanie piękna pozwala umieścić je w przestrzeni *sacrum*, która

¹⁰² Zarówno dla Nycza, jak i dla Taylora dyskurs epifaniczny to kluczowe osiągnięcie późnego modernizmu.

¹⁰³ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 11–12.

¹⁰⁴ R. Przybylski, *op. cit.*, s. 64.

¹⁰⁵ J. Hartwig, *Kilka niechętnych uwag o pisaniu*. „Topos” 1997, nr 4, s. 7.

¹⁰⁶ A. Szymbalska, *Patrzeć aż do bólu. O szukaniu i znajdowaniu w poematach prozą Julii Hartwig*. „Topos” 2004, nr 3/4, s. 58.

w poezji Hartwig obejmuje całą rzeczywistość widzialną (w znaczeniu religijnym „epifania” jest przecież uobecnieniem świętości). Świat nie ulega sekularyzacji, przeciwnie – widoczne jest dążenie do utrzymania wspomnianej kategorii. Hull czyni w tej kwestii istotne spostrzeżenie:

Dar rzeczywistości sam w sobie traktuje jako sferę *sacrum*, a nie przejaw sytuującej się poza nią idei. Można by zaryzykować tezę, wyprowadzając ją ze sposobu poetyckiego obrazowania rzeczywistości, że w swoim ujęciu bliska jest teoriom panteistycznym, w wersji monistycznej Spinozy. Akcent pada nie na akt stwórczej kreacji, lecz na substancjonalny wymiar rzeczywistości, zakładający też, że natura nie może istnieć poza Bogiem¹⁰⁷.

Sakralizacja przestrzeni widzialnej wzbogaca jej sferę o przestrzeń ukrytych znaczeń poprzez odwołanie do topiki biblijnej czy symboliki kosmogonicznej. Oglądany pejzaż staje się metonimią wyższego porządku:

Pośpiech brzóz biegnących na spotkanie maja
w zielonej mgielce oddechu
bo chcą być pierwsze pierwsze zawsze pierwsze
w wiosennym wyścigu zieleni
Witają je z dołu okrągłe okrzyki zawilców
i kručące karuzele tamin
Wisła strzępiona wiatrem próbuje wzbąć się w górę
przyciągana szarym magnesem nieba
Za oraczem mewy wiślane
horyzont krąg zatacza jak pętla zaskrońca
który trzymając własny ogon w pysku
zamyka tę małą nieskończoność [*Pośpiech*, Cz 33]

Hartwig patrzy na pejzaż przez pryzmat fundującego go ładu. Między dołem a górą odbywa się ruch świata, Wisła „dostępuje nieba”, z „dołu okrągłe okrzyki zawilców” witają biegnące ku górze brzozy. Ostatecznie obraz wychyla się w kierunku transcendencji poprzez analogię między linią horyzontu a kołem kosmicznym symbolizowanym przez węża z „ogonem w pysku”. Widok nigdy nie jest statyczny, przemieniając się w rozwijaną w płaszczyźnie wertykalnej wizję. Obserwowany skrawek świata okazuje się więc miniaturą doskonałej pełni, harmonii materii i kompletności wiecznego ruchu świata. Hartwig jednocześnie uzwyczajnia ową symbolikę, zamiast węża wprowadzając pospolitego zaskrońca. Zabieg ten ma na celu umieszczenie wymiaru kosmicznego w przestrzeni codziennej, wpisanie sfery *sacrum* w doskonałość widzialnej rzeczywistości.

Epifania nowoczesna staje się zatem „miejscem» spotkania z rzeczywistością”, ale również z tym, co inne i niewyraźne. Nycz rozróżnił jej dwa podstawowe rodzaje – epifanię romantyczną, która spełnia się w „prześwieceniu wiecznego w przemijającym”, oraz modernistyczną, która odwrotnie – „p o l e g a n a u w i e c z n i a n i u t e g o , c o p r z e m i j a j ą c e”¹⁰⁸. Dzieło romantyczne szuka więc Tajemnicy w transcendentnym porządku, a dzieło nowoczesne – w niepowtarzalnej rzeczywistości¹⁰⁹. Momenty nagłego wejrzenia w Tajemnicę, poszerzenia jaźni, zniesienia granicy między własną suwerennością a pochłaniającym żywiołem tego, co nas otacza, wiążą się w tej poezji ze stanem olśnienia, z uwewnętrznionym,

¹⁰⁷ Hull, *Arkadyjskie pejzaże Julii Hartwig*, s. 168.

¹⁰⁸ Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 12, 47.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 88–90.

kontemplacyjnym oglądem świata, niekoniecznie zaś z uobecnieniem Boga. Zachwyty czerpany z potęgi wzroku jest zrównany – pod względem mocy objawienia metafizycznej pełni – z wiarą.

Takim cię pamiętam i takim chcę zapamiętać
 morze znajomej zatoki
 To co jest we mnie w takiej chwili
 mierzy się z tobą i jest jak ty rozległe
 oczy cieszą się grą blasków
 wzrok ślizga się od horyzontu do horyzontu
 ciało staje się lżejsze a stopy jakby same szły po falach
 i to co mogłaby sprawić wiara – tu dzieje się za sprawą zachwycenia
 (*Sponiewierane przypomina sobie dawną godność*, Cz 35)

Doznanie wizualne bywa zatem tak silne, że prowadzi do zatracenia poczucia własnej cielesności. Ten dar kontemplacji, umożliwiający zjednoczenie z rzeczywistością, wymaga jednakże umiejętności wykroczenia poza „ja”, o której Hartwig pisała wielokrotnie, iż jest „wielkim darem nieba w ogóle, jeżeli człowiek nie za wiele myśli o sobie”¹¹⁰. „Ja” zwrócone do świata, „ja”, którego codziennym przykazaniem jest umiejętność „życia w odświętności”, świeżego oglądu zjawisk i które „epifanijne dotknięcie piękna”¹¹¹ traktuje jako wynik afirmacji rzeczywistości w jej codziennych przejawach. Wydaje się, że epifanię podobnie pojmował Miłosz w *Wypisach z ksiąg użytecznych*:

Epifania przerywa więc codzienny upływ czasu i wkracza jako jedna chwila uprzywilejowana, w której następuje intuicyjny uchwyt głębszej, bardziej esencjalnej rzeczywistości zawartej w rzeczach czy osobach.

I dalej:

Może [...] oznaczać samą otwartość zmysłów wobec rzeczywistości. Oczy zdają się być tutaj organem uprzywilejowanym, choć może to nastąpić dzięki słuchowi, dotykowi czy smakowi¹¹².

Ten zwrot w kierunku rozumienia epifanii w sensie Joyce’owskim¹¹³: jako momentu olśnienia ważnego dla świadomości podmiotu, wspólny jest – jak można wnioskować – dla Hartwig i Miłosza. W takiej epifanii podmiot przeżywa nie tylko istnienie świata, ale i jedność z nim. Nagłe błyski widzenia rodzą się więc w sprzęgnięciu z wewnętrzną dyspozycją podmiotu. „Nowa epifania zachowuje najważniejsze cechy starej: objawia świat jako jedną całość i daje jednostce silne poczucie przynależności. Przy tym jednak jest ona indywidualna, a to znaczy, że współtworzy ona to, co odkrywa” – konstatuje Taylor w rozważaniach na temat

¹¹⁰ *Sztuka widzenia, loc. cit.*

¹¹¹ M. C z e r m i ń s k a, *Żyjąc zyskujemy życie. O późnych wierszach Julii Hartwig*. W: *Księga Janion*. Oprac. Z. M a j c h r o w s k i, S. R o s i e k. Gdańsk 2007, s. 209.

¹¹² Cz. M i ł o s z, *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Kraków 1994, s. 17–20.

¹¹³ W literackich ujęciach epifanii szczególnie miejsce zajmują dwa, mianowicie to przedstawione przez M. P r o u s t a w powieści *W stronę Swanna*, gdzie słynna scena jedzenia magdalenki wywołuje reminiscencję z dzieciństwa, oraz nowy wymiar modernistycznej epifanii, nadany jej przez J. J o y c e a w *Portrecie artysty z czasów młodości*. W tym utworze pojawia się epifania, której źródłem mogą być powszednie zdarzenia, a także – podobnie jak u Prousta – jakiś detal, drobny przedmiot.

modernistycznych objawień i opisuje je jako wizję, która „pomaga dopełnić to, co jednocześnie odsłania”¹¹⁴.

Uwewnętrznienie naoczności

Legeżyńska stwierdziła, iż w poezji Hartwig metafizyka nie jest przestrzenią jawnie tematyzowaną, a ukazujące się przesłanki jej istnienia są wpisane w konkret codzienności i muszą być odczytywane pośrednio¹¹⁵. Choć uwaga ta wydaje się słuszna, trudno zgodzić się z sądem badaczki, jakoby w przeciwieństwie do Miłozsza, w którego poezji metafizyka odgrywa rolę konstytutywną, Hartwig traktowała ją pobocznie. Sądzę bowiem, że niebezpośredni sposób wyrażania to wynik przemyślanej postawy światopoglądowej, w której dopiero zwrot ku temu, co realne, otwiera nam drogę do głębszej prawdy o świecie. Hartwig tym samym dostrzega poznawczą funkcję poezji, pozwalającą spojrzeć zarówno „na” rzeczywistość, jak i „poprzez” nią, wskazując jednocześnie, iż jest to rodzaj poznania intuicyjnego¹¹⁶.

Rzeczywistość widzialna stanowiła dla mnie zawsze stały punkt odniesienia. Przy całej jego ułomności nie ma wszak świata doskonalszego niż ten, który istnieje. Ale nie ogranicza się on przecież do swojej formy. Prawda o nim, jego dostępny nam obraz, przenosi nas zarazem w jakiś przedziwny sposób w rejon niewidzialnego. Poprzez kontakt z nim dokonuje się przemiana rzeczywistości zewnętrznej w wewnętrzną. Doświadczenie rzeczywistości staje się w ten sposób rodzajem doświadczenia transcendentnego. Nie przeczę, że można by ten stosunek do świata uznać za rodzaj mistyki rzeczywistości, nie boję się tego. Wierzę, że można tak opisać rzecz, widok, sytuację, by czytelnik zrozumiał, że mają one jeszcze inne, ukryte sensy. Poezja spotyka się tu niespodziewanie z opisem uprawianym przez fenomenologów [...]¹¹⁷.

Każdorazowy ogląd rzeczywistości wykracza zatem poza to, co widzialne, i próbuje dotrzeć do rdzenia rzeczywistości, zmierzając do fenomenologicznego opisu. „Poezja jest więc egzystencjalnym dwuskokiem – w przyziemność naoczności i metafizykę jednocześnie” – jak trafnie podsumowała tę autorską deklarację Katarzyna Bienkowska¹¹⁸. Chciałabym więc interpretować jednostkowe zdarzenia liryczne, osadzone w poetyce konkretnego, jako warunek konieczny owej metafizyki. W tym sensie twórczość Hartwig koresponduje z myślą Adama Zagajewskiego, ujętą w eseju pt. *W cudzym pięknie*, który stwierdza: „Tylko rzeczy duchowe są naprawdę zajmujące. Ale prawie nie można o nich mówić – bo są przezroczyście jak muślin. Można mówić tylko o ludziach i rzeczach – tak, żeby rzucały cień”¹¹⁹. Poezja stanowi zatem zapis doświadczenia świata i próbę scalenia różnych przestrzeni (snu i sfery widzialnego, sfery imaginatywnej i intuicyjnego poznania). Przemiana rzeczywistości zewnętrznej w wewnętrzną i dostęp do jej ukrytego wymiaru wskazują, że widzenie nigdy nie istnieje w stanie czystym, jako obiektywny fakt spostrzeżeniowy, natomiast jest zawsze funkcją interpretującej świadomości.

¹¹⁴ A. Bielik-Robson, *Romantyczne dopełnienie. Komentarz do epifanii nowoczesnej Charlesa Taylora*. „Res Publica Nowa” 1998, nr 7/8, s. 29.

¹¹⁵ Legeżyńska, *Od kochanki do psalmistki...*, s. 255.

¹¹⁶ J. Hartwig, *Słowo od Autorki*. WW 6.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ K. Bienkowska, *Trwać w odświętności*. „Nowe Książki” 2000, nr 11, s. 48.

¹¹⁹ A. Zagajewski, *W cudzym pięknie*. Kraków 2007, s. 220.

Błąkać się w poszukiwaniu
 Kilometrami milami sunąć przez autostrady
 przecinając górskie szczyty pustynie rzeki
 Jechać pędzić gnać do celu
 który rozplywa się jak mgła i nagle stajesz nad przepaścią
 albo nad urwiskiem kamieniołomu albo nad śmietniskiem
 Cel biegnie przed tobą jak zwodniczy brzączek jak wabiący ptak
 [.]
 [.]
 Przenieść ten pościg w głąb siebie powtórzyć tam obraz świata [Poszukiwanie, O 12]

Ostatni wers uważam za niezwykle istotny dla zrozumienia poetyckiego światopoglądu Hartwig, mówi on o potrzebie poszukiwania skierowanego do wewnątrz¹²⁰. Podmiot wkłada wewnętrzny trud w zbudowanie obrazu rzeczywistości i utwierdzenie się w jego rozmyślnej strukturze¹²¹. To dzięki transformacji twórczej tego podmiotu świat zewnętrzny przechodzi w wewnętrzny i odsłania swe ukryte oblicze. Rzecz komplikuje się jeszcze bardziej na drodze poetyckiego utrwalenia doświadczenia świata, w poezji modernistycznej proces poznawczy wikła w podwójną zależność zarówno rzeczywistość zewnętrzną, jak i wewnętrzną. W werbalizacji artystycznej przedmiot opisu może przyjmować pewne cechy rzeczywistości wewnętrznej, poprzez którą jest przedstawiany, tym samym uzależnia się od „medium, w którym się »ucieleśnia«”¹²². Takie wydaje się też w swym sednie Taylorowskie wyrażenie, gdzie naturę możemy poznać tylko dzięki wysłowieniu tego, co znajdujemy w sobie.

Pokazać niewidzialne... Pokazać zatem nas samych. Naszą świadomość, która dosięgając ledwie fragmentu rzeczywistości, tęskni za całością. Podąża za głosem, który słyszą zapewne wszyscy, choć nie zawsze przydają mu wagi. Nie każdy bowiem chce oglądać od wewnątrz, co z zewnątrz oglądał. Mimo że przeczuwa istnienie światów innych od tego, który uważa się za jedyny.

– pisze Ryszard K. Przybylski¹²³. Jest to zatem doświadczanie siebie i doświadczanie świata, zmierzające do samopoznania. Człowiek niejednokrotnie staje nad metaforyczną otchłanią, która budzi w nim lęk. Jak się okazuje, wgląd w istotę rzeczy nie przychodzi bowiem z zewnątrz. Uchylić rąbka Tajemnicy można na drodze wewnętrznego wysiłku, realizując wezwanie, by „powtórzyć w sobie obraz świata”. Hartwig wie, że jedynie chwycenie się rzeczywistości daje oparcie w Bycie.

¹²⁰ A. Bielik-Robson we wnikliwym *Wstępie do Źródeł podmiotowości* Taylora (s. XXII) pisze: „Obrona »wewnętrznych« praw podmiotowości do harmonizowania napięć, które w porządku świata odczarowanego wydają się nie do rozwiązania, to jeden z bardziej oryginalnych i trwałych rysów koncepcji Taylora”. W koncepcji tej podmiot okazuje się więc owym „brakującym centrum”, które stawia opór siłom fragmentaryzacji.

¹²¹ Stąd tak często badacze podkreślają znaczenie podmiotowego gestu w poezji Hartwig, zmierzającego do tego, „by uczynić świat domem” – zob. W. K u d y b a, *Bycie i dom (o wierszu „Miej-sca” J. Hartwig)*. „Topos” 2004, nr 3/4. H u l l (*Arkadyjskie pejzaże Julii Hartwig*, s. 169–170) w rozszerzeniu horyzontu świadomości, interpretowanym w duchu Heideggerowskim, widzi „stałą dyspozycję zadomowienia w otwartej przestrzeni świata”.

¹²² Zob. N y c z, *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 8–9.

¹²³ R. K. P r z y b y l s k i, *Pokazać niewidzialne*. W: *Wszystko inne. Szkice o literaturze, sztuce i kulturze współczesnej*. Poznań 1994, s. 134.

Pojona od dzieciństwa mlekiem wdzięczności
wiele trudu poświęcam by nie mówić hymnami
by nie roztopić się w odświętnym blasku jeziora
po którym płynący łabędź zostawia za sobą
śląd godny żeglownego statku

[.]

Gdy tak stoi zapatrzona w blask na wodzie
przelatująca nad jej głową mewa śmieszka
wzbija się właśnie w górę ku niebu
gdzie też jest jezioro
jezioro
jezioro [Zapatrzona, J 16]

Doświadczenie istnienia łączy się z doznaniem piękna powszedniego świata. Przeżywany w ekstatycznym doznaniu konkret odsłania swój najgłębszy sens, który spełnia się w owym „jest”, stając się znakiem istoty rzeczy. Poprzez epifaniczny blask jeziora, będący swoistym samoobjawieniem rzeczywistości, otwiera się perspektywa transcendencji. „Zapatrzona” wpatruje się w blask na wodzie i jego odbicie na nieboskłonie, mewa, wzlatując w niebo, szuka w nim również powtórzonego obrazu jeziora. Autorka *Czulości* wykorzystuje figurę lustrzanego odbicia, wskazuje na metaforyczne zjawisko podwójnego odsyłania, gdyż niebo przegląda się w wodzie, a woda w niebie, dając wrażenie, iż materia dwóch sfer znów zostaje połączona w harmonijnym trwaniu świata. Blask jeziora nabiera niejako symboliki *claritas*, to niezwykle doświadczenie z a p a t r z e n i a nosi w sobie znamiona doświadczenia metafizycznego. Zatem rzeczywistość, która „jest”, a więc „istnieje obiektywnie”, u swej podstawy ma wymiar metafizyczny. To przekonanie o jej „niezależnym od percepcyjno-poznawczo-językowych władz podmiotu”¹²⁴ byciu, któremu nigdy nie zaprzeczy Hartwig, pozwala umieścić tę poetkę w obiektywistycznym nurcie literatury, wyróżnionym przez Nycza. Jednak próba obiektywizacji poznania nigdy do końca nie zatrze stygmatu świadomości jednostkowej.

Edward Balcerzan twierdzi, że pojęcia takie jak „niewyobrażalne”, „niepoznawalne” czy „nieprzekładalne” „są powiadomieniami o aktywności duchowej człowieka, kończącej się, co prawda, porażką (epistemologiczną, imaginacyjną, translatorską, autorską), ale jest to porażka honorowa, bo uwarunkowana okolicznościami, na które nie mamy wpływu”¹²⁵. Świadomość natrafienia na „mur”, „urwisko kamieniołomu” wyraża się coraz dobitniej w późnych tomach poetki: *Bez pożegnania, Nie ma odpowiedzi, To wróci*, w których założenie o „niepoznawalności” świata nie jest wszak równoznaczne z rezygnacją ze stawiania mu pytań¹²⁶. Autorka *Błysków* doszła bowiem do tego momentu, w którym wie, że „nie ma odpowiedzi” – w tym punkcie „myślenie dochodzi do pewnego kresu, do pewnej granicy, której się nie da przekroczyć”¹²⁷. O owym kresie poznawczym i kresie naszego

¹²⁴ N y c z, *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 11. W analizowanych przez tego badacza tekstach to obiektywistyczne założenie jest podstawą epifanicznego dyskursu.

¹²⁵ E. B a l c e r z a n, *Niewyraźalne czy nie wyrażone?* W zb.: *Literatura wobec niewyraźalnego*, s. 19.

¹²⁶ Zob. *Sztuka widzenia*, loc. cit.

¹²⁷ „Innego końca świata nie będzie”. Z B. Skargą rozmawiają K. Janowska i P. Mucharski. Kraków 2007, s. 312.

istnienia, które przecież w tej poezji zostają ze sobą zrównane, ponieważ nigdy nie wstępuje ona za granicę śmierci, „tam, gdzie nie sięga już konwencja rzeźbiarza” (*Nagrobek*, O 102), coraz częściej Hartwig mówi wprost. Doniosłe wydaje się podkreślenie rangi tytułów poszczególnych tomów autorki *Bez pożegnania*, które zawsze okazują się znaczące. Na temat ważnego zbioru *Nie ma odpowiedzi*, w którym jawniej podnoszona jest refleksja nad eschatologią i metafizyką, poetka pisze:

Zawsze pilnuję, żeby tytuły moich zbiorów mówiły naprawdę o tym, co jest w środku. [...] Natomiast tytuł *Nie ma odpowiedzi* jest dla mnie bardzo jasny. Mianowicie wszystko, o co pytam w tym tomie, a pytam o wiele rzeczy, to są pytania, na które odpowiedzi być nie może. Dotyczą tak krańcowych sytuacji ludzkich, że wytłumaczenie ich albo jest płaskie, a wtedy nie ma po co odpowiadać, bo ta odpowiedź się nie liczy, albo trzeba sobie powiedzieć: nie wiem. To nie znaczy, że nie ma odpowiedzi, bo ona może gdzieś tam jest, ale dotyczy – muszę tu użyć słowa, które jest zbyt nadużywane – metafizyki¹²⁸.

Poznawcze ograniczenie nie wywołuje już wewnętrznego rozdarcia, natomiast przynosi pogodzenie się z niepewnym losem i podtrzymuje wiarę w istnienie „drugiej strony”. Świadomość ta, właściwa wielkim filozofom i poetom, nie rości sobie prawa do Prawd i budowania Całości. Hartwig niejednokrotnie trafia na ów kres, maksymalistyczny pęd prowadzi zawsze na granicę niepoznawalnego. Wynikiem epistemologicznej nieprzejrzystości staje się przeświadczenie, że „niczego nie da się uporządkować” (N 92) oraz że można tylko, parafrazując jeden z „błysków”, zbliżyć się i oddalać, nigdy nie pisząc o najważniejszym (B 37).

[...] Ten, kto widział wielokrotnie śmierć, wie o niej nie więcej niż ten, co spotkał się z nią po raz pierwszy.

Im mniej jest natury, tym bardziej chcemy się w niej schować. Zaniemowię i tylko sękatą laską odpowiadać będę na pytania, wskazując to na niebo, to na ziemię. [*Lata*, C 32]

– dodaje poetka, podkreślając niewyraźność spraw ostatecznych i fakt, że milczenie bywa wymowniejsze niż nadużywanie słów.

Podmiot tych wierszy staje więc w obliczu tego, co niewyraźne a jednocześnie konstytutywne dla istnienia.

Kiedy zadał główne pytanie
podniosło się kilka rąk
Ja też podniosłam rękę

Zdawało się jakby mnie znał
I jakby liczył na moją odpowiedź

Kiedy nadeszła moja kolej nagle zrozumiałam
że to mnie właśnie powierzono
bym wyjawiała rzecz najważniejszą

Panika która mnie wówczas ogarnęła była tak wielka
że zerwałam się ze snu uderzając głową o ścianę

Uwolniona od koszmaru
roześmiałam się głośno
w ciemności [*Śmiech w ciemności*, T 37]

Senna wizja, w której człowiek zostaje obarczony odpowiedzialnością za

¹²⁸ *Sztuka widzenia, loc. cit.*

wypowiedzenie „rzeczy najważniejszej”, napawa lękiem, wiedza ta bowiem przekracza perspektywę ludzką. Mimo wszystko wydaje się, iż zza rzeczywistości nie przeziiera pustka, nicność, ale wynurza się z owej rzeczywistości tajemnica, niewyobrażalne.

Pytania metafizyczne rodzi *hiatus* między bytem jednostkowym a całością bytu, między ciągłością a nieciągłością, między bytem rozumianym gatunkowo a jednostkowo, między tym, że jestem i że zaraz mnie nie będzie. A także – pragnienie przeniknięcia idei (istoty) świata, poszukiwania sposobów poznania pewnego, ostatecznego [...]. Pytania metafizyczne to właśnie takie, na które nie ma – nie może być – odpowiedzi. Albo są niejednoznaczne, albo stale na nowo ponawiane¹²⁹.

Motyw pożegnania i przemijania, właściwy Hartwig od debiutu, w jej późnej poezji coraz dobitniej dochodzi do głosu, eksponując napięcie między chwilowością istnienia a rysującą się perspektywą kresu. W tomie *Bez pożegnania* (nb. w największej mierze spośród wszystkich zbiorów wierszy Hartwig operującym biograficznym konkretem) ostatni utwór *Dowód na istnienie* dopełnia ów poetycki świat słowami:

Wszystko pogubiłam
nie ma już nic
miejsca straciły swoje miejsce

Więc nic?

Jednak po zagubieniu
jednak po oczyszczeniu
zostaje
niewyobrażalne

i komuś czy czemuś
o tym wiadomo [BP 89]¹³⁰

Na fundamentalne pytanie, wyrażone w najkrótszej z możliwych formuł: „czy zatem nic?”, Hartwig odpowiada zgodnie z Leibnizowską myślą, a odpowiedź ta staje się łącznikiem jednostkowej egzystencji z metafizyką, wskazując, że poza sferą realnego istnienia „zostaje niewyobrażalne”. Poetka przekracza granicę między tym, co indywidualne (i czytane biograficznie), a tym, co ogólne. Wiersz, który mówi o zatracie fizykalnego aspektu świata, o uciekającej pamięci, zacierającej się tożsamości i znikającej prywatnej „mapie” egzystencji, wprowadza jednocześnie pewność istnienia jakiejś wyższej świadomości, gdyż bierze w klamrę transcendencji naszą egzystencję znaczoną utratą. Afirmacja świata w poezji Hartwig nie znosi wiedzy o tragizmie egzystencji i jej przemijającej formie, lecz wspiera się na tym, co niewyobrażalne, na tym, co stanowi „dowód na istnienie”. „Niewyobrażalne”, o którym „komuś czy czemuś” wiadomo, ma charakter meta-

¹²⁹ Dąbrowski, *Trzy utraty. I trzy pożyczki*, s. 73.

¹³⁰ Na tę „zaskakującą, metafizyczną końcówkę” tomu zwrócił uwagę R. Matuszewski (*Julii Hartwig dowody na istnienie*. „Twórczość” 2005, nr 8, s. 100): „Tylko ten, kto – jak autor tych uwag – prześledził uważnie cały tom tych wspaniałych i zadziwiających swą różnorodnością poetyckich medytacji – odczuje metafizyczny dreszcz tego *Dowodu na istnienie*, kiedy »nie ma już nic, / a miejsca straciły swoje miejsc«. Tylko ten uchwyci sens apologii jedyne, co pozostaje i co mieści się w – z pozoru tylko paradoksalnej – konstatacji: »zostaje niewyobrażalne«. W taki właśnie sposób od najbardziej narracyjnego konkretnego wspomnień i związanych z nimi refleksji przebiega droga autorki tomu *Bez pożegnania* – do jego metafizycznej końcówki”.

fizyczny, nie oznacza wszak od razu rangi absolutu. Hartwig zdaje sobie sprawę, że o tym, czym jest druga strona bytu, nie sposób wyrokować.

Epifanie nie są pozbawione zupełnie swego tradycyjnego wymiaru oraz konotacji religijnych, przedstawiając metafizyczną tęsknotę za istnieniem sankcji najwyższej. Afirmacja bytu łączy się przecież niejednokrotnie z wdzięcznością dla Stwórcy (*To wszystko nie zostało stworzone dla ciebie*, WA 21) lub ze wskazaniem na ponadludzkie uzasadnienie świata, jak w utworze *Pożegnania, przywitania, podziękowania* z tomu *Bez pożegnania*¹³¹, gdzie tajemnica bytu odsłania się w drodze wątplenia i podnoszenia się wiary.

Rozdziera się zasłona
i niewierny dotyka rany
I wie że rzeczywistość jest
a nad nią nieznanie i niezrozumiałe
którego pragnie
nie umiejąc zrezygnować z niczego

*

Nie musi nazajutrz wstać słońce
Po nocy nie musi nastać dzień
Tak spojrzeć – to już wszystko odmienić
Nie myśl że to co się wokół dzieje
tak właśnie dziać się musi
i słusznie nam się należy [BP 64]

„Rozdarta zasłona” – symbol o proveniencji biblijnej – objawia fakt obiektywnego istnienia świata, którego doświadczenie, „że jest”, staje się tym samym doświadczeniem najważniejszym. „Nieznane i niezrozumiałe” stanowi to, co warunkuje samo trwanie rzeczywistości, co ją uobecnia. Dualizm ludzkiej egzystencji – umiłowanie świata i tęsknota metafizyczna okazują się nierozdzielne.

Doświadczenie istnienia jest metafizyczne w tym właśnie, że nie jest w stanie wyczerpać się w samym sobie, lecz musi przekraczać, to znaczy transcendować siebie, ku czemuś, co jest inne, a równocześnie uzależniające od siebie nasze własne istnienie. Uzależniające objawia się jako *m o c* wobec uzależnionego, jako pierwotne wobec pochodnego, jako Absolut wobec przygodności¹³².

U kresu drogi poetki dojrzałej pojawia się zatem pragnienie pewności, wywiezione także z wiary. Przedmiotem rozważań staje się to, co widzialne, co dane zmysłom w świetle dnia i nocy. Hartwig zatrzymuje się u progu Tajemnicy i nie-

¹³¹ N y c z (*Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 132) pisze: „objawienia rejestrowane przez literaturę nowoczesną ewokują poczucie niepowtarzalnej wartości istnienia świata zwykłego i przygodnego; indywidualnych, stających się i przemijających »istnień poszczególnych«, wypełniających świat codziennego doświadczenia. Krótko mówiąc, nowoczesne epifanie są objawieniami – raczej świeckimi niż boskimi – tego, co nie bezpośrednio widoczne (a nie tego, co samo wprost się ukazuje), p o s z c z e g ó l n e (nie tego, co ogólne i uniwersalne), p r z y g o d n e (nie tego, co esencjalne czy konieczne), m o m e n t a l n e (nie tego, co wieczne i niezmiennie) oraz u c i e l e ś n i o n e, r e a l n i e i s t n i e j ą c e (a nie tego, co idealne i czysto duchowe)”. Badacz zrezygnował z religijno-metafizycznego rozumienia epifanii, koncentrując się na jej wymiarze literacko-estetycznym. Stwierdza, iż „ograniczenie się do wymiaru »ateologicznego«, »pre« czy »parareligijnego« pozwala jednak zidentyfikować ważne wspólne cechy poetologiczno-estetyczne” i jednocześnie nie przekreśla sygnalizowania nowoczesnego typu literackiego dyskursu religijnego „zakładającego radykalną niewspółmierność »ludzkiej« i »pozaludzkiej« strony rzeczywistości” (s. 7).

¹³² S t r ó ż e w s k i, *op. cit.*, s. 129.

poznawalnego, nie rosząc sobie prawa do poetyckiej ezoteryki wyrażanej w języku spekulacji, wie bowiem, że „pytanie jest zarazem wyznaniem wiary / dostępnym każdemu kto pojmie pytanie” (*Być blisko*, J 34). Późna twórczość Hartwig obfituje w wiersze, które można by nazwać religijnymi czy poświęconymi wiersze (*Alleluja, Nie wie, Słowo, Robi się coraz później*, J 30–32, 53). W poetyckiej refleksji nad wolą człowieczą i Boską, w utworze *Getsemane* (J 28) agonია Chrystusa w biblijnym Ogrodzie Oliwnym jest osnową dramatycznych, pełnych wątplenia rozważań, wydobywających tragizm męki Jezusa. Syn Boży staje się tu także reprezentantem woli ludzkiej, gdy w przeczuciu swego losu wzywa: „»Abba Ojcie / Oddal ten kielich ode mnie«” (J 28).

Gdy mowa między dwoma
gdzie miejsce trzeciego?
Nie godzi się by ojciec nie pocieszył syna
Lecz co wiemy o prawach
i ofiarach spełnianych od stuleci? [*Getsemane*, J 28]

W pytaniu tym Hartwig zawarła dążenie do poznania Boskiego planu transcendentnego, „nieдоступnego dla uproszczonych schematów filozofii i nawet samej teologii, a jednak posiadającego jakiś swój sens, jakąś wyższą i najwyższą racjonalność, którą można rozpoznać tylko dzięki objawieniu, na drodze kontemplacji”¹³³. Leszek Szaruga konstatuje: „Jest w tych wierszach błysk światła odmiennego zarówno od oświecenia rozumu, jak od religijnego objawienia: olśnienie, momentalne, niepochwytnie rozpoznanie”¹³⁴. Oto obraz epifanii zamykający ten utwór:

Przecięła niebo nagle błyskawica
rozerwała się ciemność
Byśmy zobaczyli [*Getsemane*, J 29]

„A oto zasłona przybytku rozdarła się na dwoje z góry na dół” – czytamy w *Ewangelii św. Mateusza* (27, 51). Rozdarta zasłona w religii chrześcijańskiej symbolizuje otwarcie drogi do Ojca dla wszystkich, którzy przyjmą duchowy sens płynący z męki i śmierci Jezusa. Odkrycie istoty zła i cierpienia, „praw spełnianych od stuleci” niedostępne pozostaje ludzkiemu poznaniu, poza zasięgiem człowieczej mocy jest także pośredniczenie między Bogiem a Jezusowymi słowami z *Ewangelii św. Marka*: „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił” (15, 34). Tajemniczy nie da się odkryć w sposób racjonalny, przychodzi ona jako moment olśnienia, wskazując na epifaniczny charakter objawienia wyższego zamysłu. Znamienne dla Hartwig jest zatrzymywanie się na granicy „niepochwytności”¹³⁵, dotykanie niewyrażalnego, świadomość, że świat „ma podszewkę”.

Można zatem wyróżnić u autorki *Czułości* dwa sposoby patrzenia na rzeczywistość. Jądrzem pierwszego jest poszukiwanie owego esencjalnego wymiaru ist-

¹³³ G. R a v a s i, *Jak długo, Panie? Wędrówka przez tajemnicę cierpienia i zła*. Przeł. K. S t o p a. Kielce 2004, s. 13.

¹³⁴ L. S z a r u g a, *Pytania Julii Hartwig (notatki krytyczne)*. „Kwartalnik Artystyczny. Kujawy i Pomorze” 2009, nr 2, s. 131.

¹³⁵ Zob. na ten temat M. S t a l a, *Krucha nieśmiertelność*. W: *Druga strona*, s. 74–75: „Najpiękniejsze miejsca poezji Julii Hartwig onieśmielają, wymykają się pojęciowym porządkom. [...] trzeba się poddać rytmowi fraz, sugestywności obrazów, sile emocji. Interpretacja niewiele tu wyjaśni, wiele może zniszczyć”.

nienia, ukrytego sensu, drugi opiera się na poczuciu nieograniczonego bogactwa tego istnienia, na wszechstronnej chłonności wobec migotliwego świata, który objawia się w formie „stworu, fragmentu, zawieruchy, wspaniałego obłędu jasnego umysłu” (*Pod tą wyspą...*, W 17). Hartwig ukazuje się jako poeta paradoksów i graniczności, klasyk ze swobodą posługujący się mową nocy, zamkniętą w precyzyjnej poetyce zdania. Sfery irracjonalna, przecuciowa, podświadoma współgrają z poezją rozumu i inteligencji, decydując o często dramatycznym, ale jakże płodnym napięciu tej twórczości. Świat poetycki spaja tu realne z onirycznym, wykracza poza pojmowalne i jednoznaczne. Stąd wiersze, osadzone w widzialnym konkrety, zapełniają się zjawami, serafinami i duchami zmarłych. Rozmach tego pisarstwa zadziwia. Odbywa się w nim ciągły spór o model egzystencji, trwa próba ogarnięcia świata, który „jest”. Zachłanność istnienia jako siła rozwojowa twórczości Hartwig sprzega się z wyważoną drogą środka, zarówno w pojmowaniu sztuki, jak i w szeregu zagadnień egzystencjalnych. Między chaosem a ładem, na styku sprzeczności, między fragmentem a wierszem – otwiera się szansa oddania ciągłej zmienności egzystencji i świata, zmienności, której nie da się zamknąć w zwartej formule.

Abstract

MARTA FLAKOWICZ-SZCZYRBA
(University of Varmia and Masuria, Olsztyn)

JULIA HARWIG'S POETRY TOWARDS EXISTENCE AND METAPHYSICS

The speaking subject in Julia Hartwig's poetry oscillates between a burden of existential exile, catastrophic consciousness, and a need of regaining order and sense of existence, as well as reveals metaphysical longing inherent in a man. The author pays attention to the act of "seeing the good" fundamental for Hartwig's poetic epiphanies. The analysis of the category in question is supported with Ryszard Nycz's and Charles Taylor's views. The epiphany in Hartwig's early poems refers to a dream vision, whilst later it emerges in intensive experience of the reality. Being a subjective experience, a moment of revelation, it is born in the act of internalizing the visual. Admiration is derived from the power of sight and equalled to faith as regards the power of revelation of existence in full blossom. The epiphanies many a time point at superhuman sanction of the world and at a feeling of unspeakable richness of existence.

HANNA MARCINIAK
(Univerzita Karlova, Praha)

„DZIENNIK, NIE DZIENNIK. TAKIE TAM”
O MAŁYCH NARRACJACH MACIEJA MALICKIEGO

W tekstach krytycznych dotyczących prozy Macieja Malickiego – i chodzi tu zarówno o recenzje poszczególnych tomów, jak i próby rekapitulacji czy syntezy – rzadko kiedy pojawiają się pogłębione rozważania dotyczące kwalifikacji genologicznej oraz podstawowych zasad konstrukcyjnych jego utworów. Zdecydowanie przeważają ogólnikowe, niewiele mówiące komentarze na temat ich „szkicowej” czy „luźnej” kompozycji, pozbawionej dominanty. Tymczasem kwestia ta wydaje się zasadnicza dla uchwycenia specyfiki twórczości autora *Sagi ludu*, już choćby dlatego, że bardzo często stosuje on w swych książkach zabiegi para- i metatekstowe, nadając im doprecyzowujące (lub – jak się przekonamy – dezorientujące) podtytuły oraz umieszczając w tekście autotematyczne uwagi dotyczące procesu pisania czy statusu tekstu.

Tak więc najnowsza książka Malickiego, *Ostatnia*, nosi podtytuł *Sto czternaście opowiadań o tym samym*, a książka poprzednia, *Takie tam*, dookreślona jest mianem: *Dziennik*. Cykl publikowanych w literackim portalu „artPapier” quasi-diarystycznych i anegdotycznych fragmentów, włączonych potem częściowo w obręb *Ostatniej*, opatrzył autor genologiczną kwalifikacją: *Bajki*. Zabiegi „włączania” i „przepisywania” – jako rozmaite typy tekstowego montażu – staną się zresztą przedmiotem osobnej uwagi, wydają się bowiem jednym z najbardziej frapujących fenomenów pisarstwa Malickiego. Sądzę, że warto przetestować i doprecyzować również takie określenia, jak „autobiograficzność” i „dziennikowość”, które często pojawiają się w opiniach krytyków jako same przez się zrozumiałe i nieproblematiczne – z czym nie mogę się zgodzić. Interesuje mnie tu zwłaszcza autorska inwencja Malickiego w przekraczaniu granic poszczególnych gatunków, a także – w szerszej perspektywie – konwencji literatury fikcjonalnej i autobiograficznej.

Krytycy są natomiast jednogłośni, wpisując twórczość Malickiego w historycznoliteracki kontekst „małych form” czy też „małych narracji”, których mistrzem w literaturze polskiej pozostaje Miron Białoszewski. Na – głębiej, jak sądzą, sięgające – koligacje Malickiego z białoszewszczyzną wskazywali m.in. Dariusz Nowacki, Adam Poprawa, Joanna Roszak¹. Sam pisarz zresztą uważa autora *Do-*

¹ Zob. zwłaszcza: D. Nowacki, *Przygody ucha. O „Kawałku wody” Macieja Malickiego*.

nosów rzeczywistości za swą największą, obok Leopolda Buczkowskiego i Stanisława Czycza, prozatorską fascynację². Swego czasu Paweł Dunin-Łasowicz – słusznie, jak sądzę – dopominał się również o interpretację pisarstwa autora *Kawalka wody* w kontekście literackiego minimalizmu³. W jednym z manifestów tego nurtu w Stanach Zjednoczonych, *Kilku słowach o minimalizmie* Johna Bartha, wymienione są cechy tekstu minimalistycznego, z których większość dałaby się adekwatnie zastosować do prozy Malickiego. Barth podkreśla, że należy przede wszystkim rozróżnić „minimalizm formy” (tyczy się to zwłaszcza składni i stylistyki) oraz „minimalizm skali” (chodzi o rozmiar utworów). Wprowadza on również dodatkową dystynkcję między „minimalizmem materii” – implikującym „minimalne postaci, minimalne przedstawienie [...], minimalne *mises en scène*, minimalną akcję, minimalną intrygę” – a „minimalizmem stylu”, który miałby zasadać się na tym, że autor oszczędza na słownictwie, składni i retoryce, a także na ekspresji emocjonalnej i subiektywnym komentarzu⁴. Swe spostrzeżenia Barth odnosi jednak tylko do opowiadania, uznając je za sztandarowy gatunek minimalistyczny, i nie bierze pod uwagę innych kategorii genologicznych ani też ich hybryd. Zawężając w ten sposób swoje pole widzenia, operuje on właściwie tylko kryteriami ilościowymi, na których względność i niewystarczalność słusznie już zresztą wskazywano⁵.

Problemem, który mnie tu zastanawia, jest właśnie możliwość połączenia owych przekonań o minimalistycznym charakterze twórczości Malickiego z bardziej precyzyjnymi diagnozami genologicznymi, które sytuowałyby ją w sferze szeroko pojętego pisarstwa autobiograficznego. Chciałabym również podkreślić szerszy aspekt tego problemu, mianowicie to, jak dużą wagę najnowsze teorie autobiografizmu i diarystyki przywiązują do nieuchronnej fragmentaryczności, partykularności i relatywności oraz postępującej hybrydyzacji gatunkowej i fikcjonalizacji późnonowoczesnej literatury spod znaku dokumentu osobistego.

Związek między ewolucją form autobiograficznych a kryzysem Wielkich

„ResPublica Nowa” 2003, nr 3. – A. P o p r a w a: *Tak? Tak, raczej tak*. „Książki w »Tygodniku«” 2004, nr 50; *Sophisticated Maciek*. Jw., 2006, nr 17.

² Zob. M. M a l i c k i, *95% słów*. Rozmawiają A. S o s n o w s k i i T. P i ó r o. Na stronie: http://www.biurroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0249 (data dostępu: 25 VI 2009). Malicki mówi tu najpierw o Stachurze, podkreślając, że u tego pisarza podoba mu się bardziej sposób konstruowania fabuły niż język. Problem języka kieruje go ku Białoszewskiemu: „słuchaj, muszę wymienić to nazwisko, ale tu już głównie chodzi o język: Białoszewski. Przepraszam, ale zafascynowany jestem do dzisiaj i do spodu, absolutnie. Nie wiem, czy to słyhać, czy nie słyhać. Mam nadzieję, że nie słyhać”. Poza – jakże słyszalnymi! – powinowactwami w warstwie językowej (fascynacja dialektizmami, idiolektami i błędami językowymi wszelkiego typu, kolekcjonowanie napisów, ogłoszeń, szyldów) oraz wzmiankowaną tu wcześniej predylekcją do szeroko rozumianych „małych narracji” wskazałabym również na podzielane przez obu pisarzy upodobanie do form dziennikowych i *quasi*-dziennikowych (tu choćby *Chamowo*, *Konstancin* czy *Szumy*, *zlepy*, *ciągi* Białoszewskiego), a także na widoczną w nich tendencję do odchodzenia od introspekcyjnego i autorefleksyjnego paradygmatu diarystyki na rzecz rozbudowanej anegdotycznej narracji oraz elementów autofikcji.

³ P. D u n i n - Ł a s o w i c z, *Niepostrzeżenie wykarczowany*. „Lampa” 2006, nr 11.

⁴ J. B a r t h, *Kilka słów o minimalizmie*. Przeł. M. T a b a c z y Ń s k i. „Ha!art” 2006, nr 24, s. 24.

⁵ Zob. M. T a b a c z y Ń s k i, *Rozmiar ma znaczenie. Jeszcze kilka słów o minimalizmie*. Jw., s. 32.

Narracji ująć by można dwojako. Po pierwsze, chodzi tu o „karierę autentyku”, którą na gruncie polskim rozpoznali przede wszystkim Tomasz Burek i Jerzy Jarzębski, sytuując ją w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku i uzasadniając, z jednej strony, czytelniczym przesystem fabułą i tęsknotą za egzystencjalną autentycznością, z drugiej zaś, kryzysem powieściowych konwencji przedstawiania, wyrastających z realizmu. Warto zauważyć, że Burek już w 1971 roku dostrzegał paralelę między ewolucją prozy w stronę hybrydycznego i fragmentarycznego „autentyku” a kryzysem poznawczym, objawiającym się relatywizacją pojęć porządkujących i objaśniających rzeczywistość, co dopiero kilka lat później nazwane zostało przez Jeana-François Lyotarda zmierzchem Wielkich Narracji.

Powieść-hybryda bądź powieść-brulion wyrażałyby bezstylowość kształtującego się dopiero życia, z jego chwiejnymi jeszcze normami i wzorcami zachowań, z syrkami konstelacjami wyobrażeń i pojęć, z płynnością grupowych powiązań, z nietrwałymi skupieniami indywidualnych pragnień i aspiracji. Odpowiadałyby formom odczuwania powstałym w obrębie kultury przejściowej, synkretycznej, gdy wiedza człowieka jest sprzeczna w sobie, gdy koryguje on nieustannie i zmienia swój obraz świata, gdy – rozpięty między przeszłością a przyszłością, nie zakorzeniony w ciągłości czasu – gorączkowo usiłuje zbudować most wiodący ku pewności i prawdzie⁶.

Francuscy badacze pisarstwa autobiograficznego i autofikcyjnego – jak choćby Serge Doubrovsky, Laurent Matiussi czy Philippe Forest – w znamiennej dla lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku swoistej eksplozji piśmiennictwa osobistego dostrzegają pewien paradoks: jej ścisły związek z przewartościowaniem esencjalistycznej koncepcji podmiotowości (również tej literackiej) na rzecz koncepcji konstruktywistycznej, do czego walenie przyczyniła się freudowska, a zwłaszcza postfreudowska psychoanaliza. Jak pisze Jerzy Lis w książce *Obrzeża autobiografii* o owym kryzysowym, niepewnym swego statusu „ja”: „»ja« – samo w sobie problematyczne, stało się celem poszukiwań, literackiego śledztwa, specyficznych działań o charakterze archeologiczno-genetycznym, które uprawomocniłyby związek literatury z indywidualnym doświadczeniem pisarza”⁷. Podmiot zostaje więc zmuszony do „wymyślenia” czy „stworzenia” samego siebie, usytuowany w niepewnej przestrzeni między rzeczywistością a jej fantazmatem, autentycznością a fikcją literacką.

Konsekwencją tego jest z kolei wyczerpywanie się tradycyjnych wzorców piśmiennictwa osobistego, polegające – ujmując rzecz najogólniej – z jednej strony, na utracie wiary w możliwość „bezpośredniej” językowej reprezentacji auten-

⁶ T. Burek, *Proza na brudno*. W: *Zamiast powieści*. Warszawa 1971, s. 36.

⁷ J. Lis, *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*. Poznań 2006, s. 75. L. Matiussi, na którego powołuje się Lis, słusznie wskazuje na istotną rolę, jaką w przemianach wzorców nowoczesnego pisarstwa autobiograficznego i w wyłonieniu się kategorii autofikcji odegrały negatywne antropologiczno-literackie koncepcje podmiotu, znamienne zwłaszcza dla tzw. wysokiego modernizmu: „rozpuszczanie siebie w różnorodnych postaciach (np. »ja« jako pusty układ u Prousta, amnezja tożsamościowa u Becketta, opis fikcyjnej duszy u Musila) było etapem pośrednim depersonalizacji, a w konsekwencji anonimowości, bezosobowości czy też wyobcowania »ja«, niezbędnych do wyposażenia podmiotu w wirtualne właściwości, dzięki którym możliwa była nie tylko fizyczna, ale także psychiczna przemiana postaci. Potwierdzenie tożsamości dokonuje się niejako w trakcie przemieszczania siebie poza namacalną rzeczywistość – w świat możliwy, a więc wirtualny” (*ibidem*, s. 53).

tecznej jednostkowej egzystencji, z drugiej zaś, na przewartościowaniu idei temporalnej ciągłości i teleologicznego porządku egzystencji, a co za tym idzie, również jej zapisu. Jak słusznie zauważa Lis, w dziedzinie pisarstwa osobistego coraz częściej „mamy do czynienia z próbami formalnymi, w których odrzucając tradycyjną linearność opowieści, autobiograf burzy chronologię zdarzeń i tworzy bardzo subiektywny, wewnątrznie umotywowany porządek rzeczy poprzez stosowanie na przykład techniki montażu”⁸. Jednym z rezultatów odrzucenia owej zasady linearności są formy sylwiczne – heterogeniczne utwory o kompozycji otwartej i paroksytonicznej, jak też, przeważnie, autobiograficznych konotacjach. Wśród sylw współczesnych Ryszard Nycz wyróżnia *quasi*-diarystyczną kolekcję tekstową, która – stanowiąc „segmentację jednostek wypowiedzi z wyraźnie zaznaczoną ramą [...] oraz złożoną kompozycję tematyczną – jest równie odległa od kompozycji cyklicznej czy mechanicznego zbioru, jak i chronologicznej kompozycji właściwej zapisom dziennikowym”⁹. W definicji kolekcji zawarta jest zarówno wielość, różnorodność i względna samodzielność semantyczna poszczególnych elementów, jak i luźny, nie zdeterminowany przez chronologiczne czy teleologiczne relacje, charakter ich zakomponowania.

Bliski takiemu rozumieniu literatury wydaje się sam Malicki, określając swoją twórczość jako pisaną przez całe życie jedną, nie kończącą się książkę – „rodzaj dziennika bez chronologii, bez dat, z przewijającymi się historiami”¹⁰. Autor uparcie dementuje jakiegokolwiek „zarzuty” czy sugestie co do literackiej obróbki, przemyślanej konstrukcji, dominanty tematycznej. W rozmowie z Marcinem Wilkiem twierdzi: „Nie panuję nad tym wszystkim, proszę mi uwierzyć. To nie jest żadna robota. Piszę, nie czytam, puszczam...”¹¹ Wydaje się jednak, że owe deklaracje surowości i absolutnej autentyczności egzystencjalnego świadectwa mają tu sporo z misternie przemyślanej mistyfikacji, której warto się przyjrzeć nieco dokładniej.

Najbliżej konwencji achronologicznego dziennika / kolekcji tekstowej pozostają sylwiczne zapiski, publikowane przez Malickiego od stycznia 2005 w „Twórczości” i zatytułowane *Takie tam*, z podtytułem *Dziennik*¹². Już w tym miejscu warto zauważyć, że ową strategię publikacyjną powtórzył autor dwa lata później, rozpoczynając edycję swych równie fragmentarycznych *Bajek* na łamach internetowego „artPapieru”. W obydwu przypadkach kwalifikacje genologiczne wydają

⁸ *Ibidem*, s. 9. O montażu autobiograficznym piszę w dalszej części pracy.

⁹ R. N y c z, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wyd. 2. Kraków 1996, s. 44.

¹⁰ „Trudno skończyć ten dziennik”. Z Maciejem Malickim, pisarzem, autorem książki „Ostatnia” o podróżach, zmęczeniu materiału i wściekłości rozmawia Marcin Wilk. „Dziennik Polski” 2009, nr z 30 IV, s. 22. W książce M. M a l i c k i e g o *Ostatnia. Sto czternaście opowiadań o tym samym* (Wołowiec 2009, s. 18) trzeciosobowy narrator o wyraźnie autorskich rysach dochodzi do następującej autorefleksji: „nie pamiętał treści swoich książek, tytuły myliły mu się i mieszały, tak naprawdę cały czas pisał jedną, zapisywał tę samą historię”. Dalej do *Ostatniej* odsyłam skrótem O. Ponadto stosuję następujące skróty oznaczające utwory M. M a l i c k i e g o: S = 60% słów. Legnica 2003; W = *Wszystko jest*. Wołowiec 2005. Liczby po skrótach wskazują stronicę. W swoich książkach Malicki pewne partie tekstu ujmował w nawiasy kwadratowe, co zachowuję w cytatach; natomiast nawiasy kwadratowe zawierające lokalizacje cytatów lub wielokropek będący sygnałem opuszczenia fragmentu pochodzą ode mnie.

¹¹ „Trudno skończyć ten dziennik”, s. 22.

¹² M. M a l i c k i, *Takie tam*. Wołowiec 2006.

się dość przewrotne i zaskakujące. Jeśli chodzi o zapiski z „Twórczości”, to informacje paratekstowe zdają się nie pozostawiać wątpliwości w kwestii zakwalifikowania tekstu. Paradoksalnie jednak – podtytuł *Dziennik*, odsyłający do jasnych, kanonicznych podziałów gatunkowych, okazuje się dość mylący i w swej terminologicznej precyzyjności nieadekwatny, ponieważ charakter utworu Malickiego lepiej chyba oddaje sam tytuł: *Takie tam*, nie mieszczący się w genologicznym (ani w poetologicznym w ogóle) słowniku, konotujący coś nieprecyzyjnego, mgławicowego, hybrydycznego. W ten sposób oba parateksty uzupełniają się nawzajem, jednocześnie się niwelując.

Fragmety te zostały, jak wiadomo, włączone przez autora do książki *Wszystko jest* z roku 2005, którą trudno nazwać powieścią, aczkolwiek jest ona jednym z najbardziej konsekwentnie sfabularyzowanych utworów Malickiego. Co ciekawe, wcześniejszy *quasi*-dziennik wprowadzony tu zostaje wewnątrz „powieściowej” fabuły, w postaci książki pt. *Mimo i wśród*, napisanej przez nieznanego twórcę, nietożsamego z „nadrzędnym” narratorem powieści *Wszystko jest*, noszącym wyraźnie autorskie, autobiograficzne rysy. Mamy tu więc, po pierwsze – dość zaskakującą w tym kontekście – metafikcyjną konwencję „znalezionego rękopisu”, która jest głównym znamieniem autorskiego dystansu. Po drugie, narracja w obu książkach, zarówno we *Wszystko jest*, jak i w wewnętrznych kryptocytatach z *Mimo i wśród* (czyli, *de facto*, z *Takich tam*), prowadzona jest w trzeciej osobie, co stanowi zresztą stały, „obiektywizujący” chwyt narracyjny Malickiego – jeszcze do tego powrócę. Z początku *Mimo i wśród* czytane jest przez Łysą, przyjaciółkę narratora, i pochodzi z tajemniczej bibliofilskiej serii nieznanego wydawnictwa, które każdą książkę publikuje w dwóch ręcznie edytowanych egzemplarzach. Zacytujmy kluczowy dialog:

- Dobra? – zapytał.
- Co?
- Książka.
- Dziwna. Proza. Dziennik, nie dziennik. Takie tam.
- Proza?
- Są i wiersze. Wiersze, nie wiersze.
- Warto?
- Moim zdaniem tak. [W 59]

Zachęcony przez dziewczynę, narrator sam sięga po *Mimo i wśród*, przy czym nieprzerwanie utrzymywana jest konwencja „cudzego autorstwa” i „znalezionego rękopisu”, w którym pewne rzeczy – jako wcześniej nie znane – „zaskakują”:

[Wyciągnął się na kanapie. Coraz częściej sięgał po *Mimo i wśród*. Książka wciągała i intrygowała. Miał tylko lekkie zastrzeżenia do tytułu. Przypomniał sobie rozmowę z Łysą. Zapamiętał, że na prośbę o słowo na temat książki użyła w odpowiedzi zwrotu takie tam. „Takie tam”. Dużo lepiej. Otworzył tom. Niespodziewanie z tekstu wyskoczyły właśnie te dwa słowa. Zaczął czytać.] [W 94]

Takie tam w wersji książkowej, w której odnaleźć można każdy spośród fragmentów cytowanych we *Wszystko jest*, ukazały się dopiero w roku 2006, a zatem rok później. Czytelnik nie znający publikacji w „Twórczości” mógł więc w ogóle nie rozpoznać zakamuflowanego autobiograficznego intertekstu.

W tym miejscu wspomnieć trzeba o misternej konstrukcji obu utworów. We *Wszystko jest* trzecioosobowa narracja, stanowiąca główny wehikuł fabuły, umiesz-

czona została w nawiasach kwadratowych, przypominając swą formą didaskalia dramatyczne. W cudzysłów ujęte zostają fragmenty *Mimo i wśród*, czyli „dziennika” (czyli *Takich tam*), przy czym wszystkie opuszczenia skrupulatnie zaznaczane są trzykropkami w takichże nawiasach. Jedyną formą podawczą, która sprawia tu wrażenie „oryginału”, bezpośrednio transmitowanego do tekstu, są dialogi. Ponadto utwór obfituje w uwagi metatekstowe – pojawiają się one we wziętej w nawias narracji – koncentrujące się na krytycznym (w domyśle: autokrytycznym) komentarzu do czytanego przez narratora tekstu i stanowiące refleksję nad specyfiką pisarstwa autobiograficznego.

[Wyciągnął się na kanapie. Z regału wystawał grzbiet takich tam. Nie sięgnął po książkę. Miał problem. Zauważył, że wkurzają go fragmenty, które dotyczyły intymności. Od pewnego czasu opuszczał wszystko, co dotyczyło tej sfery. Doszedł do wniosku, że autor na siłę chciał rozprawić się z nurtującym go problemem. Ale żeby ogłaszać to światu? Nawet tylko w dwóch egzemplarzach? Jeszcze jedno, jego zdaniem nie najlepiej radził sobie w takich kawałkach. Nie były jego domeną. Zresztą historia była niejasna. Była bardziej zapisem stanu niż opisem wydarzeń, które taki stan wywołały. Tylko strzępy. Nudne. Nie lubił. Nie podobały mu się. Natomiast kawałki dokumentujące spotkania, widoki, rozmowy, anegdoty *etc.* – proszę bardzo. Nie nudne. Tak. „Tylko na nich się skupię” – pomyślał i wyjął książkę z regału.] [W 159–160]

Uwagi podobnego rodzaju pojawiają się również we wcześniejszej książce Malickiego, *60% słów*, gdzie „rozmowy w pociągu” mają częściowo charakter metafikcyjny i metatekstualny. W jednym z takich metadialogów odautorski narrator, zapytany przez interlokutora o perspektywy ich publikacji, odpowiada:

– [...] Nie. Na pewno nie w takiej postaci. To dziennik, do którego wrzucam wszystko. Jest w nim dużo zdań, sytuacji i zdarzeń związanych z bliskimi mi osobami. Być może, teraz tego nie wiem, wyciągnę wążek Bułgara, budowanego przez niego domu, powtarzam, nie wiem. To zależy od rozwoju sytuacji.

– Masz rację, to delikatna sprawa. Nie. Źle. Delikatna? Oczywiście i jasna! Pod żadnym pozorem nie powinno się ujawniać nazwisk ani sytuacji związanych z bliskimi [...]. Nazwiska – nie! Sytuacje – jednak tak! [S 27]

Dylematy te staną się kluczowe dla *Ostatniej*, rozstrzygając o jej autofikcyjnym statusie.

Ową koncentrację Malickiego na „sytuacjach” i „anegdotach” zamiast na wyznaniach, stosowanie kryptonimów i inicjałów oraz grę perspektywami narracyjnymi („ja”–„on”) rozpatrywać można jako próby zdystansowania się wobec ugruntowanej w literaturze europejskiej konwencji dziennika intymnego – w tym konstytutywnych dla niego introspekcyjności i egotyczności – oraz paradygmatu konfesyjnego w pisarstwie autobiograficznym w ogólności. Za mistrza takiego rodzaju „decentralizacji” dyskursu autobiograficznego i diarystycznego w nowocześniejszej prozie polskiej można uważać nie kogo innego, jak Mirona Białoszewskiego. *Saga ludu*, druga książka Malickiego, pierwotnie miała nosić podtytuł „autobiografia zewnętrzna”, ostatecznie jednak pisarz uznał go za zbyt pretensjonalny¹³. Wydaje się wszakże, że jest to określenie idealne do sprecyzowania jego autobiograficznych strategii. Jest to tym bardziej frapujące, że kategoria „dziennika zewnętrznego [*journal extime*]”, przeciwstawiana „dziennikowi intymnemu [*journal intime*]” funkcjonuje dziś jako uznany przez badaczy termin genologiczny, ozna-

¹³ Malicki, *95% słów*.

czający zapis diarystyczny podporządkowany określone projektowi literackiemu, w którym autor rezygnuje z introspekcji i osobistego wyznania, na rzecz „cytatów” z rzeczywistości zewnętrznej – stąd też tekst taki przyjmuje często formę sylwicznego montażu¹⁴.

Jak twierdzi Doubrovsky, po doświadczeniu psychoanalizy „nowe” pisarstwo autobiograficzne jest coraz bardziej świadome fałszywości swej tradycyjnie egocentrycznej perspektywy, której kanonicznymi przykładami pozostają choćby *Wyznania* Rousseau czy *Dziennik intymny* Amieła. Badacz pisze:

Istotą tej nowości jest radykalna zmiana romantycznej świadomości „siebie samego” Rousseau, gdyż eks-analizowany wie zbyt dobrze, że to samo nie powstaje z tego samego, że jego autoportret faktycznie jest heteroportretem, który powraca do niego z miejsca Innego¹⁵.

Na czym zatem zasadzałyby się „zewnętrzność” projektów autobiograficznych Malickiego?

Po pierwsze, byłby to wzmiankowany już podwójny dystans, implikowany przez instancję narratora i formy podawcze: narracja dziennika prowadzona jest w trzeciej osobie, sam dziennik funkcjonuje zaś jako fragmentaryczny cytat z książki cudzego autorstwa. Warto zauważyć, że decentralizacja – również onomastyczna – podmiotu stanowi jedno z najwyrazistszych znamion ewolucji późnonowoczesnego piśmiennictwa osobistego. Zacytujmy przywoływanego już tu wielokrotnie Jerzego Lisa:

„ja” wewnątrztekstowe, odrzucając szczególną referencjalność gwarantowaną podpisem autora, jest rozsiane po całym tekście, a celem takiego działania jest zakwestionowanie tradycyjnego podmiotu autobiograficznego, związane go nierozdzielnie z jakąś jedną, jedyną prawdą¹⁶.

Po drugie, chodzi tu o specyfikę konstrukcji książek Malickiego i wynikający z niej problem stylizacji na autentyk. Jak słusznie zauważa Adam Poprawa w recenzji utworu *Wszystko jest*, konstrukcyjne wykorzystanie własnego materiału tekstowego w nowym, odmiennym kontekście, modyfikuje znaczenie ich obydwu.

Przeniesienie fragmentów dziennikowych (na dobrą sprawę zresztą: quasi-dziennikowych) do całości powieściowej dodatkowo zwraca uwagę na kwestię stawiania się owej całości. I bardzo szybko okazuje się, iż zasadą rządzącą jest tu kontrast, doprowadzony aż do aporii¹⁷.

Na czym miałyby ona polegać? Wrocławski krytyk dopowiada, iż „precyzja konstrukcji prowadzi (tu) do systemu niedomknięć”, co rozumiem w ten sposób, że fragmenty dziennika – stanowiąc swego rodzaju hipotezki powieści – nie są fabularnie powiązane z wydarzeniami zachodzącymi na poziomie hipertekstu. Mają one bowiem odmienne zadanie: tematyzują i krytycznie reflektują konstruowanie fikcji powieściowej, wprowadzając w jej obręb owe „niedomknięcia” i „aporie”, o których pisze Poprawa. Stąd ich heterogeniczność, a równocześnie – niezbywalność.

Przyjrzyjmy się teraz kompozycji *Takich tam*. Zgodnie z informacją zawartą

¹⁴ Jak pisze Lis (*op. cit.*, s. 235), termin „dziennik zewnętrzny” został wynaleziony przez M. Tournera, jednak w tym znaczeniu, jakie tu podaję, spopularyzowała go A. Ernaux, autorka wielu tego typu utworów.

¹⁵ S. Doubrovsky, *Autobiografia / prawda / psychoanaliza*. Przeł. A. Turczyn. „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2, s. 198.

¹⁶ Lis, *op. cit.*, s. 180.

¹⁷ Poprawa, *Sophisticated Maciek*.

w paratekście, mamy tu do czynienia z dziennikiem, całość rządzi się jednak zasadą nie chronologii, lecz wariacyjności tematycznej, czego rezultatem jest porządek cykliczny. Surowy materiał tekstowy podzielony zostaje na odpowiednio zatytułowane fragmenty, z których część – choćby *Pierwsze zdanie*, *Konwój*, *Opera* czy *Rzeka* – powracają wielokrotnie. Widzimy tu więc raczej stylizację na autentyk i jego precyzyjne zaprojektowanie niż sam autentyk, rzucony ot tak – jak sugeruje Malicki w rozmowie z Wilkiem – na papier¹⁸. Nośnikiem wątku autobiograficznego w sensie tradycyjnym (paradygmat intymistyczny) wydaje się zwłaszcza cykl *Pierwsze zdanie* (co znamienne, jako jedyny cytowany we *Wszystko jest*), jego rekonstrukcję celowo utrudniają jednak eklektyczne „donosy rzeczywistości” – zasłyszane dialogi i anegdota, ujrzone szyldy, hasła i „wlepki” – werbalny miąższ wszystkich utworów Malickiego.

Całość ma charakter autobiograficznego montażu – w sensie, jaki nadał temu pojęciu Doubrovsky, uznając je za jeden z wyznaczników autofikcji. Fikcjonalizacja, zdaniem Doubrovskiego, ma miejsce w tego typu utworach nie na poziomie fikcyjności – nie chodzi więc o „wymyślanie” treści niejako „od zera” – lecz fikcjonalności, polega zatem na odpowiedniej kompozycji treści i wymyślaniu formy¹⁹. Według francuskiego badacza fikcjonalizacja jest nieuchronna, następuje bowiem już na poziomie dyskursywizacji, językowego kształtowania doświadczeń. Jak czytamy w *Autobiografii / prawdzie / psychoanalizie*, „przez fikcję należy rozumieć tu »historię«, która nigdy nie »miała miejsca« w »rzeczywistości«, gdyż jej jedynym rzeczywistym miejscem jest dyskurs, w którym się rozwija”²⁰. Dla teoretyków autofikcji znamienne jest źródłowe rozumienie kategorii *fictio*, do którego coraz częściej powraca się w badaniach nad literaturą nowoczesną. Jak twierdzi Doubrovsky:

Autofikcja bez wątplenia jest obrazem siebie w lustrze analizy, gdzie obejmująca proces terapii „biografia” jest „fikcją”, którą podmiot czyta stopniowo jako „historię swego życia”. „Prawdy” nie potwierdza więc odpis zgodny z oryginałem. Sens życia nie istnieje nigdzie, po prostu nie istnieje. Nie można go odkryć, trzeba wynaleźć. I to nie ze wszystkich części, ale ze śladów. Należy go skonstruować. Taka jest właśnie tutaj „kompozycja” analizy – *ingere*, czyli „kształtować” fikcję, w którą włącza się podmiot²¹.

Warto przywołać w tym kontekście znany fragment z *Szumów, zlepow, ciągów* Białoszewskiego, który i w tej dziedzinie mógłby patronować Malickiemu:

¹⁸ Na problem stylizacji – również w warstwie językowo-stylistycznej – bardzo trafnie, jako jeden z nielicznych, zwraca uwagę N o w a c k i (*op. cit.*), pisząc: „Patronat Mirona Białoszewskiego jest tutaj tyleż oczywisty, co nie do końca pewny. Maciej Malicki zdaje się nie ufać »szumom, zlepow, ciągom«. Owszem, wsłuchuje się w żywą mowę ulicy, wiejskiego sklepu czy podmiejskiego pociągu, ale nie pozostawia jej bez literackiej obróbki. [...] Malickiemu bliżej do językowej fikcji niż autentyku. Wsłuchuje się on w mowę peryferyjną, ożywia się, ilekroć słowo zboczy z kursu i się wykołaja, ale tak naprawdę wszelkie zasłyszzenia nieodmiennie przenosi w wyższe rejony współczesnej polszczyzny”.

¹⁹ Zob. L i s, *op. cit.*, s. 26. Warto w tym miejscu podkreślić, że nie jest to, oczywiście, odkrycie specjalistów od autofikcji. Na problem fikcjonalizacji i figuralizacji dyskursu autobiograficznego zwraca bowiem uwagę od pewnego czasu większość jego badaczy, zasadniczą rolę w jego uświadomieniu należałoby zaś przyznać dekonstrukcjonizmowi i narratywizmowi. Pisze o tym np. G. G r o c h o w s k i w artykule *Fikcje osobiste i prawda artystyczna* („Teksty Drugie” 2003, nr 2/3).

²⁰ D o u b r o v s k y, *op. cit.*, s. 198–199.

²¹ *Ibidem*, s. 201.

Tylko żeby nie brali tego wszystkiego na serio. Osoby mogą być prawdziwe, tylko mogą się im zmieniać nazwy. Jak metryki. I sytuacje. A to jak wtedy z tą prawdziwością? Trzeba brać jeszcze raz przykład ze szmaragdu, który hrabina podbiła zieloną bibułą, żeby się wydawał prawdziwszy²².

Skoro konstytutywną cechą autofikcyjnego montażu stanowi przemyślana i wyrafinowana kompozycja, której zadaniem jest wywołanie swoistego „efektu autobiograficznego” (rozumianego analogicznie do Barthes’owskiego „efektu realności”²³), to pojęcie sylwy – w domyśle, jak można wywnioskować, współczesnej – stosowane w kontekście pierwszych trzech książek Malickiego przez Poprawę, wymaga doprecyzowania czy raczej przededefiniowania. W przypadku *Wszystko jest i Takich tam* warto, jak sądzę, odnieść się do propozycji Przemysława Czaplińskiego, który od „klasycznej” sylwy współczesnej odróżnia sylwę ponowoczesną. Znamienne i innowacyjne jest dla niej „ujmowanie swobodnej wypowiedzi w ramy wyrazistego porządku”²⁴, przy czym jest to porządek o wiele bardziej rygorystyczny, metodyczny i skomplikowany, niż w przypadku poprzedniczki gatunkowej.

Dzięki temu sylwa ponowoczesna odgrywa ciekawą rolę w literaturze, pokazując swoją kompozycją arbitralność każdego porządku i uświadamiając, że u schyłku XX wieku niemożliwa jest wszelka całość – zarówno w sensie wypowiedzi przedstawiającej cały świat, jak i w znaczeniu wypowiedzi wypełniającej bez odstępstw reguły jakiejś konwencji. [...] Prawidłowością dawnych sylw była prezentacja możliwości gatunkowych literatury, cechą sylw ponowoczesnych wydaje się prezentacja wielości porządków, testowanie zestawów kompozycyjnych dostępnych pisaniu²⁵.

Specyfiką i prawem ewolucji twórczości autobiograficznej Malickiego wydaje się właśnie wypróbowywanie kolejnych jej konwencji, poza którymi komunikacja literacka jest niemożliwa, a które jednak zawsze niosą w sobie krępujący, niwelujący autentyczność porządek. Krzysztof Siwczyk trafnie swego czasu określił pisarstwo autora *Sagi ludu* mianem „jednego z bardziej integralnych projektów literackich we współczesnej polskiej prozie”, którego *idée fixe* stanowi „namysł nad autentycznością i naturą języka literackiego, a także możliwościami mimetycznego odwzorowania rzeczywistości”²⁶, co w pełni odpowiada zasadniczej problematyce późnonowoczesnego autobiografizmu. Tak też – jako eksperyment i wyczerpanie kolejnego modelu – rozumiem całościową koncepcję *Ostatniej*.

²² M. Białoszewski, *Szумы, zlepy, ciągi*. W: *Utwory zebrane*. Wyd. 2. T. 5. Warszawa 1989, s. 6.

²³ Termin „efekt autobiograficzny” wprowadził A. Robbe-Grillet. Jego zdaniem, z efektem tym mamy do czynienia w tekstach, „w których czytelnik wyczuwa intuicyjnie obecność odniesień do biografii autora książki. Efekt autobiograficzny nie wynika z natury paktu, ponieważ na styku pisarz–autobiografia pojawia się [...] coś, co ulega zafalszowaniu. Sposób, w jaki wyobrażamy sobie swoje życie i swoją przeszłość, to nic innego, jak właśnie fałszowanie tego życia i powodowanie, że relacja *stricto* historyczna o życiu traci znamiona autentyczności. Od pisarza nie oczekuje się, aby tę autentyczność potwierdzał za pomocą instancji pozatekstowych, lecz aby obróbka faktów rzeczywistych przyniosła skutek literacki” (Lis, *op. cit.*, s. 196).

²⁴ P. Czapliński, *Przesilenie nowoczesności. Proza polska 1989–2005 wobec Wielkich Narracji*. W zb.: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...* Red. H. Gosk, A. Zieniewicz. Warszawa 2007, s. 42.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ K. Siwczyk, rec.: *Kogo nie znam*. Cyt. ze strony: <http://www.wydawnictwoemg.pl/content/view/27/41/> (data dostępu: 22 V 2012).

Wydaje się, że w najnowszej powieści Malickiego mamy do czynienia z bardziej intensywnymi i wyrafinowanymi niż do tej pory zabiegami fikcjonalizacji dokumentu osobistego. Zaczniemy od perspektywy genologicznej. Podtytuł książki, jak już wspominałam, klasyfikuje ją jako „opowiadania”; co znamienne, wszystkie 114 opowiadań ma być „o tym samym”. Dodatkowym paratekstem jest tu motto: „Pal lichy chronologię”. Może się ono wiązać z cytowaną już autorską koncepcją „dziennika bez chronologii, bez dat”. Formuła dziennika pojawia się w książce wielokrotnie, zarówno *implicite* – tryb prowadzenia notatek wydaje się narratorowi analogiczny, niejako metonimiczny wobec trybu egzystencji: „Zapisywał codziennie. Słowa były jak minuty, zdania jak kwadransy, akapity jak godziny, a opowiadania jak dni” (O 103) – jak i *explicitie*:

Ostatnia stawała się zapisem dni. Bez wycieczek w problemy i uciążliwości. Bez rozpaczliwego czekania na pytania. Tym bardziej na odpowiedzi. Spokój. Poczucie, że same się pojawią. Powiedział Monice, że ma, że pisze. Ale zastrzegł, że nie wie, kiedy książkę zamknie. „Trudno skończyć dziennik”, argumentował. [O 254]

Co znamienne, o podziale dziennika na mniejsze części nie decyduje wszakże chronologia. Tak jest tylko w przypadku jednego „opowiadania”, nr 83, zatytułowanego *Środa*, gdzie opisane zostają kolejne dni tygodnia spędzone nad jeziorem. Poetykę „brulionu” doprowadza się tu wszakże do pastiszowej wręcz skrajności – fragment ten, jako jedyny, pozbawiony jest zupełnie interpunkcji i delimitacji tekstu. Tytuły pozostałych „opowiadań” mają charakter wybitnie tematyczny; układ „dziennika” Malickiego przypomina nieco *Zapiski bez daty* Przybosa czy *Szumy, zlepy, ciągi* Białoszewskiego. Co więcej, następstwo poszczególnych „tematów” wydaje się dość arbitralne i czysto asocjacyjne. Ponownie mamy zatem do czynienia z naruszeniem podstawowej reguły kompozycyjnej tradycyjnego dziennika²⁷.

Warto podkreślić, że wiele fragmentów z *Ostatniej* swą autorefleksyjnością i metatekstowością przypomina specyficzną odmianę diariusza, jaką jest dziennik pisarza. Jak twierdzi Paweł Rodak, najbardziej zasłużony polski badacz tego podgatunku piśmiennictwa autobiograficznego, dziennik pisarza, u swego antropologicznego podłoża, w wymiarze performatywnym – jako „indywidualna, codzienna praktyka słowna”, zabieg kolekcjonowania i archiwizowania myśli i doświadczeń – „nie różni się niczym od dzienników niepisarzy”²⁸. Egzystencjalne funkcje diarystyki w obu przypadkach pozostają takie same: konstruowanie tożsamości, rozumiejąca autonarracja, autoterapia, memoryzacja, autodyscyplina. Dochodzą tu

²⁷ Datowanie zapisków i układ chronologiczny jest, zdaniem większości badaczy (m.in. P. Rodaka czy M. Głowińskiego), cechą konstytutywną dziennika. Na tej podstawie bowiem czytelnik może zrekonstruować w toku lektury proces rozwoju tożsamości autora w czasie, jego samorozumienia i autokreacji, a więc, implikowany przez dziennikopisarstwo, zasadniczy projekt antropologiczny. Ph. Lejeune (*Koronka. Dziennik jako seria datowanych śladów*. Przeł. M. i P. Rodakowie. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4, s. 21) nazywa dziennik „koronką datowanych śladów”, stwierdzając: „Data wydaje się najważniejsza. [...] Pojedynczy, opatrzone datą ślad to raczej rzecz do zapamiętania, wspomnienie, rodzaj pamiętnika (»*mémorial*«), a nie dziennik. Dziennik zaczyna się, kiedy ślady ułożone są w serię i chcą raczej czas uchwycić w jego ruchu, niż zatrzymać przy jakimś istotnym wydarzeniu”.

²⁸ P. Rodak, *Dziennik pisarza: praktyka, materialność, tekst*. W zb.: *Narracje po końcu (wielkich) narracji*, s. 375.

jednak funkcje i motywacje czysto artystyczne, dzięki którym dziennik pisarza staje się narzędziem pracy intelektualnej, kroniką pracy twórczej, archiwum, laboratorium, warsztatem. Tego rodzaju praktyki autotematyczne stosowane są w *Ostatniej* wielokrotnie:

Sytuacja skojarzyła mu się z pisaniem dziennika. Wiedział już, że *Ostatnia* coraz bardziej nim się staje. W pewnym sensie kosztem *takich tam*. Codziennych zapisków, które od kilkudziesięciu lat układały się w coś na jego kształt. Co prawda bez dat i z mocno połamaną chronologią – ale zawsze. [...] Do tej pory czerpał z *takich tam* pełnymi garściami. Z nich powstały wszystkie jego książki. Ale w wypadku *Ostatniej* pojawił się nowy mechanizm. Historie [słowa, zdania, obrazy i tak dalej, i tak dalej], które kiedyś zapisałby najpierw w *takich tam*, wchodziły do tej ostatniej od razu. [O 218–219]

Jest to, jak sądzę, fragment kluczowy dla zrozumienia autobiograficznego projektu Malickiego. Po pierwsze bowiem, w przypadku diariuszy takich autorów, jak choćby Iwaszkiewicz, Tyrmand, Przyboś czy nawet Różewicz – mimo iż mają one często status paraliteracki, są laboratorium kreacji tekstu literackiego – możliwe jest odróżnienie ich od głównego nurtu tzw. twórczości literackiej: prozatorskiej (np. powieści) lub poetyckiej. Stanowią one przez to swego rodzaju margines owej twórczości. Tymczasem dziennikowość *Ostatniej* zdaje się wypierać pozostałe cechy tekstu. Nie jest ona „obok” czegoś, lecz „zamiast” i „przede wszystkim”. Po drugie, jeszcze w *Takich tam* mieliśmy do czynienia z wtórną, porządkującą obróbką wcześniejszych notatek, teraz zaś obserwujemy proces powstawania dziennika niejako na naszych oczach. Malicki stwarza wrażenie performatywności, procesu- alności i iteratywności, wprowadzając liczne chwytły metatekstowe, stanowiące autokomentarze i rozważania nad rodzącym się właśnie tekstem.

Ostatnia to w dużej mierze pisarska autorefleksja nad specyfiką i potrzebą pisarstwa autobiograficznego. Jak już wcześniej wspomniałam, jednym z tematów przewodnich jest tu problem intymności, podziału tematów na „literackie” oraz zastrzeżone dla „życia”, opatrzone indywidualnym *tabu*, literacko niestosowne. Bohaterowie książki – rodzina, przyjaciele i znajomi autora – określane są za pomocą inicjałów lub pseudonimów, choć przyznać trzeba, że w większości przypadków to zabieg czysto kurtuazyjny. Ponownie mamy do czynienia z przesunięciem akcentu z autobiograficznego „ja” na „innych”:

Zapiski docierały regularnie i często. Pojawiały się wraz z ludźmi, którzy je przynosili prosto do pokoju. Bracia, odwiedzający ich licznie znajomi – pełna niezawodność. Nie było dnia. Bez anegdoty, faktu, historii. Trafiały się i perły. [O 176–177]

Warto w tym kontekście przyjrzeć się również konstrukcji narratora – ponownie trzecioosobowego. Autor *Ostatniej* powtarza gest „uzewnętrzniania” i dystansowania się wobec własnej biografii, równocześnie jednak mamy tu najwięcej poszlak pozwalających utożsamić owego narratora z podmiotem czynności twórczych i pisarzem: Maciejem Malickim, autorem *Sagi ludu*, *Takich tam*, *Kogo nie znam*, a także właśnie ukończonego, lecz nieudanego i nie wydanego kryminału *Nie wiem*. Paradoksalność relacji na linii autor – narrator – bohater (tożsamość ta, wymagana w kanonicznej autobiografii, jest tu co najmniej niejednoznaczna) pogłębia fakt wprowadzenia fikcyjnego bohatera, niejakiego Miskiego.

Potrzebował takiej postaci. Chciał ją ustawić w opozycji do miejsca. Do miasta. Do M. Znał mechanizm. Przewidywalne następstwa wynikające z upływu czasu: godzin, dni, tygodni, miesięcy, lat. [Tak, lat]. [...]

Miski był bezradny, a co za tym idzie – zły. Kompletnie nie rozumiał. Im dłużej, tym bardziej. Pełna bezradność. [...]

Miskiego zlepił z kilku osób. Wsadził w centrum magła. Ot, obarczał wszystkim, co docierało z wielu ust, z pierwszej albo drugiej ręki, co dostrzegł w znaczących spojrzeniach, z czym miał do czynienia na co dzień. Coraz częściej. [O 163–164]

Motywacje pojawienia się Miskiego, postaci ostentacyjnie „papierowej”, są dość niejasne, wydaje się jednak, że chodzi tu o zastąpienie „siebie” – autobiograficznego bohatera własnej książki – bohaterem fikcyjnym, a tym samym, o przestrzeganie reguły intymności.

Intymność zostaje tu więc, dość zaskakująco, ściśle powiązana z fikcjonalnością, a nawet fikcyjnością (trzeba jednak podkreślić, że Malicki szybko rezygnuje z usług Miskiego, który okazuje się bezużyteczny). Autor idzie jeszcze dalej, podrzucając pod koniec książki frapujący pomysł na „fikcyjny dziennik”:

A może to właśnie *Ostatnia* stanie się pierwszą książką prezentem? Dla dwóch. Najważniejszych. Bo jakoś tak mam coraz mniej ochoty, żeby się z innymi nią podzielić. Żeby ujrzała tak zwane światło dzienne. Przecież mogę napisać *Przedostatnią*. Nawet mam pomysł. Też dziennik, ale od początku do końca wymyślony. Muszę pogadać z OB. Jedyną czytelniczką. Słuchaczką. Trzecią i ostatnią najważniejszą. Ma dobre pomysły. [O 275]

Dziennik od początku do końca wymyślony? Trzecioosobowa narracja, autobiograficzny montaż czy autofikcyjne podbijanie szmaragdu zieloną bibułą okazują się zatem niewystarczające? Malicki, poszukując recepty na niezakłamaną autentyczność indywidualnej narracji, zdaje się sięgać po środki radykalne: fikcja literacka – zarówno w pierwszym, jak i w drugim z rozważanych tu znaczeń – stanowić ma rodzaj uprawomocnienia diarystyki, która, poprzez publikację, staje się elementem systemu literackiego i zaczyna podlegać jego konwencjom. Dochodzi jednak do kolejnej aporii, ponieważ to właśnie *Ostatnia* – pretendująca do diarystycznej referencjalności i autentyczności – nie zaś *Przedostatnia* zostaje napisana i opublikowana. Owa referencjalność jest wszakże mocno problematyczna, mnożenie zaś i coraz większe wyrafinowanie (analizowanych tu) sposobów jej podważania zaświadcza, moim zdaniem, o oryginalności *Ostatniej* na tle poprzednich tomów Malickiego.

Zjawisku hybrydyzacji fikcji i autobiografii warto przyjrzeć się również niejako z drugiej strony. Godna uwagi w tym kontekście wydaje się hipoteza Andrzeja Zieniewicza, który, poszukując recepty na kryzys fikcji w literaturze najnowszej, uznaje „strategię uobecniania autora” i „autobiografizacji” dyskursu prozy fikcjonalnej za najbardziej skuteczne jej legitymizacje. Mamy tu do czynienia z „fikcją spotęgowaną”, w której:

autor nie zamierza wcale spisywać swego życia, ale instaluje się we własnym tekście po to, by podzyrować jego realistyczność. Nie autentyczność, autentyk, choć na to się zwykle powołuje, ale sam weryzm opowieści. Skoro bowiem nie można jej oprzeć o system porwanych porozumień społecznych w kwestii tego, co prawdopodobne, możliwe, i w tym sensie rzeczywiste, to lepiej zawiesić ją na własnym doświadczeniu uczestnictwa w zdarzeniach, tworząc wersję „świata według autora”. Można to ujmować jako wprowadzenie poetyki świadectwa w obszar fikcji²⁹.

²⁹ A. Zieniewicz, *Przedmiot (w) opowieści. Relacja jako stwarzanie wydarzeń w prozie współczesnej (na przykładzie powieści Magdaleny Tulli)*. W zb.: *Narracje po końcu (wielkich) narracji*, s. 59–60.

„Idiom biograficzny” – który wydaje się bliski koncepcji podmiotowości sylleptycznej – stanowi taki rodzaj świadectwa wiarygodności fikcji literackiej, która opiera się całkowicie na figurze autora-narratora: nie mamy tu do czynienia z *mimesis*, lecz z *diegesis*, „Świat zostaje w takich opowieściach nie: naśladowany – ale opowiedziany w wariancie czynnego związku autora z przedstawieniem”³⁰. Charakterystyka ta doskonale określa prozę Malickiego, gdzie świat jest właśnie opowiadany, nie zaś unaoczniany, a postaci charakteryzowane są głównie poprzez język. To już jednak materiał na osobny artykuł.

Przedstawione analizy zdają się potwierdzać wstępne przypuszczenie, że teksty pozornie najmniej „skonstruowane”, najbardziej „niedbałe” czy amorficzne, w których przypadku trudno rozstrzygnąć między literackim bądź paraliterackim/dokumentalnym statusem, a także sprecyzować ich przynależność gatunkową i rozpoznać reguły kompozycji, okazują się – wręcz odwrotnie – najbardziej wymagające interpretacyjnie, kryjąc w sobie niezwykle wyrafinowaną, głęboko zaszyfrowaną zasadę konstrukcyjną. Czy mamy się jednak obawiać, że *Ostatnia* była faktycznie „ostatnią” opublikowaną książką, następne będą zaś wyłącznie nieoficjalnymi „prezentami” dla bohaterów-adresatów? Czy nie przeczytamy już żadnej książki Macieja Malickiego? Nie sądzę. Będzie to po prostu „inny Malicki”.

Abstract

HANNA MARCINIAK
(Charles University, Prague)

A DIARY OR NOT A DIARY, OR STUFF. SHORT NARRATIVE FORMS IN MACIEJ MALICKI'S WRITING

The paper is devoted to short narrative forms in Maciej Malicki's literary creativity. The author focuses here on trans-genre shifts between a diary, a story, a novel, a poem, a letter, a fairytale *etc.*, as well as on more general question of blurred borderlines between literary fiction and autobiographical document. How does Malicki play with conventions of autobiographical writing and how does he transgress them? What seems to be the most accurate concept for such writing practice is Serge Doubrovski's *autofiction*. According to Przemysław Czapliński, what is typical of late modernism Polish prose is generic, narrative and stylistic diversity and hybridity, as well as indeterminate (non)fictional status. Of paramount importance here is total revaluation of early modernist narrative pattern and a crisis of the Grand Narrative. The article is an attempt to show how this revaluation works in Malicki's short autofictional texts.

³⁰ *Ibidem*, s. 60.

IRENA GÓRSKA
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

DOŚWIADCZENIE JAKO PRÓBA DZIEŁA – PRÓBA SIEBIE

Jeśli prawdą jest, że artysta spala się w swej twórczości, to jego dzieło jest popiołem...¹

Nie sposób mówić o sztuce, estetyce bez odwołania się do ludzkiego doświadczenia. W kontekście twórczości Tadeusza Kantora warto przywołać przede wszystkim kategorię doświadczenia rozumianego jako próba. Twórczość tego artysty jawi się bowiem jako nieustanne próbowanie, doświadczanie siebie samego, swego dzieła i siebie w dziele. To ujęcie odsyła też do doświadczenia, które za Arnoldem Berleantem można określić jako percepcyjne², które miałyby angażować wszystkie zmysły, zarówno mentalne, jak i cielesne. Wydaje się to zasadne, gdyż twórca Teatru Śmierci sam wskazuje dwa zasadnicze kierunki myślenia o sobie samym, o własnym dziele i jego źródłach. Jeden odsyła ku umysłowi, psychice, świadomości, drugi ku ciału.

W swojej pracy Kantor jawi się jako performer, który nieustannie eksperymentuje na samym sobie i z samym sobą, który wystawia na pokaz siebie w sensie fizycznym i psychicznym, który wreszcie niczego nie gra, nie udaje, lecz prezentuje tylko siebie samego. Dzieje się tak wówczas, gdy materią twórczą czyni artysta własną fizyczną obecność w swoich spektaklach, happeningach, swoją pamięć, świadomość i emocje, ale też wtedy, kiedy wykładając swe idee w tekstach teoretycznych, dokonuje jednocześnie analizy bądź rekonstrukcji własnych stanów umysłu, świadomości, a nawet wyobraźni. Zapisy tego typu pozwalają autorowi zobaczyć siebie z zewnątrz, po wielokroć analizować własną świadomość artystyczną, swoją biografię, a także biografię swoich dzieł. Co więcej, projektując określone akty twórcze, projektuje artysta – niejako równoległe wobec tych działań – stany psychiczne.

Język opisu/projektu dzieła jest u Kantora jednocześnie językiem opisu/pro-

¹ T. Kantor, *Notatnik 1955... 1958... 1962*. W: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*. Wybór i oprac. K. Pleśniarowicz. Wrocław–Kraków 2005, s. 172. *Pisma*. T. 1. Dalej do *Metamorfoz* odsyłam skrótami M. Ponadto stosuję inne skróty do tekstów tego artysty: D = *Dalej już nic. Teksty z lat 1985–1990* (2005). *Pisma*. T. 3; T = *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984* (2004). *Pisma*. T. 2. Liczby po skrótach oznaczają stronicę. Wyróżnienia w cytatach (spacja, wersaliki i czcionka pogrubiona) pochodzą od Kantora, w jednym zaś fragmencie pojawia się moje podkreślenie (spacja i dodatkowo kursywa).

² A. Berleant, *Sensualne i zmysłowe w estetyce*. W: *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*. Przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka. Kraków 2007.

jektu psychiki, życia wewnętrznego samego artysty. Tekst – podobnie jak w twórczości Tadeusza Różewicza – to zarazem prezentacja świadomości dzieła i świadomości twórcy.

Kantor pokazuje najdosłowniej, że kreowanie jest poznawaniem, doświadczaniem wciąż na nowo siebie samego, własnej przeszłości, wspomnień, ale i doświadczaniem wszystkimi zmysłami swojego ciała, a także materialności „ciała” spektaklu czy obrazu. To sensualne i zmysłowe postrzeganie i przeżywanie świata, własnego dzieła (w wymiarze somatycznym aż po organiczne niemal zespolenie z obrazem, w wymiarze psychicznym aż po utratę przytomności) rozszerza Kantor na myślenie o dziele, które traktuje jak byt żywy. Tworzenie związane po prostu z wysiłkiem psychicznym i fizycznym jawi się jako doświadczanie siebie, ale i doświadczanie własnego dzieła.

Również wtedy, gdy Kantor mówi o rodzących się w nim pomysłach artystycznych, wskazuje na ich dwa zasadnicze źródła, tj. na ciało i świadomość. Dzieło przedstawia się zatem jako byt o naturze biologicznej, żywy organizm, który – jak Różewiczowski *Przyrost naturalny* – jest nieomal zrośnięty ze swoim twórcą³, ale mówi się o dziele również w perspektywie rozmaitych stanów psychicznych, które towarzyszą poczynaniom artysty. Co istotne, oba źródła, z których wyrasta dzieło, traktuje Kantor równorzędnie, wyraźnie zacierając tradycyjnie ostrą granicę między tym, co psychiczne, a tym, co somatyczne⁴. Dualizm ciało–dusza w takim ujęciu traci swój radykalizm. Granica między *psyche* a *soma* staje się płynna.

Postawa Kantora ma zatem dwa zasadnicze bieguny. Jeden – wiążąc się z doświadczaniem własnego dzieła i siebie w dziele w wymiarze estetycznym rozumianym jako stan skupienia, koncentracji umysłu i niezwykle zaangażowania psychicznego⁵ – odsyła do tradycyjnie pojmowanej kategorii *aisthesis* jako postrzegania za pomocą zmysłów mentalnych, czyli głównie wzroku i słuchu. Drugi biegun ma wymiar somatyczny. Doświadczenie najdosłowniej jawi się tu jako cielesne, „bezpośrednie, niedyskursywne i niejęzykowe [...]”⁶, jest doświadczeniem własnego ciała i doświadczaniem własnym ciałem, ma przede wszystkim wymiar epistemologiczny, ale w perspektywie somatoestetyki Richarda Shustermana, kategorii ucieleśnienia estetycznego Arnolda Berleanta⁷ czy – ujmując rzecz naj-

³ Zob. na ten temat I. G ó r s k a, *Dramat – rzecz i żywy organizm*. W: *Dramat jako filozofia dramatu na przykładzie twórczości Tadeusza Różewicza*. Poznań 2004.

⁴ W myśli filozoficznej do zbudowania i ugruntowania fundamentów podziału na to, co cielesne, i na to, co duchowe, w którym wyraźnie faworyzowany jest duch, umysł, a deprecjonowane ciało, przyczynił się m.in. P l a t o n (np. w *Fedonie* przedstawia ciało jako takie, które ogranicza możliwości poznawcze człowieka) czy św. P a w e ł z T a r s u (w *Liście do Galatów* ukazuje ciało jako źródło pokus utrudniające drogę do zbawienia). Największy wpływ na utrwalenie opozycji ciało–umysł bez wątpienia miał Kartezjański dualizm.

⁵ W polskiej tradycji estetycznej przyjęły się dwa zasadnicze modele przeżycia estetycznego: W. T a t a r k i e w i c z a (*Skupienie i marzenie*. W: *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór i oprac. A. K u c z y Ń s k a. Kraków 2004), który wyróżnił dwa rodzaje przeżyć – skupienie i marzenie, oraz R. I n g a r d e n a (*Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków 1966), który akcentował kolejne fazy przeżycia estetycznego i wyodrębnił tu „emocję wstępną” i skupione oglądanie. Zob. też M. W a l l i s, *Przeżycie i doznanie estetyczne*. W: *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór i oprac. T. P ę k a ł a. Kraków 2004.

⁶ K. W i l k o s z e w s k a, *Estetyka pragmatyczna*. W zb.: *Estetyki filozoficzne XX wieku*. Red. ... Kraków 2000, s. 130.

⁷ A. B e r l e a n t, *Estetyczne ucieleśnienie*. W: *Prze-myśleć estetykę*.

ogólniej – w kontekście głoszonej przez Wolfganga Welscha swoistej rekonfiguracji *aisthesis*⁸ można przypisać temu doświadczeniu również wymiar estetyczny. Wydaje się to tym bardziej zasadne, że Kantor najdosłowniej utożsamia się ze swoim dziełem i percypuje je całym sobą, wszystkimi zmysłami nie tylko przecież w wymiarze doświadczenia osobistego, ale też właśnie w aspekcie estetycznym, skoro własną obecność w dziele i własną pamięć czyni materią twórczą⁹. Wpisanie przeszłości w formę artystyczną sprawia, że zyskuje ona również wymiar estetyczny. Jak odnotowuje Teresa Pękala:

Obcowanie z przeszłością na sposób estetyczny może nas do niej zbliżyć. [...] W estetycznym przeżyciu [...] dochodzi do rozpoznania tożsamości oraz więzów łączących nas ze światem przedstawionym¹⁰.

Przywoływanie przeszłości w swoim dziele ma na celu – jak się wydaje – jej ponowne doświadczenie zarówno w wymiarze zwykłych ludzkich emocji, jak też w wymiarze estetycznym właśnie.

Martin Jay, zarysowując perspektywę historyczną rozwoju dyskursu na temat doświadczenia estetycznego – począwszy od Kantowskiej propozycji rozumienia doświadczenia jako kontemplatywnego sądu refleksyjnego, aż po Deweyowski projekt sztuki jako doświadczenia – podkreśla, że mimo zasadniczych różnic doświadczenie estetyczne zawsze wiązało się z uprzywilejowaniem (w stosunku do przedmiotu sztuki) podmiotu „czy to kontemplującego, wytwarzającego, czy też kreującego samego siebie”¹¹.

W dorobku Kantora to uprzywilejowanie podmiotu jest o tyle niezwykle, że to sam artysta, twórca swego dzieła, *sensu stricto* staje się jego częścią. Doświadczenie dzieła jest doświadczeniem siebie. Dokonuje się na obszarze teatru, happeningu, malarstwa, lecz również w pisarstwie, które wiąże się przecież nie tylko z biografiami dzieł Kantora, ale też najdosłowniej z biografią, stanami umysłu, świadomości samego artysty.

Twórczość autora *Umarłej klasy* ma więc wymiar psychiczny i somatyczny, angażuje bowiem zmysły mentalne i cielesne. Odsyła do postrzeżenia zmysłowego (*aisthesis*), lecz także do doznawania somatycznego. Szeroko pojęte doświadczenie ujawnia się w teorii, dokonuje się w praktyce, realizuje się poprzez umysł, ale i poprzez ciało, służy doznaniu mentalnemu i cielesnemu siebie, swojego dzieła i siebie we własnym dziele. Zamiast Kantowskiej bezinteresowności pojawia się zaangażowanie. To zaś wymaga podmiotu najdosłowniej ucieleśnionego¹².

⁸ W. W e l s c h, *Rekonfiguracja „aisthesis”*. W: *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*. Przeł. K. G u c z a l s k a. Kraków 2005. Ta rekonfiguracja polega, zdaniem filozofa, na zakwestionowaniu prymatu widzenia na rzecz innych zmysłów.

⁹ Warto w tym kontekście podkreślić, że np. w koncepcji estetyki pragmatycznej J. D e w e y a (*Sztuka jako doświadczenie*. Przeł. A. P o t o c k i. Wstęp J. W o j n a r. Wrocław 1975) każde doświadczenie – np. moralne czy poznawcze – może być nacechowane estetycznie, natomiast samo doświadczenie estetyczne nie musi być związane z przedmiotem estetycznym.

¹⁰ T. P ę k a l a, *Estetyczne doświadczenie przeszłości*. W zb.: *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny, paradygmaty, dyskursy*. Red. R. N y c z, A. Z e i d l e r - J a n i s z e w s k a. Warszawa 2008, s. 155.

¹¹ M. J a y, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*. Przeł. A. R e j n i a k - M a j e w s k a. Kraków 2008, s. 231.

¹² Zob. B e r l e a n t, *Estetyczne ucieleśnienie*. Również R. S h u s t e r m a n (*Estetyka prag-*

Podmiot wyposażony zarówno w zmysły dystansu, jak i w zmysły kontaktu, przede wszystkim w dotyk, dekonstruuje kontemplacyjny model „oglądu z dystansu”¹³. Sztuka Kantora, mając swe źródło tak w *infernum* ciała, jak i w *infernum* świadomości, żąda też opisu w języku ciała i języku *psyche* jednocześnie.

Infernum ciała

Jak zauważa Richard Shusterman: „Ciało wyraża dwuznaczność istoty ludzkiej, będącej subiektywną wrażliwością doświadczającą świata, a zarazem postrzeganym w tym świecie przedmiotem”¹⁴. Doświadczamy ciała jako źródła percepcji, rozmaitych działań, nie zaś jako przedmiotu własnej świadomości. Uznajemy je za instrument jaźni, ale jawi się też ono jako najbardziej podstawowe *medium* naszej interakcji ze światem. Jest konieczne dla naszej percepcji, działań, a nawet myśli¹⁵.

W kontekście rozważań o ciele jako źródle doznań estetyczno-zmysłowych dociekać można – jak proponuje Lilianna Bieszczad – np.: czy da się przy pomocy ciała obserwować przebieg doświadczenia estetycznego? Jaka jest rola ciała i zmysłów w wartościowaniu sztuki? Zapytać też można o to, jaka zachodzi relacja między doznaniem cielesnym a doznaniem zmysłowym, i nawet o to, co rozumiemy przez ciało i zmysły. Inaczej ta kwestia będzie się rysowała, gdy uznamy, że doznania są jednocześnie zmysłowe i cielesne, bo przecież zmysły przynależą do ciała, inaczej, gdy tę tezę radykalnie zmodyfikujemy, przyjmując – jak pisze badaczka:

nie można doznań zmysłowych sprowadzić do fizjologiczno-biologicznych struktur funkcji układu nerwowego, a doznań cielesnych do zdeterminowanych odruchów o charakterze mechanicznym [...]¹⁶.

Pozostawiając te kwestie otwarte, bo przecież zawsze dyskusyjne, w kontekście twórczości Kantora warto raz jeszcze podkreślić, że tak ciało, jak i umysł są traktowane jako równoprawne źródła percepcji oraz doświadczania siebie i własnego dzieła.

Szczególny jednak charakter twórczości autora *Umarłej klasy*, przede wszystkim tej teatralnej, polega na tym, że w sensie dosłownym wymaga ona uczestnictwa i zaangażowania samego artysty.

Uczestnictwo i zaangażowanie nabierają nowego, wyrugowanego z dotychczasowej estetyki znaczenia, takiego znaczenia, które towarzyszy postawie praktycznej, kiedy to – jak mówił Tatariewicz – trzeba coś z przedmiotem zrobić, dotykając go rękami, używając własnego ciała¹⁷.

matyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką. Przeł. A. Chmielowski [i in.], Wrocław 1998) w swoim projekcie pragmatycznej teorii estetycznej podkreśla, że doświadczenie obejmuje podmiot ucieleśniony, obdarzony wszystkimi zmysłami. W tym kontekście warto przywołać także stanowisko R. Barthes'a, dla którego doświadczenie nie tylko jest kategorią umysłu, ale obejmuje też cielesny wymiar istnienia. Znamiennym przykładem może tu być *Przyjemność tekstu*.

¹³ K. Wilkoszewska, *Doświadczenie estetyczne – strategie pragmatyzacji i zaangażowania*. W zb.: *Nowoczesność jako doświadczenie*, s. 219.

¹⁴ R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*. Przeł. W. Małeckiej, S. Stankiewicz. Kraków 2010, s. 21.

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 22.

¹⁶ L. Bieszczad, *Perspektywy badań nad ciałem w estetyce*. W zb.: *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 2007, s. 475.

¹⁷ Wilkoszewska, *Doświadczenie estetyczne [...]*, s. 219.

W dorobku artystycznym Kantora myślenie w kategoriach somatycznych odnieść należy do samego twórcy, jak i do dzieła. Na jednym biegunie sytuować się będzie zatem cielesna obecność artysty we własnym dziele, a na drugim mówienie o dziele jako o żywym organizmie i związane z tym rozmaite dygresje natury biologicznej, somatycznej, jak chociażby opis swoistej anatomii mowy zawarty w partyturze *Umarłej klasy*¹⁸.

Twórca Teatru Śmierci własną fizyczność czyni elementem sztuki, która – szczególnie jeśli chodzi o spektakle teatralne – bez autora nie istnieje. Ciało artysty zostaje zatem włączone w aktywność estetyczną odbiorcy, ale i samego twórcy. Dosłowna obecność we własnym dziele pokazuje, że bez autora nie jest ono możliwe. „Kantor swoją obecnością na scenie demonstrowuje nam przesłanie: dzieła sztuki nie można oddzielić od artysty”¹⁹. Pragnienie bycia na scenie poza wszelką grą, rolę, udawaniem artysta tak opisuje:

Wejść na scenę –
już nie jako „strażnik” twierdzy,
do której broniłem wstępu „grze”,
ale jako
realne „JA”,
niepotrzebujące gry,
przedstawiania,
udawania itp... [*Nigdy tu już nie powrócę*, D 134]

I Kantor przecież na tę scenę wchodzi w znaczeniu dosłownym, gdy pojawia się w swoich spektaklach i swoją obecnością sprawia, że przestrzeń teatralna – jak

¹⁸ Zob. T. Kantor, *Umarła klasa. <Partytura>*. T 75–76:

Podczas mówienia
dokonują się w jamie ustnej
różne ruchy.
Na przykład
rozmaicie układają się wargi do głoski „A”,
inaczej do „E”,
a zgoła inaczej do „U”.
Całkowicie zwierają się –
by potem gwałtownie się rozewrzeć –
przy głosce „B” lub „P”.
Koniec języka wyraźnie drży
uderzając o dziąsła,
kiedy wymawiamy „R”,
a zwija się swym przodem
i cofa nieco w głąb jamy ustnej –
pozostawiając otworem jej boki –
przy „L”.
Warga dolna zbliża się widocznie do górnych zębów
przy „W”.
A więc różne części jamy ustnej pracują
w rozmaity sposób
przy wymawianiu głosek.
Dlatego nazywamy je
NARZĄDAMI mowy.

¹⁹ H. Schmid, *Tadeusz Kantor i niemiecki Bauhaus. Od utopii technologicznej do metafizycznej*. W zb.: *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria*. Red. U. Schorlemmer. Przeł. A. Grzybowska [i in.]. Kraków 2007, s. 113.

zauważa Marek Pieniążek – z fikcjonalnej zamienia się „w przestrzeń możliwą do fizycznego doświadczenia [...]”²⁰, ale też wtedy, gdy we własnym pisarstwie autor odkrywa siebie, swoją prywatność.

Dla Kantora mówić o sztuce znaczy mówić o sobie. Artysta podkreśla, że twórczość ma charakter intymny i prywatny. Dlatego w swej działalności wystawia on na ogląd publiczny siebie w sensie fizycznym, ale materią sztuki czyni także bardzo osobiste uczucia, emocje, myśli, zakamarki własnej świadomości i pamięci. Wystawia nawet własną śmierć. W rewii *Niech szczerą artyści* będzie to projekt umierania twórcy przeznaczony do zrealizowania przez aktora. Kantor złoży bardzo osobiste wyznanie:

Ponieważ AUTOR jest gruźlikiem i wie, że niedługo umrze, tworzy rzadki, chyba unikalny obraz powolnego procesu umierania teje postaci, czyli samego siebie. [D 23]

Natomiast ostatni spektakl, *Dziś są moje urodziny*, w symboliczny sposób potwierdzi, że – najdosłowniej – biografia autora i biografia dzieła utożsamiają się. Twórczość artysty jest zatem próbą siebie w wymiarze psychicznym, ale też fizycznym, biologicznym:

Za cenę
bólu,
cierpienia,
rozpaczy,
a potem
wstydu,
poniżenia,
szyderstwa. [*Nigdy tu już nie powrócę*, D 129–130]

Warto podkreślić, iż tej dosłownej obecności autora we własnym dziele towarzyszy myślenie o procesie twórczym utożsamionym z życiem i o samym dziele jako tworze żyjącym. Autor *Umarłej klasy* nieustannie zaznacza, że zarówno dzieło, jak i sam akt twórczy wiążą się z ruchem, pulsowaniem, życiem.

Proces twórczy – jak pisze artysta w *Teatrze Niemożliwym (Definicji „procesu”)*:

To jest istotny
Ruch,
Ruchliwość,
życie. [M 545]

W *Notatniku 1955... 1958... 1962* autor *Umarłej klasy* wyrazi pragnienie:

Stworzyć obraz, który byłby
sam w sobie
organizmem żyjącym,
ruchliwym jak
mrowisko. [M 170]

Kantor jest przekonany, że w każdym dziele tkwi jakaś niezależna od twórcy materia pierwotna („*UR-MATERIE*”), „która kształtuje się sama i w której bytują wszystkie możliwe, nieskończone warianty życia”²¹. Przestrzeń – pierwotną ma-

²⁰ M. Pieniążek, *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*. Kraków 2005, s. 83.

²¹ T. Kantor, *1948... 1949... 1950... Notatnik nocny, czyli metamorfozy*. M 109.

terię – opisuje artysta w kategoriach somatycznych. Nie tylko zatem jawi się ona jako żywa, autonomiczna, ale kurczy się konwulsyjnie, rodzi przedmioty, narzuca im kształty²².

Jak można sądzić, to pragnienie ożywiania przedmiotów osiągnie swe ekstremum w realizacji idei bio-obiektów, które, z jednej strony, odsyłają do myślenia o hybrydyzacji, występującej przecież w dziele Kantora niemal od początku jego drogi artystycznej. W tym kontekście warto przywołać np. obrazy z lat 1947–1955, które zaludniają dziwaczne owadopodobne stwory. Z drugiej jednak strony, bio-objekty – paradoksalnie – odsyłają ku reifikacji, której wymowne przykłady stanowić mogą „organizmy »analogiczne do ludzkich«, postacie »o strukturze kostnej«, »z grubsza ciosane«, »zgalwanizowane«, »z form obłych«, figury »zawężłone«, »obandażowane«, kreślone w różnych skrótach i śmiałych perspektywach”²³. Warto wymienić też takie przykłady, jak seria ambalaży z lat sześćdziesiątych – *Emballages, objets, personages*, czy np. z r. 1981 *Monsieur Ordinaire*.

W idei bio-obiektów przedmiot „zrośnięty” z aktorem nie stanowił rekwizytu czy elementu dekoracyjnego. Co godne podkreślenia – to aktorzy byli tu podporządkowani przedmiotowi artystycznemu, byli jego częściami, byli jego „żywymi o r g a n a m i” – jak napisze artysta w eseju *Miejsce teatralne*. Jest to niezwykle znaczące podporządkowanie. Przedmioty te wydzielają z siebie „własne »życie«, autonomiczne, nieodnoszące się do FIKCJI (treści) dramatu” (T 397).

Sam Kantor, chociaż, z jednej strony, przedmiotom podporządkowywał aktorów, to z drugiej przyznawał, że ta zależność była tu wzajemna. Przedmiot warunkował działania aktorów, ale sam, bez nich – jak powie artysta – był „zdezelowanym w r a k i e m”²⁴. Bio-objekty wypadaloby zatem widzieć jako poszukiwanie stanu równowagi między animacją przedmiotu a reifikacją postaci. Byłyby więc nie tylko – jak chce Krzysztof Pleśniarowicz – „ilustracją uprzedmiotowienia psychiki w teatrze Cricot 2”²⁵, ale także dosłownie zrealizowaną ideą ożywienia przedmiotów. W odniesieniu do koncepcji bio-obiektów pojawia się myślenie o przedmiocie artystycznym w kategoriach biologii, gdy w *Lekcjach mediolańskich* Kantor powie wprost, że związek aktora z przedmiotem ma być niemal biologiczny, a w przypadkach określonych przez artystę jako radykalne przedmiot i aktor muszą stanowić jeden organizm²⁶. Człowiek i rzecz tworzący bio-objekt powinni być złączeni niemal genetycznie²⁷.

Warto podkreślić, że takie myślenie w kategoriach biologii i genetyki będzie też autor *Umarłej klasy* odnosił do siebie samego. O poszukiwaniu rozwiązania artystycznego, które pomogłoby wyeliminować i skompromitować proceder przedstawiania, Kantor napisze:

Natrafiłem w końcu na coś, co tkwiło niemal w *moich genach*.
[.]
Jedynym o d r u c h e m (artystycznym) jest w tej sytuacji

²² Zob. *ibidem*, M 111.

²³ L. Stangret, *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła*. Kraków 2006, s. 23.

²⁴ T. Kantor, *Miejsce teatralne*. T 397.

²⁵ K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*. Wrocław 1997, s. 205.

²⁶ T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*. D 70.

²⁷ Zob. Kantor, *Miejsce teatralne*, T 397.

PODRÓŻ DO SWEGO WŁASNEGO *INFERNUM*,
INTROSPEKCJA,
POZOSTAWIANIE SWEGO WŁASNEGO ŚLADU
W PRZESTRZENI „WEWNĘTRZNEJ”. [Notatnik 47, czyli *infernum*, M 106]

Zatem idea artystyczna jawi się jako „zaprogramowana” przez naturę, wrodzona. Poszukiwane rozwiązanie – choć uwarunkowane genetycznie – tkwi już nie w sferze biologii, ale w świadomości, we „WŁASNYM *INFERNUM*”.

Biologiczne myślenie o sobie i dziele powraca wielokrotnie. Warto wskazać, że np. działania artystyczne utożsamia twórca *Umarłej klasy* z budowaniem „t k a n k i ż y c i a”²⁸, obraz określa jako „wydzielinę” swojego wnętrza, „biologiczną materię” swojego organizmu²⁹, przyjętą metodę twórczą jako „organiczny stan [...]”³⁰, również „pragnienie utrzymania tajemnicy w sferze czystej wyobraźni, [...] niechęć do definitywnego spełnienia – do materialnej realizacji [...]”, nazwie artysta swoją „cechą organiczną”³¹. Znamienne, że w którymś momencie nawet o intelekcie będzie Kantor mówił jako o gruczole, który miałby podniecać jego „namiętność radykalnej awangardy”³².

O przedmiocie artysta napisze:

To „coś”, co istnieje na przeciwnym biegunie mojej świadomości,
mojego „ja”.
Niedostępne.
I to usiłowanie za wszelką cenę, od wieków, aby go „d o t k n ą ć”.
Przedmiot, który tkwił we mnie głęboko,
teraz odzywał się natarczywie i obiecująco. [*Moja twórczość, moja podróż*, M 25]

Upersonifikowany przedmiot tkwi w artyście, w ciemnej sferze jego świadomości. Twórca poszukując sposobu na „dotknięcie” tegoż przedmiotu rozważa nawet tak skrajne rozwiązanie jak zjedzenie go, aby móc złączyć się z jego organizmem. Oczywiście, pomysłu tego nie należy traktować dosłownie (sam Kantor oceni go jako zbyt prosty i desperacki³³), ale pokazuje on, jak bardzo somatyczne jest myślenie artysty o sztuce. Tu warto przywołać analogiczny niemal motyw z utworu Różewicza, zaczynającego się od słów:

Próbowałem sobie przypomnieć
ten piękny
nie napisany
wiersz, [...] czułem go na języku
i niespokojny czekałem
na przemienienie
w słowo.

Wydaje się, że wiersz ten – podobnie jak upersonifikowany przedmiot u Kantora – tkwi w ciemnej głębinie nocy? podświadomości? Autor *Kartoteki* dalej wyjaśnia:

²⁸ T. Kantor, *Notatnik 47, czyli infernum*. M 106.

²⁹ T. Kantor, *Moja twórczość, moja podróż*. M 15.

³⁰ T. Kantor, *Obraz – rysunek*. M 113.

³¹ Kantor, *Notatnik 47 [...]*, M 106.

³² T. Kantor, *Ogólne refleksje. Spirytualizm*. T 350.

³³ Kantor, *Moja twórczość, moja podróż*, M 22.

ten gasnący
w świetle dziennym wiersz
ukrył się w sobie
tylko czasem zalśni
ale nie wyciągam go z ciemnej głębin
na płaski brzeg rzeczywistości³⁴.

Zatem by wiersz ocalić, należy schować go w ciemności nocy? zawiesić na granicy jawy i snu? podświadomości i świadomości?

Kantorowskim sposobem na wydobycie przedmiotu z ciemnych zakamarków psychiki będzie – paradoksalnie – ukrycie go, umieszczenie w ambalażu, by dzięki temu uczynić go niewidzialnym czy też móc ujrzeć ów przedmiot od niewidocznej strony³⁵.

Od biologicznego ujmowania tworzywa artystycznego prowadzi zatem Kantor ku metafizyce. Ambalaż skrywa (lub udaje, że skrywa) przedmiot, pozwala zobaczyć jego niewidoczną stronę. Więcej nawet, w paradygmat myślenia o dziele sztuki wpisane zostaje ludzkie ciało, które już nie jest uchwycone wyłącznie w kategoriach biologicznych, lecz zyskuje również rys metafizyczny, gdy nadaje mu artysta status kruchej, poetyckiej ambalazu:

szkieletu, śmierci,
nadziei
przetrwania
aż do Sądu Ostatecznego. [*Moja twórczość, moja podróż*, M 28]

Rekonstrukcje

Szczególnie ciekawy w pisarstwie Kantora wydaje się fakt, że mówienie o sobie to jednocześnie mówienie o dziele sztuki. Więcej nawet, mówienie o sobie i o dziele jest już samym dziełem nie tylko wtedy, gdy swoje refleksje ujmuje twórca Teatru Śmierci w formy artystyczne, ale też wówczas, gdy posługuje się formami uznawanymi tradycyjnie za marginalne, brudnopisowe, szkicowe, peryferyjne – jak je sam określa. Można powiedzieć, że właśnie poprzez te formy artysty niemal w sposób dosłowny staje się realizatorem przekonania Luigiego Pareysona głoszącego, iż „działanie w sztuce jest czystym próbowaniem”³⁶, przy czym zaznaczyć należy, że w przypadku działalności Kantora owo próbowanie nie musi, a nawet nie powinno zostać uwieńczone finalnym dziełem³⁷. To właśnie w formach niegotowych, szkicowych artysta odkrywa zakamarki własnej psychiki, utrwała najskrytsze stany ducha, tworząc szczególne „komentarze intymne”. Szczególne, bo odkrywają one intymność artysty, „intymność” dzieła, którego

³⁴ T. Róże wicz, *** (*Próbowałem sobie przypomnieć...*). W: *Na powierzchni poematu i w środku*. Warszawa 1998, s. 205–206.

³⁵ Zob. Kantor, *Moja twórczość, moja podróż*, M 25.

³⁶ L. Pareyson, *Estetyka. Teoria formatywności*. Przeł. K. Kasia. Kraków 2009, s. 82.

³⁷ Zob. *ibidem*, s. 82 n. W tym miejscu warto wskazać pewną sprzeczność w postawie T. Kantora (*Iluzja i powtarzanie*. W: *Wielopole, Wielopole*. Wrocław 1984, s. 17), który, z jednej strony, postuluje, by „pozostawić próby i tylko próby”, za dzieło uznać projekty, notatki, zapiski intymne i brudnopisy, a z drugiej – swe spektakle podczas wielomiesięcznych prób dopracowuje do perfekcji.

biografię rekonstruuja, ale też własną „intymność” tekstu niegotowego, niedopracowanego, „wstydliwego”.

Zapisałem już wiele stron brudnopisów, starając się uchwycić ten sens, który niezmiernie silnie wyczuwam, ale który nieustannie mi się wymyka. Sam go nawet porzucam jako coś „wstydliwego”, coś, do czego człowiekowi „rozumnemu” nie wypada się przyznawać publicznie. [*Wielopole, Wielopole. Notatki reżyserskie*. T 328]

Kantor nie ukrywa jednak ani form uznawanych za brudnopisowe, ani własnych bardzo osobistych przeżyć, emocji, stanów świadomości. Przeciwnie, przedkłada to, co nieukończone, nieufadzone nad gotowe dzieło, to, co żywiołowe, instynktowne, nad to, co rozumne. Pisanie rozjaśnia to, co niezrozumiałe, prowadzi na powierzchnię, pozwala zrekonstruować przebieg procesu twórczego, ale też towarzyszące kreowaniu stany umysłu, świadomości, wyobraźni.

Kantor deklaruje np.: „Pragnę dokładnie opisać ten mój ówczesny »stan duchowy«, mój »l'état d'âme« [...]”³⁸, lub odtwarza proces myślenia dotyczący konkretnego działania artystycznego. Podejmuje np. próbę rekonstrukcji p r z e d o s t a t n i e g o e t a p u m y ś l e n i a o *Powrocie Odysa*, stara się go ożywić z pamięci, odtworzyć pierwsze olśnienie, pierwszą refleksję, fascynację, „kiedy się coś w sobie i dla siebie odkrywa”³⁹. Pojawia się zatem motyw rekonstrukcji nie samego dzieła, lecz stanu umysłu, myślenia o dziele, próba odtworzenia impulsu, który zapoczątkował działania artystyczne. Rekonstrukcja procesu twórczego jest tu zatem równocześnie rekonstrukcją własnej świadomości artysty, wyobraźni, ale też pierwotnego doświadczenia dzieła istniejącego wówczas jedynie w sferze projektu, idei. W kontekście tego problemu znamieny wydaje się jeden z autonomicznych tekstów umieszczonych w tomie *Teatr Śmierci* zatytułowany *Imaginacja – wykonalność nieudana*. Tekst rozpoczyna się od swoistej rekonstrukcji stanu wyobraźni:

...wyobraziłem sobie, że oddział żołnierzy, pokątnie „koczujący” w POKOJU, w tym pokoju mojego dzieciństwa, istniejącym już tylko w pamięci, że ten oddział rekrutów, wycofany z życia i porzucony gdzieś w kącie pokoju, jak nikomu niepotrzebna „klisza” ongiś pamiątkowego zdjęcia – ustawiony jest na ruchomej platformie. [T 355]

Następnie to, co wyobrażone, zostaje ukazane na rysunku. „Wykonałem rysunek”⁴⁰ – stwierdza dalej artysta i przedstawia jego krótką charakterystykę. Po czym ocenia: „Pomysł był świetny [...]”, i wreszcie wyjaśnia, dlaczego dokonuje jego szczegółowej rekonstrukcji:

...piszę to wszystko nie po to, aby opisywać własne pomysły; chodzi mi o przekazanie pewnych wniosków, wydaje mi się dość ważnych dla pracy scenicznej. ...bo w kolejności pomysł platformy spowodował myślenie o jego WYKONALNOŚCI; o wymyśleniu takiego urządzenia (posługującego się niestety motorem), aby udźwignęło 9 osób. No i żeby ruszyło.

Po tym, wydawałoby się, technicznym zwycięstwie z przykrością stwierdziłem, że cała poezja i lekkość wspomnienia ulotniły się bezpowrotnie [...]. [T 355]

³⁸ K a n t o r, *Miejsce teatralne*, T 369.

³⁹ *Ibidem*, T 367.

⁴⁰ Warto w tym miejscu podkreślić, że dla Kantora rysunek nie był ćwiczeniem, wprawką do projektowanego dzieła, lecz „ćwiczeniem” wyobraźni. W żadnym razie nie był jej materializacją. Zob. K a n t o r, *Obraz – rysunek*, M 114.

W tym miejscu porzuca artysta problem platformy i umieszczonych na niej „biednych żołnierzy”, gdyż – jak stwierdza – bardziej interesuje go wniosek płynący z opisanego doświadczenia:

MYŚLENIE O WYKONALNOŚCI [...] ODDALA OD ŚWIATA IMAGINACJI! [...] IMAGINACYJNOŚĆ nie leży w spełnieniu, lecz w marzeniu, w niemożliwości czy niezdolności zrealizowania, więcej: w NIEUDANIU SIĘ [...]. [T 356]

Zdaniem Kantora, owo „NIEUDANIE SIĘ” powinno być celem samym w sobie, ono właśnie pozwala dotrzeć do świata wyobraźni, która dla twórcy jest najważniejszym czynnikiem sztuki⁴¹, tym miejscem, gdzie kształtuje się wrażliwość, gdzie rodzą się artystyczne „idee, pomysły, przedmioty, sytuacje...”⁴² Wyobraźnia stanowi ten element, który tkwi w samym środku procesu twórczego, „jest stale w pogotowiu, w napięciu, replikująca natychmiast na to, co napływa z zewnątrz”⁴³. Owo Kantorowskie „NIEUDANIE SIĘ” odsyła do myślenia o dziele w kategoriach niedoskonałości⁴⁴.

Rekonstrukcja procesu twórczego – od wyobrażenia („wyobraziłem sobie”), przez realizację konceptu w formie rysunku („wykonałem rysunek”), jego ocenę („pomysł był świetny”), usprawiedliwienie faktu opisywania powziętej idei („chodzi mi o przekazanie pewnych wniosków”), aż po myśl o realizacji scenicznej („pomysł platformy spowodował myślenie o jego WYKONALNOŚCI [...]”) – okazuje się jednocześnie rekonstrukcją stanu umysłu, wyobraźni, świadomości artystycznej. Kantor podkreśla, że klarowność i logikę wyrazu dzieła zawsze poprzedzają towarzyszące procesowi tworzenia stany ciemne i patologiczne⁴⁵. Opisuje je jako chorobliwe, bliskie obłądę, wprawiające w rozpacz i bezsilność, ale – jak konkluduje – to one ostatecznie prowadziły do udanych rozwiązań, trafnych i jasnych⁴⁶. W tym procesie rekonstrukcji własnego doświadczenia z przeszłości – mówiąc słowami Richarda Shustermana – „doświadczający podmiot kształtuje i jednocześnie sam jest kształtowany”⁴⁷.

Reinterpretacje

W twórczości Kantora wynikiem rekonstrukcji dawnych idei i stanów świadomości często jest ich reinterpretacja. Jak z klisz pamięci buduje autor *Umarłej klasy* swój teatr, tak też przeszłość nieustannie ożywia w swoim pisarstwie. Ogląda tam własne idee artystyczne, rekonstruuje poglądy, omawia dokonania twórcze, ale wszelkie te działania są jednocześnie reinterpretowaniem własnej świadomości artystycznej, stanów umysłu, siebie samego sprzed lat. Wielokrotnie przygotowuje Kantor podsumowania całej swej twórczości, poszczególnych jej etapów, przeformułowuje lub rozwija wybrane idee. Wypowiedzi o charakterze konkluzji,

⁴¹ T. Kantor, *Rewindykacje*. T 428.

⁴² Kantor, *Obraz – rysunek*, M 113.

⁴³ T. Kantor, *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja. O sztuce informel*. M 169.

⁴⁴ Zob. A. J. Greimas, *O niedoskonałości*. Przeł., posł. A. Grzegorzczak. Poznań 1993.

⁴⁵ T. Kantor, *Wielopole, Wielopole. Notatki reżyserskie*. T 328.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Shusterman, *Estetyka pragmatyczna*, s. 99.

reinterpretacji jego drogi twórczej są rozsiiane po wszystkich niemal pismach artysty.

Spośród licznych przykładów warto przywołać tekst *Ja realny*, odnoszący się do spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę*. Poddaje tu bowiem Kantor radykalnej rewizji zasadniczą dla swej twórczości ideę realności i związaną z nią kwestię gry. Pyta sam siebie:

Jak to było naprawdę
z tą realnością.
Czy rzeczywiście zrobiłem wszystko dla niej? [D 132]

Na temat gry dalej powie:

I ta „gra”,
którą wykląłem,
funkcjonowała doskonale.
[.]
to nie ja, to inni (aktorzy)
wracali do ławek szkolnych,
wracali, „przedstawiali”
i „udawali”.

Mówiąc prawdę,
osiągałem tylko to,
że z pasją i satysfakcją
pokazywałem,
że „udają”. [D 132–133]

Następnie artysta przyznaje:

Moja obecność na scenie
miała zatuszować
klęskę mojej „niemożliwej” idei:
„niegrania”,
i ratować
jej ostatni dowód i rację:
„**u d a w a n i e**”.

Ale w głębi duszy
nie rezygnowałem. [D 133]

Obnaża zatem twórca swą świadomość, przyznaje otwarcie, że był dumny z własnego radykalizmu, a jednocześnie nie ukrywa, że nie wierzył w pełną możliwość realizacji poczynionych założeń artystycznych. Kantor oświadcza, iż „na boku” oddawał się wątpliwościom, ale paradoksalnie stwierdza, iż taka postawa mogła być przyczyną atrakcyjności jego spektakli. Zapewnia jednak, że nie porzuca idei realności.

W kontekście reinterpretowania dorobku artystycznego warto chociażby wymienić teksty, który stanowią całościowe podsumowanie spuścizny Kantora. To przede wszystkim *Moja twórczość, moja podróż*, zredagowany przez autora w r. 1988 „kolaż z notatek, manifestów i esejów pisanych przez całe życie”⁴⁸, esej *Miejsce*

⁴⁸ K. Pleśniarowicz, *Nota edytorska*. M 575.

teatralne, w którym, poczynawszy od Teatru Niezależnego, raz jeszcze przygląda się autor *Umarłej klasy* swojej wędrówce artystycznej z perspektywy ukończonego właśnie spektaklu *Wielopole, Wielopole* i tekstu *Rewindykacje. Komentarz historyczno-teoretyczny do scenariusza wystawy „20 lat działalności teatru Cricot 2”*, w którym znowu twórca prezentuje swe najważniejsze idee teatralne.

Nieustannie we wszystkich tych tekstach pojawiają się dygresje, sprostowania, definicje tych samych pojęć, próby wyjaśniania czy rozwinięcia po raz kolejny najistotniejszych założeń artystycznych, podkreślanie z maniakalnym uporem własnego pierwszeństwa niemal we wszystkim. W eseju *Miejsce teatralne*, powracając do swojej koncepcji teatru opartej na odrzuceniu pojęcia, ale i samej praktyki przedstawiania, artysta powtarza: „PRZYPOMINAM MOJĄ DATĘ: ROK 1944!” (T 378). To przypomnienie powróci jeszcze wielokrotnie przy okazji rewindykacji innych idei twórczych. Patrząc z dystansu, będzie też Kantor odnajdywał swe rozmaite koncepcje artystyczne na tych etapach swojej działalności, gdy nie były one jeszcze nazwane (np. idea „przedmiotu biednego” zrodzona w Teatrze Podziemnym w r. 1944, w r. 1960 na etapie Teatru Informel zyska miano Realności Najniższej Rangi).

Wydaje się, że na dzieło Kantora – podobnie jak u Różewicza – składa się właśnie cały proces twórczy, od prezentacji zamysłu, owego pierwotnego impulsu, przez rozmaite stany emocjonalne, psychiczne, próby, korekty, aż po spektakle i rodzące się z nich teksty (zapiski, notatki, projekty, partytury itp.).

Wciąż na nowo budowany autokomentarz przedstawia dzieło, jest jego biografią, ale i biografią twórcy i jego autoportretem psychicznym. Akt pisania daje artyście możliwość, by zobaczyć siebie z zewnątrz, powrócić do przeszłości, doświadczyć jej raz jeszcze. Jednak warto podkreślić, że – jak odnotowuje Dominick LaCapra – „to, do czego odnosimy się jako do doświadczenia, jest zazwyczaj pamięcią doświadczenia”⁴⁹. Właśnie tę pamięć doświadczenia ożywiał Kantor w swoich spektaklach, ale też w pisarstwie, które pozwoliło uchwycić, to, co zapamiętane, by móc do tego powracać, by lepiej się utrwalił w pamięci doświadczeniom przeszłości przyjrzeć, by doznać ich raz jeszcze, by wreszcie je skorygować. To język uczynił artysta *medium* pośredniczącym i utrwalającym jego przeżycie sztuki, własnego dzieła i siebie. Twórczość artysty mieści się w formule, którą odnajdujemy u Franka Ankersmita:

Nasze doświadczenie świata, sposób, w jaki doświadczamy rzeczywistości, czy też sposób, w jaki rozważamy nasze doświadczenie i naszą wrażliwość na doświadczenie, wszystko to przesiąknięte jest językiem⁵⁰.

Może właśnie dlatego Kantor nieustannie odczuwał wewnętrzny przymus pisania o sobie i swoim dziele?

⁴⁹ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Przeł. K. Bojarska. Kraków 2009, s. 88.

⁵⁰ F. Ankersmit, *Język a doświadczenie historyczne*. W: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red., wstęp E. Domańska. Kraków 2004, s. 224 (przeł. S. Sikora).

Projekty

Pisarstwo autora spektaklu *Wielopole, Wielopole* – tak jak pozostałe obszary jego aktywności artystycznej – jest wyrazem niezwykle silnego emocjonalnego zaangażowania w akt kreacji, dosłownego niemal zrośnięcia się z dziełem, dowodem, że nie można wyznaczyć granicy między życiem a twórczością⁵¹. Jawi się jako swoista próba odtworzenia stanów umysłu, świadomości, pamięci, idei. Jednak obok rekonstrukcji pojawiają się też projekty. Mają one szczególny charakter, gdyż Kantor projektuje nie tylko konkretne działania artystyczne, ale nawet uczucia i emocje, jakie tym działaniom powinny towarzyszyć. Zarysowując np. idee Teatru Zerowego, prowadzące „w kierunku pustki i »okolic zero-w y c h«”⁵², artysta jednocześnie określa działania, które mają stwarzać pozory takich stanów psychicznych, jak np.:

apatia,
melancholia,
wyczerpanie,
zanik pamięci,
rozkojarzenie,
zapaść psychiczna,
depresja,
[. . . .]
stany sklerotyczne,
maniakalne,
schizofrenia,
mizerializm... [Teatr Zerowy, M 245]

Mamy tu do czynienia z projektem stanów psychicznych i somatycznych, który jest po prostu zadaniem aktorskim i jest to, oczywiście, projekt możliwy do wykonania. Kantor jednak idzie dalej, projektując stany towarzyszące samemu aktowi tworzenia, ale też przeżywania, doświadczania dzieła. Byłby to zatem również projekt doznań dla odbiorcy?

W *Litanii sztuki informel* artysta wylicza –

U c z u c i a:
cierpienia,
ból,
obłąd,
szaleństwa,
gorączkowe,
deliryczne,
halucynacyjne,
majakalne,
spazm,
rozkosz,
agonia,
[. . .]
lęk
i w s t y d... [M 178]

⁵¹ Warto w kontekście utożsamienia sztuki i życia znów przywołać stanowisko De we ya (*op. cit.*), którego zdaniem w obu formach doświadczenia – zarówno w doświadczeniach życiowych przenikniętych jakością estetyczną, jak i w doświadczeniach *sensu stricto* estetycznych – życie staje się sztuką. Zob. też Wilkoszewska, *Estetyka pragmatyczna*, s. 120.

⁵² T. Kantor, *Teatr Zerowy*. M 245.

Wyliczenie tych doznań, stanów ciała i ducha towarzyszy opisowi bezforemnej materii, „najniższych czynności [...]”, „Przedmiotów b i e d n y c h [...]” i „Mizernych zabiegów wokół tego *infernium* [...]” (M 179). Również w innym tekście poświęconym sztuce informel (*Informel. Hasła-definicje*) obok sposobów traktowania materii (np. stłoczenie, zgniecenie), różnych jej rodzajów (np. ziemia, błoto), materiałów i przedmiotów (np. łachmany, szmaty), a nawet obyczajów i zachowań (np. rozwiązłość, rozwydrzenie) wlicza Kantor stany emocjonalne, które określa jako patologiczne. Są to:

EKSCYTACJA
EGZAGERACJA
STANY HALUCYNACYJNE
STANY GORĄCZKOWE
STANY MAJAKALNE
STANY DELIRYCZNE
STANY KONWULSYJNE
STANY AGONALNE. [M 185–186]

Wymienione stany można nazwać granicznymi. Odsyłają bowiem do myślenia o świadomości, ale i o ciele, mają wymiar psychiczny, ale są też przeżywane fizycznie, biologicznie. Sam Kantor, powracając do rozważań o stanach emocjonalnych towarzyszących procesowi tworzenia, w innym tekście spod znaku Teatru Informel stany te będzie wiązał raczej z somatyką:

Te biologiczne stany
przez niezwykłą temperaturę
tracą wszelkie związki z praktycznym życiem,
stają się materią sztuki. [*Teatr Informel*, M 190]

Projekt dzieła jawi się zatem jako projekt przeżyć, emocji psychicznych i somatycznych. Stany uczuciowe potraktowane jako materia twórcza zostały tu przypisane konkretnej idei artystycznej. Wydaje się, że nie należy tego projektu pojmować dosłownie. Nie da się przecież zaprogramować określonego uczucia, które miałyby towarzyszyć konkretnym działaniom artystycznym czy przeżywaniu sztuki. Jest to jednak z pewnością wyraz ogromnej wrażliwości emocjonalnej Kantora, wyraz świadomości, że kreowanie wymaga bezgranicznego zaangażowania nie tylko w sensie fizycznym, ale i psychicznym.

Twórczość artystyczna jest aktem obnażania najskrytszych tajemnic własnej psychiki, jest doświadczaniem siebie. Tworzyć oznacza przeżywać, doświadczać najrozmaitszych emocjonalnych stanów granicznych, świadomych i podświadomych. Dzieła doznaje się niemal fizycznie – od bólu, cierpienia, po rozkosz i agonię. Tworzyć to znaczy dla Kantora zejść do *infernium*, *infernium* własnego wnętrza.

***Infernium* świadomości**

Od ciała, przez wyobraźnię, świadomość, psychikę, wiedzie twórca Teatru Śmierci ku stanom ducha, mocom infernalnym. Ujarmienie własnego wnętrza, uporządkowanie myśli, emocji, opanowanie instynktów skutkuje powstaniem dzieła sztuki. Jednak istotne jest to, iż akt tworzenia dokonuje się właściwie niezależnie od woli artysty. Mówi on, że gdy zaczyna myśleć o kreowaniu, gdy szuka jakiegoś logicznego związku dla uzasadnienia wyboru określonych elementów, to

czuje „uporczywie pulsujące, jakby sygnały »s k ą d ś«, czuje, że mają swoją wspólną przyczynę [...]”. Stwierdza nawet, iż odnosi wrażenie, że „kieruje nimi jakaś ręka, jakaś nieznana siła”⁵³. Skojarzenie z Różewiczowskim wyznaniem z *Przygotowania do wieczoru autorskiego* jest nieodparte:

mam [...] wrażenie, że nie zawsze panuję nad kierunkiem. Od pierwszej wystawionej przez teatr sztuki, którą zacząłem pisać w roku 1958, jakaś siła spychała mnie w bok...⁵⁴

Dla Kantora tworzenie okazuje się zatem doświadczaniem, eksploataowaniem własnego wnętrza, tajemniczych infernalnych mocy. W *Lekcjach mediolańskich* artysta powie:

SZTUKA NIE JEST PSYCHOLOGIĄ, PROCES TWÓRCZY JEST
DALEKI OD NAUKOWEGO BADANIA.
W SZTUCE NALEŻY P S Y C H I K Ę PRZYJĄĆ, A NIE BADAĆ!
PRZYJĄĆ JAKO POJĘCIE POZAZMYSŁOWE. [D 94]

W pisarstwie Kantora, niemal obsesyjnie, powraca motyw *infernum*. Twórca wyznaje:

Infernum. To było moje „W N Ę T R Z E”,
gdzie kłębią się namiętności, żądze, wszystkie pasje,
rozpacz i rozkosz, żale przeszłości i jej tęsknoty, i pamięć
wszystkiego, i myśl trzepocząca się jak ptak w czasie burzy. [*Moja twórczość*,
moja podróż, M 15]

Wnętrze pełne kotłujących się myśli, uczuć, emocji, często sprzecznych, niezrozumiałych jawi się – jak pisze artysta – jako wulkan, pole walki i cela żarliwych rozmyślań. Tam bierze swój początek dzieło. Wyrasta ono z tych stanów niejasnych, niejednoznacznych, nieuświadomionych, delirycznych, ekstatycznych, halucynacyjnych, tkwiących na pograniczu życia i śmierci. Akt twórczy niesie przedsmak umierania, jawi się jako „powiew Śmierci [...]”. Artysta zastanawia się nawet, czy to nie ta „Piękna Pani [...]” – jak ją nazywa za Gordonem Craigiem – rządzi w sztuce [M 15].

Tworzenie sytuuje się na granicy szaleństwa, obłądu, dzieje się poza rozumem. Chęć realizacji określonych idei twórczych jawi się jako opętanie⁵⁵. Ten „brak »rozkazów« wysyłanych z naszego mózgu, które powodują działania »rozumne«”⁵⁶, czyni autor *Umarłej klasy* swoim wyznaniem wiary. Rola nieuświadomionych sił w akcie twórczym jest nie do przecenienia. Wielokrotnie powracają w pismach Kantora refleksje, w których o działaniach artystycznych mówi się jako o aktach nieświadomych. Siłą sprawczą stają się tu przecucie, instynkt, intuicja:

⁵³ T. K a n t o r, *Niech szczerzą artyści. Rewia*. D 9. Warto zaznaczyć, że niemal identyczną opinię formułuje artysta w rozmowie z K. M i k l a s z e w s k i m (*Spotkania z Tadeuszem Kantorem*. Kraków 1992, s. 121). Kantor, odcinając się tu od metafizyki, rozwinię tę myśl tak: „Na pewno nie jest to ręka Boga. Nie chcę tego tłumaczyć metafizycznie, ale odbieram wiele impulsów, otrzymuję dużo sygnałów, czuję wyraźnie bliżej niewytłumaczalne ich źródło”. Wydaje się, że to „niewytłumaczalne źródło” każe jednak – wbrew intencji artysty – myśleć o metafizyce.

⁵⁴ T. R ó ż e w i c z, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. W: *Proza*. T. 3. Wrocław 2004, s. 240. *Utworki zebrane*.

⁵⁵ Zob. np. fragment pt. *Meditations Illusion – Reje* dotyczący spektaklu *Dziś są moje urodziny* (D 244).

⁵⁶ K a n t o r, *Moja twórczość, moja podróż*, M 15.

Instynktownie czuję, że należy przekroczyć próg widzialności. [*Notatnik 47, czyli infernum*, M 10]

Działalem [...] w dużej mierze instynktownie. [*Moja twórczość, moja podróż*, M 27]

O parasolu jako o przedmiocie artystycznym twórca napisze: „...przeczuwam, że może być przydatny do moich celów”⁵⁷.

Mówiąc o malarstwie, dobitnie artysta stwierdzi, że ma po prostu „wstręt do pewnej siebie / kontroli »Świętej Świadomości« [...]”⁵⁸.

Gdzie indziej wyzna:

Pomimo mojej wiary w siłę świadomości, przekonuję się nieustannie, jak bardzo instynkt, podświadomość, intuicja kierują nieomylnie naszymi poczynaniami w sztuce. I że świadomość jest tylko anektowaniem tamtej sfery i oczywiście rozwijaniem. [*Obraz – rysunek*, M 113]

Natomiast sam opis aktu twórczego staje się jednocześnie autoportretem psychicznym artysty:

Materia [dzieła]
[.]
interweniująca w życie...
[.]
znajdująca swe odbicie
w człowieku,
w jego głębi –
gdzie rodzą się jej ekwiwalenty,
[.]
Rodzi się nowy wizerunek człowieka:
„zapis wewnętrzny” [*Litania sztuki informel*, M 177–178]

Autor utożsamia się ze swym dziełem, które staje się jego „zapisem wewnętrznym”. Tworzenie jest zatem aktem dokonywanym nie tylko na materii artystycznej, zewnętrznej wobec twórcy, ale też na własnej psychice artysty. Sztuka jawi się jako otwarcie swego wnętrza, lecz także jako rodzaj spowiedzi. Kantor wyznaje, że nawet problemy sumienia przekształca w formy „artystyczne”⁵⁹.

Niewątpliwie jednak u autora *Umarłej klasy* „zapisowi wewnętrznemu” towarzyszy „zapis zewnętrzny”, którym są materialne ślady obecności twórcy we własnym dziele. Wydaje się, że w sztuce Kantora świadomość własnego dzieła wiąże się najdosłowniej z jego fizycznym doświadczaniem, poznawaniem, kształtowaniem. Będzie to naznaczanie własną cielesnością, głównie poprzez dotyk, swych spektakli, ale przede wszystkim prób do nich, prezentowanie konkretnych działań scenicznych, usadzanie aktorów w określonych pozach, poprawianie ich kostiumów, ustawianie rekwizytów, lecz będzie to również wyjątkowe zaangażowanie emocjonalne, wyrażone *sensu stricto* ciałem – przez dynamiczną ekspresję gestów, mimikę, aż po niezwykle zjednoczenie artysty z obrazem. Angażując się w swoją twórczość, najdosłowniej fizycznie, cielesnie, staje się dzięki temu artysta (mówiąc słowami Pieniążka) „idealnym widzem własnego spekta-

⁵⁷ K a n t o r, *Notatnik 47, czyli infernum*. M 107.

⁵⁸ T. K a n t o r, *Przedruk rękopisu z roku 1960, z okresu montowania Teatru Informel*. M 187.

⁵⁹ T. K a n t o r, *Interwencje*. D 167.

klu”⁶⁰. Percypuje swe dzieło nie z zewnątrz, z dystansu, lecz od środka, w trakcie procesu twórczego, który już sam jest dziełem – jak wielokrotnie podkreślał Kantor – i w którym artysta jest nie tylko twórcą, ale też „tworzywem”, częścią własnego dzieła.

Szczególnym zapisem śladów fizyczności artysty wydaje się przede wszystkim obraz, który w odróżnieniu od ulotnych form, jak spektakl czy *happening*, jest znacznie trwalszy: „Obraz ma to do siebie, że jest nie tylko sposobem ukazywania obrazowanej rzeczy, lecz ponadto sam jest rzeczą postrzeganą”⁶¹. Idąc – za Iwoną Lorenc – tropem rozważań Edmunda Husserla, można mówić o dwóch płaszczyznach obrazu: w znaczeniu fizycznym (to np. płótno pokryte farbą) i w znaczeniu przedmiotu („*Bildobjekt*”, który jest określoną organizacją koloru i formy). Tego ostatniego nie należy mylić z „*Bildsujet*”, będącym obrazem imaginacji i mającym swe źródło w fantazji⁶².

W kontekście somatyki i niezwyklego cielesnego zaangażowania Kantora we własne dzieło szczególnie ważne wydaje się to pierwsze Husserlowskie rozumienie obrazu, który w sensie dosłownym rejestruje np. pociągnięcia pędzla, nierównomierne rozłożenie farby, ale też takie ślady pozostawione przez artystę, jak odciski palców, dłoni, podpis. Wszystko to stanowi rejestr fizykalnych znaków, sygnatur pozostawionych przez twórcę. Warto wszakże podkreślić, że nawet te pozornie trwałe odciski wkomponowane w obraz z czasem słabną, blakną, wycierają się. Starzeje się sama materia dzieła, blaknie płótno, płowieją kolory, autorski podpis się zaciera. Patyna czasu może mieć jednak – jak zauważa Pareyson – „pewien aspekt estetyczny, ponieważ bezpośrednio dotyka materii sztuki, która tracąc pewne cechy, zyskuje inne, nowe, nieprzewidziane na początku, lecz tak pasujące do dzieła, że nie da się ich od tegoż oddzielić”⁶³.

Te wytarte ślady, wyblakłe kolory stanowią zatem swoiste znaki obecności twórcy, którego już nie ma. Za Janem Kottem można powtórzyć, że to, co z nas zostaje, jawi się jako esencja – „Esencją jest ślad. Jak odcisk skorupiaka na kamieniu jeszcze nie do końca rozmyty przez wodę”⁶⁴.

Obecność artysty utrwalona w obrazie w twórczości Kantora jednak nie tylko ma wymiar materialny odcisku, śladu, sygnatury. Jest również zapisem niezwyklego, nie wyłącznie somatycznego, ale też emocjonalnego zaangażowania twórcy w proces artystyczny, w samo dzieło, wyrazem wewnętrznego przeżycia transu, ekstazy towarzyszącej kreowaniu aż do utożsamienia z obrazem, stanowi dosłowną ilustrację słów Martina Heideggera, że „artysta jest źródłem dzieła. Dzieło jest źródłem artysty”⁶⁵.

⁶⁰ M. Pi e n i a ż e k, *Tadeusz Kantor – idealny widz własnego spektaklu*. W: *Akt twórczy jako mimesis*, s. 80.

⁶¹ I. L o r e n c, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawiania*. Warszawa 2001, s. 125. Warto zaznaczyć, że również np. Ingarden, odkrywając warstwową strukturę dzieła literackiego, ale też dzieł należących do innych dziedzin sztuki, podkreślał, iż w przypadku obrazu należy odróżnić sam obraz od jego podstawy fizycznej, czyli po prostu pokrytego farbą podłoża.

⁶² Zob. *ibidem*, s. 125.

⁶³ P a r e y s o n, *op. cit.*, s. 132.

⁶⁴ J. K o t t, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*. Oprac. P. K ł o c z o w s k i. Wyd. 2, zmien. Gdańsk 2005, s. 15.

⁶⁵ M. H e i d e g g e r, *Źródło dzieła sztuki*. W: *Drogi lasu*. Przeł. J. M i z e r a. Warszawa 1997, s. 7.

W notatkach do rewii *Niech szczepną artyści* Kantor napisze:

W mojej młodości, gdy moje wewnętrzne siły psychiczne posiadały o wiele większą „RUCHLIWOŚĆ”
i zdolność wychodzenia poza obręb
świadomości mego organizmu, „wycieczek” czy podróży poza siebie
– i łączenia się ze zjawiskami i układami poza „mną”
– w czasie malowania obrazu,
po dłuższym czasie (a trwało to często wiele, wiele godzin)
– jakbym tracił przytomność, świadomość swego istnienia,
[.]
Jakby obraz był mną. [D 20]

Przedstawioną przez Kantora sytuację można opisać słowami autora *Oka i umysłu*: „działanie i doznawanie [są tu] tak trudne do rozróżnienia, że już nie wiadomo w końcu, kto widzi, a kto jest widziany, kto maluje, a kto jest malowany”⁶⁶.

Aktywna obecność ludzkiego ciała w doświadczaniu przez artystę własnego dzieła i siebie, własnej fizyczności odsyła do kategorii ucieleśnienia, która w przedstawionej sytuacji malowania obrazu jest jej dosłowną realizacją. Ucieleśnienie jawi się tu po prostu jako zjednoczenie obrazu z ciałem artysty czy też jako inkarnacja, umieszczenie w ciele⁶⁷. Nie wiadomo już, czy to obraz utożsamia się ze swym twórcą, czy twórca z obrazem. Zespolenie osiąga tu niezwykłą pełnię dzięki obecności ciała i szczególnej koncentracji zmysłów, która – jak odnotowuje Berleant – kojarzy się z doświadczaniem sztuki⁶⁸. Warto też powtórzyć za twórcą książki pt. *Prze-myśleć estetykę*:

W ucieleśnieniu znaczenia są raczej doświadczane niż poznawane rozumowo. To znaczy, próbujemy je pojąć naszymi ciałami, dosłownie ogarniamy je tak, że odczuwamy je cielesnie⁶⁹.

W kontekście percypowania i doznawania własnego dzieła poprzez ciało można powiedzieć słowami autora *Fenomenologii percepcji*, iż „jeśli postrzega się swoim ciałem, to ciało jest pewnym naturalnym Ja i jakby podmiotem postrzegania”⁷⁰. Natomiast „wycieczki” sił psychicznych poza świadomość organizmu twórcy – o których wspomina Kantor – odsyłają do myślenia o nieredukowalnych związkach i zależnościach *psyche* i *soma*. Ciało jest dla autora *Umarłej klasy* jednym z zasadniczych źródeł dzieła sztuki, jest rodzajem inkubatora, w którym dojrzewają pomysły artystyczne, ale pozwala też w sposób szczególny doświadczać własnego dzieła aż do zatracenia. Co istotne, to ciało warunkuje stan umysłu, świadomości i odwrotnie (umysł, świadomość wpływają na kondycję ciała). Przedstawiona przez artystę sytuacja malowania obrazu dowodzi, mówiąc słowami Berleanta, że „nie istnieje świadomość bez ciała, nie ma żadnej bezcielesnej świadomości”⁷¹. Świadomość, która – jak pisze Maurice Merleau-Ponty – „pro-

⁶⁶ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*. Wybór, oprac., wstęp S. Chochowicz. Przeł. E. Bieńkowska [i in.]. Gdańsk 1996, s. 30.

⁶⁷ Zob. Berleant, *Prze-myśleć estetykę*.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 120.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 117.

⁷⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*. Przeł. M. Kowalska, J. Migasiński. Pośl. J. Migasiński. Warszawa 2001, s. 226.

⁷¹ Berleant, *Prze-myśleć estetykę*, s. 110.

jektuje się w świecie fizycznym i ma ciało [...]”⁷², zyskuje również wymiar somatyczny.

Słuszne zatem wydaje się, by w kontekście twórczości Kantora mówić i o doświadczeniu jako próbie własnych możliwości psychicznych i fizycznych, jako człowieka i artysty, i o doświadczeniu jako doznaniu siebie i dzieła jako organicznej niemal całości. Warto podkreślić, że w tak dosłownym ucieleśnieniu doświadczenie siebie i dzieła zyskuje nie tylko wymiar psychiczny, somatyczny, ale też estetyczny. Przy czym istotne jest, że – jak pisze John Dewey –

doświadczenie estetyczne nigdy nie jest wyłącznie estetyczne. Obejmuje bowiem cały zespół treści i znaczeń, które wprawdzie nie są estetyczne, lecz stają się takimi przez włączenie w ład rytmicznego dążenia do spełnienia. Materiał jako taki ma przede wszystkim charakter ludzki⁷³.

W przypadku twórczości Kantora tym materiałem jest zarówno „ciało” tekstu, „ciało” dzieła, jak i, najdosłowniej, ciało samego artysty, które w nakreślonej perspektywie „staje się granicą i narzędziem transgresji rzeczywistości przetwarzanej w sztuce”⁷⁴.

Utrata przytomności wyłącza świadomość, ale obezwładnia też ciało. Oba wymiary, somatyczny i psychiczny, łącząc się, warunkując wzajemnie, wpływają na kondycję ciała i umysłu. Wtedy właśnie, w stanie szczególnej ekstazy, poza wszelką kontrolą dokonuje się to niezwykle zjednoczenie obrazu i jego twórcy, podmiotu i przedmiotu. Artysta utożsamia się z dziełem do tego stopnia, że traci świadomość siebie. Ten rodzaj doświadczenia można określić jako doświadczenie wewnętrzne w znaczeniu, jakie nadał mu Georges Bataille. Jawi się ono bowiem jako rodzaj transgresji między umysłem a ciałem. Za autorem *Doświadczenia wewnętrznego* przedstawione przez Kantora przeżycie ekstazy sztuki daje się opisać jako „podróż do kresu możliwości człowieka”⁷⁵. Jak twierdzi Jay –

[Bataille] wiedział dobrze, że granicy doświadczenia dotyka się jedynie w śmierci, której nie da się włączyć w obręb życia, a która jest zarazem jego najbardziej intensywnym, ekstetycznym i głębokim momentem⁷⁶.

Kantor własne dzieło sztuki sytuuje na granicy życia i śmierci. Jak pisze w wierszu *O, Seigneur!*, przełożonym z języka francuskiego przez Marię Rostrowską, pragnie „stworzyć:

w NIESKOŃCZONOŚCI
coś tak
DOKOŃCZONEGO
jak śmierć
Dzieło sztuki. [D 443]

W takim ujęciu sztuka jawi się jako akt metafizyczny.

⁷² Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 156.

⁷³ Dewey, *op. cit.*, s. 400.

⁷⁴ M. Łuszczzyńska, *Ciało jako granica – wypiski z Lévinasa*. W zb.: *Wizje i re-wizje*, s. 475.

⁷⁵ G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*. Przeł. O. Hedemann. Warszawa 1998, s. 58.

⁷⁶ Jay, *op. cit.*, s. 527.

W stronę metafizyki

Autor *Umarłej klasy* w sposób niezwykle emocjonalny i zmysłowy przeżywa swoją twórczość, angażuje się w nią bezgranicznie⁷⁷, nawet zwyczajne codzienne czynności postrzega w kategoriach działań artystycznych:

Kiedy tworzę sztukę, mam wrażenie, że jest to jedyny sposób mojego życia. Oczywiście, muszę jeść, muszę pić kawę, muszę zażywać pewnych przyjemności życiowych, muszę jeździć taksówkami. Ale to jest prawie to samo co malowanie obrazu. [*Interwencje*, D 166]

Warto zaznaczyć, że – w myśl założeń autora – by tę „niską” materię rzeczywistości uczynić sztuką, należy wprowadzić do niej fikcję, iluzję artystyczną, po prostu jakąś obcą siłę. Mają temu służyć praktyki, które określi twórca jako „znachorskie”, „guślarskie”, „diabelskie”. Działania artystyczne przedstawia się zatem jako działania wyższego rzędu, jako metafizyczne. Jak sam napisze „o sobie w trzeciej osobie”: „Ta metafizyka fascynuje Kantora”⁷⁸.

Akt tworzenia jawi się więc jako akt metafizyczny, tajemniczy, dokonujący się na granicy tego, co świadome i nieświadome, realne i wyobrażone, a nawet na granicy życia i śmierci. Kantor nieustannie podkreśla, że tworzyć – znaczy po prostu żyć, a zarazem wciąż odsyła do myślenia o śmierci. Sztuka przedstawia się zatem w jednym ujęciu jako manifestacja życia – jak wielokrotnie mawiał artysta – ale jest też nieustannym doświadczaniem „sił jakby »z tamtej strony« [...]”⁷⁹. Ku granicy życia i śmierci prowadzi także pragnienie przekroczenia progu widzialności, o którym pisze twórca w *Klasie szkolnej*. Odsyła ono bowiem do zanegowania wizualności jako podstawowego warunku percepcji. Oglądaniu „od zewnątrz” przeciwstawiona zostaje chęć oglądania „od wewnątrz”, przesunięcie się z pozycji obserwatora, widza na pozycję uczestnictwa, zaangażowania, doświadczania samym sobą. Artysta tę sytuację tak podsumowuje:

NIE JEST TO TAKIE ŁATWE.
CENA, KTÓRĄ SIĘ ZA TO PŁACI, JEST
SPOTKANIE ZE ŚMIERCIĄ. [*Klasa szkolna*, T 28]

Sztuka jawi się więc jako działalność mistyczna, dokonująca się na granicy życia i śmierci. Jak podkreśla Kantor, ma ona dawać przeczucie istnienia tego drugiego świata⁸⁰. Teatr według artysty jest miejscem, które odsłania tajne przejścia z „tamtej strony” do naszego życia. „Spektakl, zbliżony w swym charakterze do obrzędu i ceremonii, staje się operacją w s t r z a s u. Nazywam go chętnie m e t a f i z y c z n y m”⁸¹.

Metafizyczny wstrząs, o którym pisze twórca Teatru Śmierci, odsyła do Witkacowskiej koncepcji uczucia metafizycznego. I Witkacy, i Kantor myślą o odbior-

⁷⁷ Pieniążek (*Akt twórczy jako mimesis*, s. 84) odnotowuje m.in., że „wielu naocznych świadków, a nawet członków zespołu Cricot 2 Kantor wielokrotnie wprawiał w zdumienie swoim niegasnącym zainteresowaniem dla kolejnego, założmy dwusetnego przedstawienia *Umarłej klasy* czy *Wielopola*, w którym uczestniczył z tym samym zaangażowaniem, co podczas premier czy prób”.

⁷⁸ T. Kantor, *Mówić o sobie w trzeciej osobie*. T 438.

⁷⁹ Kantor, *Moja twórczość, moja podróż*, M 15.

⁸⁰ Kantor, *Lekcje mediolańskie*, D 49.

⁸¹ Kantor, *Miejsce teatralne*, T 387.

cy swego dzieła, o emocjach, które dzieło powinno wzbudzać. Zgoła Witkacowsko brzmi wyznanie Kantora: „Dzieło sztuki musi posiadać dostateczny stopień obiektywizowania prywatnych przeżyć i doznań artysty”⁸². Te wewnętrzne przeżycia twórcy przefiltrowane przez dzieło powinny wpływać na odbiorcę, na jego emocje. Jak odnotowuje Jan Kłossowicz, w okresie wystawiania *Umarłej klasy*:

szybko [Kantor] zwrócił uwagę na znaczenie reakcji emocjonalnych u widzów. Obok gry z iluzją i realnością za istotny czynnik uznał taki sposób kompozycji spektaklu, żeby świadomie wywoływać u odbiorców określone stany uczuciowe. Nazwał to „architektoniką wzruszenia”⁸³.

Witkacowskiemu uczuciu metafizycznemu odpowiadałoby zatem wzruszenie w twórczości artysty. „Nie zapominajmy o WZRUSZENIU” – zachęca autor *Lekcji mediolańskich*⁸⁴. „Mnie najbardziej chodzi o efekty, które wywołują wzruszenie w świadomości widza”⁸⁵.

Wydaje się zatem, że sztuka Kantora – niczym Czysta Forma Witkacego – ma transponować przeżycia, myśli, doznania artysty na odbiorcę, nawet za cenę uczynienia publicznym tego, co dla artysty najbardziej osobiste, indywidualne, a – jak pisze twórca *Umarłej klasy* – „co dla »świata« wydaje się śmiesznością [...]”⁸⁶. Jakby na potwierdzenie tych słów w jednym z tekstów związanych ze spektaklem *Nigdy tu już nie powrócę* Kantor przyznaje –

Moje spektakle:
Umarła klasa,
Wielopole, Wielopole,
Niech szczerą artyści
 i ten ostatni
Nigdy tu już nie powrócę –
 wszystkie
 są wyznaniem osobistymi. [D 125]

Twórczość jest zatem najgłębszą ekspresją siebie. Życie i sztuka jawią się jako jedność. W działalności artystycznej Kantora życie zostaje utożsamione ze sztuką w sposób dosłowny:

...Malarstwo jest manifestacją życia
 Pytanie: „dlaczego maluję”, brzmi jak pytanie „dlaczego żyję” [Notatnik 1955... 1958... 1962, M 172]

Artysta przyznaje, że „Sztuka jest manifestacją życia. Najcenniejsze jest życie, coś, co ulatuje, przepływa”⁸⁷.

Gdzie indziej powie:

Obraz staje się samą twórczością i manifestacją życia, jego przedłużeniem. [*Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja. O sztuce informel*, M 169]

⁸² Kantor, *Notatnik 1948... 1949... 1950...*, M 109.

⁸³ J. Kłossowicz, *Kantor w Teatrze Pamięci*. W zb.: *Teatr Pamięci Tadeusza Kantora. Wypisy z przeszłości*. Red. J. Chrobak, M. Wilk. Dębica 2008, s. 22.

⁸⁴ Kantor, *Lekcje mediolańskie*, D 71.

⁸⁵ Kantor, *Interwencje*, D 166.

⁸⁶ Kantor, *Nigdy tu już nie powrócę*, D 135.

⁸⁷ T. Kantor, *Kryzys formy*. M 483.

Wszystko, co robiłem w sztuce,
było odbiciem mojej postawy
wobec wypadków,
które działy się wokół mnie. [*Nigdy tu już nie powrócę*, D 131]

WSZYSTKO jest to jest
←
TEATREM!!! „odkrycie”
całe życie jest teatrem. [*Dziś są moje urodziny*, D 250]

Można by dodać, że nie tylko życie jest teatrem, ale też teatr Kantora jest życiem i to nie jedynie w wymiarze metaforycznym, zważywszy na ilość czasu poświęcanego na przygotowania poszczególnych spektakli, liczbę prób, podróży i wystawień⁸⁸.

„Tworzenie autentyczne to jest jednak przede wszystkim myślenie o sobie samym. O swojej sztuce” – powie artysta⁸⁹. Dla Kantora zatem sztuka to najdosłowniej życie. W komentarzu do rewii *Niech szczerą artyści* napisze on:

...idę na poszukiwanie siebie samego...
...sam tworzę drugiego siebie.
Moje dzieło.
Dzieło jest mną. [D 31]

Powraca zatem motyw dosłownego utożsamienia się artysty z własnym dziełem. Jest to fakt wart podkreślenia, gdyż takiemu myśleniu o sobie i sztuce jako organicznej niemal całości przeciwstawić można Kantorowską refleksję o dziele jako bycie autonomicznym, niezależnym od twórcy. W rozmowie z Krzysztofem Miklaszewskim powie Kantor wprost: „Przyznam się Panu, że ja osobiście nie potrzebuję spektaklu po zrobieniu go, w momencie premiery kończy się moja twórczość”⁹⁰. Warto wskazać tu na pewien paradoks: z jednej strony, dzieło jest autonomiczne, autor odcina się od niego, nie potrzebuje go, jak twierdzi, po stworzeniu, ale – z drugiej – to dzieło, spektakl teatralny, odwrotnie niż np. wiersz Różewicza, potrzebuje swego twórcy⁹¹. Teatr Kantora bez Kantora jest – o czym pisał Kott – „jak ciało bez duszy”⁹². Zbigniew Raszewski, zwracając uwagę na liryczny charakter teatru autora *Umarłej klasy*, podkreślał:

Kantor nie mówi nam o każdym z nas. Mówi o sobie, odwołując się do zdolności rozumienia drugiego człowieka, drzemiącej w każdym z nas.

⁸⁸ Wymowne w tym względzie przykłady stanowią *Umarła klasa* grana ponad 1100 razy i niewiele mniej grane *Wielopole*, *Wielopole*.

⁸⁹ T. K a n t o r, *Trafić do światowego muzeum*. T 454.

⁹⁰ M i k l a s z e w s k i, *op. cit.*, s. 71.

⁹¹ T. R ó ż e w i c z („*Teatralizacja*” *poezji, poetów i... innych*. W: *Proza*, s. 267) o niezależnym od twórcy bytowaniu dzieła pisze: „Chcę zwrócić uwagę, że wiersz żyje i może żyć bez swego autora, że nie ma potrzeby, aby wiersz jeździł ze swoim twórcą od miasta do miasta, od kraju do kraju w celach nie tylko artystycznych, ale reklamowych i zarobkowych... Oczywiście, autor może jeździć ze swoim utworem i autor wtedy jest jakby na utrzymaniu swojego wiersza... ale wiersz w istocie nie potrzebuje swojego twórcy. Autor może umrzeć, zwiariować albo stać się »ulubieńcem publiczności«... utwór raz napisany, gotowy, żyje życiem własnym. Związki tego utworu ze spodniami lub krawatem autora są bez znaczenia... [...]”. Ten humorystyczny komentarz trafnie przedstawia też myślenie Kantora w tym względzie, choć, oczywiście, przekonanie autora ambalaży o bycie dzieła niezależnym od artysty trudno odnieść do spektakli, które przecież nie są możliwe bez ich twórcy.

⁹² K o t t, *op. cit.*, s. 44.

Nie dziw, że jest to przedstawienie ściśle zespolone z osobą Kantora. Takie miało być. Sama myśl, że mógłby to grać jakiś teatr gdzie indziej, bez Kantora, wydaje się groteskowa⁹³.

Można powiedzieć, że teatr Kantora bez Kantora jest najdosłowniej Teatrem Niemożliwym.

Nawet perspektywa trafienia do światowego muzeum⁹⁴ nie stanowi wyjścia z sytuacji, bo dzieło bez swego twórcy jest martwe.

Spuścizna autora spektaklu *Wielopole, Wielopole* jawi się jako nieustanne rekonstruowanie i reinterpretowanie jego dzieła, komentowanie i rewindykowanie idei artystycznych, „zbieranie resztek”⁹⁵, analizowanie minionych dokonań, podsumowywanie kolejnych etapów drogi twórczej, ale także jest ciągłym zaglądaniem w psychikę twórcy, rozpoznawaniem i reinterpretowaniem stanów wyobraźni, umysłu, jego własnej świadomości, a nawet stanów podświadomych. Sztuka to dla autora *Umarłej klasy* – mówiąc słowami Shustermana – twórczość i przeżycie, ukierunkowane działanie i otwarty odbiór jednocześnie, konstrukcja poddana kontroli, ale też zniewalające pochłonięcie⁹⁶. Doświadczenie sztuki jawi się więc jako wynik interakcji między dziełem a jaźnią, dlatego jego charakter jest jednostkowy, niepowtarzalny⁹⁷. Działalność artystyczna Kantora to forma ekspresji samego siebie w wymiarach duchowym i cielesnym. Stanowi, z jednej strony, „zapis wewnętrzny”, z drugiej – jawi się jako ucieleśnienie, dosłowne złączenie się artysty z dziełem. Sztuka okazuje się źródłem takiego doświadczenia, które, będąc mówieniem o sobie i świecie, jest zarazem szczególnym doznawaniem.

Zatem twórczość artysty, która nieodzownie wiąże się z wysiłkiem psychicznym i fizycznym, jest przede wszystkim doświadczeniem siebie (próbowaniem własnych możliwości) jako człowieka i artysty, ale i doświadczeniem (doznawaniem) własnego dzieła i własnej, psychicznej i fizycznej obecności w nim. Posługując się słowami Magdaleny Popiel, wolno stwierdzić, że doświadczenie estetyczne stanowi tutaj „klucz do przełamania klasycznych opozycji pomiędzy podmiotem i przedmiotem, a także pomiędzy sztuką a życiem”⁹⁸. W dziele Kantora nie można tych obszarów oddzielić. Kantor jest twórcą, Kantorem-postacią na scenie życia i swojego teatru, a równocześnie widzem własnego dzieła, który jednak – mówiąc słowami Anny Krajewskiej – „już nie ogląda, ale doświadcza (odbiera sztukę, ale doświadczenie estetyczne jest jego doświadczeniem fizykalnym, dosłownym)”⁹⁹. W tej perspektywie doświadczenie estetyczne zyskuje wymiar dramatyczny.

Autor *Umarłej klasy* pokazuje najdosłowniej, że tworzyć sztukę znaczy tworzyć siebie; doświadczać siebie znaczy doświadczać własnego dzieła. Sztuka zatem jawi

⁹³ Z. R a s z e w s k i, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*. Warszawa 1991, s. 177–178.

⁹⁴ Zob. wypowiedź K a n t o r a *Trafić do światowego muzeum* (T).

⁹⁵ T. K a n t o r, *Zebrać resztki, które pozostały z przeszłości*. D 402.

⁹⁶ S h u s t e r m a n, *Estetyka pragmatyczna [...]*, s. 99.

⁹⁷ Zob. *ibidem*, s. 64–65.

⁹⁸ M. P o p i e l, *O nową estetykę. Między filozofią sztuki a filozofią kultury*. W zb.: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M. P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2002, s. 352.

⁹⁹ A. K r a j e w s k a, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*. Poznań 2009, s. 34.

się jako nieustanna podróż „w poszukiwaniu drugiego siebie” – jak mawiał artysta. Tworzyć znaczy ciągle przesuwac granice własnych możliwości fizycznych i psychicznych, balansować na granicy życia i śmierci, aż do jej przekroczenia. „Dalej już nic”.

Abstract

IRENA GÓRSKA
(Adam Mickiewicz University in Poznań)

EXPERIENCE AS A WORK'S TEST – A TEST OF ONESELF

The article shows the activities of the artist in a perspective of broadly understood category of experience. The considerations raised here derive from Richard Shusterman's and Wolfgang Iser's aesthetic thought, and are an attempt at reading Tadeusz Kantor's creativity in the optic of new *aesthetics*. Moreover, following Arnold Berleant, the category of "embodied subject" is introduced. All the aforementioned tropes direct the reflection on experience towards somatoaesthetics. This approach, used to refer to the creator himself as well as to his work showing the bodily dimension of the art and its sources, unfolds the mental conditions of the process of creation and Kantor's thinking of himself and of his creativity in terms of "*infernum interior*." Artistic creativity, indispensably linked to mental and physical effort, is not only seen as an experience of oneself and experience of one's own work, but also as a feeling of one's work and one's mental and physical presence in it. In this perspective the aesthetic experience earns a dramatic trait.

HANNA TRUBICKA
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

PARADOKS I IRONIA
W METALITERACKICH I METAKRYTYCZNYCH
WYPOWIEDZIACH STANISŁAWA BARAŃCZAKA

Istotną część późnej twórczości krytycznoliterackiej autora *Korekty twarzy* stanowią wypowiedzi, które mają za swój punkt odniesienia mniej lub bardziej doraźne problemy rzeczywistości literackiej – nie tylko lat osiemdziesiątych, ale też początku lat dziewięćdziesiątych¹. Działalność krytyczna poety to zawsze także uważna obserwacja tego, co dzieje się „wokół” komentowanej literatury, obserwacja jej aktualnego miejsca w żywej tkance kultury. Teksty o takim charakterze należą jednak do najmniej eksponowanego przez badaczy fragmentu dorobku pisarskiego Stanisława Barańczaka. Tymczasem świadomość, że są one bliskie okolicznościom swego powstania i dominuje w nich pragmatyczny kontekst, nie musi prowadzić do zakwestionowania ich potencjału krytycznego w stosunku do polskiej kultury literackiej. Wypowiedzi te mają często postać przenikliwej diagnozy licznych jej bolączek, które przynależą nie tylko do danej rzeczywistości politycznej. W istocie wiele z nich można by spróbować uznać za symptomy rozleglejszego zjawiska – swoistego kryzysu języka współczesnej kultury literackiej.

Podjęmowanie przez Barańczaka problemów z zakresu profesjonalnego i popularnego odbioru słowa pisanego odbywa się w ramach jego szeroko zakrojonego, charakteryzującego się wysokim stopniem ogólności projektu etyki języka. Podstawowe założenia tego przedsięwzięcia, podporządkowanego naczelnemu imperatywowi nieufności – sformułowane przez autora *Nieufnych i zadufanych* już na początku jego drogi pisarskiej, a następnie wraz z jej rozwojem jedynie uzupełniane i co najwyżej poszerzane o nowe aspekty – podlegały kompetentnym omówieniom². Przedmiotem mojej uwagi chciałabym uczynić praktyczny wymiar tego

¹ W niniejszym artykule – ze względu na konieczność ograniczenia materiału – powołuję się jedynie na prace Barańczaka wydane po 1981 r. (choć pisane często już wcześniej). Jest to, jak wiadomo, moment graniczny zarówno w biografii autora, który w tym mniej więcej czasie wyjechał do Stanów Zjednoczonych, jak i w jego poezji, dzielonej od tego roku na okres krajowy i emigracyjny.

² Zob. chociażby szkice różnych autorów w zbiorze „*Obchodzę urodziny z daleka...*” *Szkice o Stanisławie Barańczaku* (Red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec. Katowice 2007). Na temat samej kategorii „nieufności” w całej twórczości Barańczaka zob. m.in.: M. Jaworski, *Dekonstrukcja języka, rekonstrukcja mowy (wczesne piśarstwo Stanisława Barańczaka)*. W: *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*. Poznań 2009, s. 87–91. – T. Nyczek, *Poezja powinna być nieufnością*. „Nowy Wyraz” 1972, nr 1. – M. Stala, *Waga słów, niewygoda*

zamierzenia, a dokładniej – krytykę jednostronnego języka opisu i interpretacji zjawisk literackich przeprowadzaną na kartach różnych tekstów metaliterackich i metakrytycznych Barańczaka z lat osiemdziesiątych i eseju z 1994 roku. Sądzę, że z tego właśnie projektu wypływa troska poety o obowiązujące normy czytania twórców z panteonu rodzimej liryki, o funkcjonowanie różnych tradycji literackich w świadomości społecznej i pisarskiej, o kompetencje i uczciwość dystrybutorów wiedzy o zjawiskach literackich czy wreszcie o kondycję krytyki literackiej jako takiej. Interesuje mnie więc późna twórczość krytyczna autora *Etyki i poetyki* – obejmująca prace powstałe zarówno pod ciśnieniem sytuacji politycznej, jak i już po transformacji ustrojowej w Polsce – w tym aspekcie, w jakim jest zapisem stawiania języka w stan podejrzenia³.

Jako klucz do zrozumienia charakteru tego przedsięwzięcia można potraktować sposób interpretacji przez Barańczaka rozmaitych „ciemnych stron” polskiej rzeczywistości kulturalnej, tryb, w jakim dominujące w niej języki są stawiane w stan podejrzenia i podawane w wątpliwość. Ów sposób nieuchronnie naznaczony jest perspektywą literacką, a właściwie poetycką – silne ukierunkowanie na język, styl, poetykę stanowi cechę znamionną dla Barańczaka w równej mierze jako poety i jako krytyka. Diagnozując niepokojący stan kultury literackiej na różnych poziomach, autor ten często operacjonalizuje konkretne sytuacje za pomocą tego samego pojęcia – „paradoksu”, kiedy indziej zaś dosłowną krytykę języka interpretacyjnego zastępuje retoryką ironii. Oba te chwytły, przeszczepione w pewnym sensie z jego własnej poezji, stosuje w innych okolicznościach⁴. Do opisu przypadków stanowiących oznaki swoistego kryzysu języka w kulturze literackiej doby PRL sięga po figurę paradoksu. Przykładami nadużyć w stosunku do języka i paradoksami tej kultury są więc dla Barańczaka: działalność krytyczna Artura Sandauera, popularna recepcja poezji Zbigniewa Herberta, spłaszczający sposób interpretacji dziedzictwa artystycznego i myślowego Cypriana Norwida. Z kolei w późniejszym eseju zatytułowanym *Kim na prawdę byli „dwaj panowie stateczności” albo: Z frontu walki o gdybizm, albo: Sławiński nareszcie uzupełniony* – który pojawił się w numerze „Tekstów Drugich” i był poświęcony Januszowi Sławińskiemu⁵ – Barańczak opisuje sytuację posługiwania się przez badaczy literatury metodami zaczerpniętymi z nowych szkół interpretacyjnych, bez dbania o zgodność konstruowanych przy tym sądów z faktami historycznoliterackimi. Swe silne zaniepokojenie tym wyraża jednak nie poprzez twierdzenia sformułowane wprost, ale za pomocą skrupulatnie budowanej retoryki ironii⁶. Cel niniejszego artykułu może

istnienia. Wokół dwóch zdań Stanisława Barańczaka. W: Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie. Kraków 2004.

³ Określenie S. Barańczaka (*Proszę pokazać język. W: Etyka i poetyka. Kraków 2009, s. 169–183*).

⁴ Upodobanie Barańczaka do paradoksu i ironii w kontekście jego poetyki metafizycznej opisują m.in. A. van Nieukerken (*Stanisław Barańczak jako współczesny poeta metafizyczny. W: Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu. Red. R. Nycz. Kraków 1998*) czy J. Dembińska-Pawełec (*Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka. Katowice 1999*).

⁵ S. Barańczak, *Kim na prawdę byli „dwaj panowie stateczności” albo: Z frontu walki o gdybizm, albo: Sławiński nareszcie uzupełniony. W: Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995. Kraków 1996. Pierwodruk: „Teksty Drugie” 1994, nr 4.*

⁶ Niezbędny jest tu komentarz. W tym eseju Barańczak nadaje swojej krytyce kształt paro-

teraz wreszcie zostać wypowiedziany. Jest nim – zgodnie z podtytułem tekstu – namysł nad rolą tych dwóch figur retorycznych w różnych wypowiedziach meta-literackich i metakrytycznych Barańczaka, pochodzących z dwóch następujących po sobie dekad, które stanowią ważną kartę w dziejach rozwoju polskiej kultury literackiej.

Retoryka paradoksu

„Paradoks” jest jednym z najbardziej uprzywilejowanych terminów w całym Barańczakovym słowniku krytycznym. Funkcjonuje w nim na wiele sposobów i pod różnymi postaciami. Liczne teksty czy fragmenty książek krytycznych autora *Etyki i poetyki* – nie tylko tych, które za chwilę przywołam – zewnętrznie rzecz biorąc, przyjmują zwykle podobny kształt, swoistą „ramę paradoksu”. Pozwala to refleksje poddać organizacji, zapewnić spójność wywodom – w tym też krytyce kultury literackiej PRL⁷. W wyrażeniu uderzających aspektów tej kultury pojęcie paradoksu sprawia wręcz wrażenie niezastąpionego. W interesujących mnie okolicznościach występowania wyraźnie służy ono do negatywnego oceniania, nie jest neutralnym narzędziem opisu. Barańczak pokazuje za jego pomocą tylko niekorzystne dla rozwoju kultury zjawiska. Paradoks byłby tutaj synonimem układu wewnętrznych sprzeczności – których nie można zniwelować w żaden sposób, bo są formami ścierania się zasadniczych wartości: klasycznie przez Barańczaka pojmowanej prawdy i różnego rodzaju fałszów, ułudy, nieautentyczności, niedostatku etyki.

Jednoznacznie demaskująca, demistyfikująca jest rola tego „paradoksu”, od którego można by rozpocząć katalog uchwyconych i następnie szczegółowo rozpatrywanych przez Barańczaka paradoksów rzeczywistości literackiej tamtego czasu – mianowicie paradoksu jednej z najważniejszych postaci powojennej kry-

dii określonej metody analizy tekstu – mianowicie metody opartej na anagramach F. de Saussure’a, której najwyraźniej poeta nie akceptował. Problem recepcji lektury anagramatycznej w Polsce – również w kontekście ironicznego głosu autora *Etyki i poetyki* w tej sprawie – interesująco naświetla A. Dz i a d e k (*Edward Balcerzan albo: Kto tak naprawdę był PPP? W zb.: Od tematu do re-matu. Przechadzki z Balcerzanem*. Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań 2007), który zwrócił mi uwagę na to zagadnienie. Wydaje się, że Barańczak posługuje się ową metodą, ponieważ stosunkowo łatwo ją ująć zgodnie z zasadami retoryki ironii i obnażyć tym samym kwestie o dużo ogólniejszym zasięgu, na których przede wszystkim skupia się autor, a więc lekceważenie faktów z zakresu historii literatury, problem metodologicznego niedbalstwa i bez troski w badaniach literackich. Niebezpieczeństwo ich zaistnienia nie dotyczy tylko lektury anagramatycznej, która jest przywołana chyba jedynie na zasadzie *pars pro toto*.

⁷ Nawiasem mówiąc, „paradoks” jest też kluczem do zrozumienia problemu perswazji w kulturze masowej PRL. Kwestię tę pozostawiam na boku, warto jednak przypomnieć główną tezę *Czytelnika ubezwłasnowolnionego*: „Podstawowy paradoks kultury masowej w państwie typu PRL” (a więc, pisze krytyk, „podstawowa sprzeczność pełnionych przez nią funkcji”) ujęty został w tej książce za pomocą metafory „konia, którego zaprzężono jednocześnie do dwu wozów, w dodatku ustawionych dyszlami do siebie” (S. B a r a ń c z a k, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*. Warszawa 1983, s. 11), przy czym pierwszy wóz to zapotrzebowanie społeczeństwa, drugi – żądza władzy, by kształtować masową świadomość społeczną, manipulować jej opiniami i nastrojami. Książka jest w całości oparta na obserwacji destrukcyjnej walki tego rodzaju przeciwieństw, paradoksów w kulturze.

tyki literackiej w Polsce: Artura Sandauera. Tu wypadnie wydobyć z mroków kulturowej niepamięci tekst silnie związany ze swoim momentem historycznym – nadal jednak frapujący jako pewien bodziec do refleksji nad zawsze aktualną kwestią odpowiedzialności za słowo. W napisanym w 1982 r. pamflecie na autora *Bez taryfy ulgowej*, zatytułowanym *Samobójstwo sandaueryzmu*, Barańczak definiuje „sandaueryzm” jako przedziwne zjawisko, „w którym metoda stoi, wbrew pozorom, w najzupełniejszej sprzeczności z legendą”⁸, opiera się bowiem na licznych paradoksach właśnie. Podstawowa i wyjściowa dla pozostałych sprzeczności jest niezgodność między „metodą” a „legendą”, które Barańczak na wstępie nazywa głównymi składnikami sandaueryzmu, następnie z żelazną konsekwencją rozkłada je na czynniki pierwsze i konfrontuje ze sobą. Zestawia właśnie na zasadzie wyliczenia „paradoksów sandaueryzmu”, ujętych w ironiczne śródtytuły, takie jak: *Uczony erudyta ma braki w zakresie teorii literatury*, *Uczony erudyta nie zna współczesnej literatury światowej*, *Uczony erudyta nie czytuje współczesnej literatury polskiej*, *Pedantyczny filolog operuje insynuacjami*. Suma tych paradoksów kumuluje się w kontrastowym zderzeniu legendy „obrońcy prawdy” z metodą, która – jak się okazuje w toku demaskującego wywodu – jest zastosowaniem myślenia dialektycznego, dziedzictwem socrealizmu. Ostatecznie zdiagnozowana zostaje jako wynik oportunistycznego, moralnego upadku Sandauera, którego głos usłyszeć można było w chórze tych, którzy po wydarzeniach r. 1981, jak twierdzi krytyk, wytknęli „walczącemu o swoje elementarne prawa społeczeństwu – anarchię”⁹. Barańczak tak opisuje więc sedno metody Sandauera – a teza ta wydaje się kluczowa dla naszych rozważań – „ten sam postępek oceniany jest różną miarą w zależności od swego ideologicznego kontekstu: słowo – jak w ironicznych zaleceniach z *Dziecięcia Europy* Miłosza – ma znaczyć »nie przez to, co znaczy, ale przez to, wbrew komu zostało użyte«”¹⁰.

Pamflet Barańczaka nie stanowi tylko uwarunkowanej przez daną sytuację społeczną odpowiedzi na nierzetelność jednego z krytyków literackich. Spiętrzenie paradoksów dotyczących aktywności pisarskiej Sandauera pozwala autorowi *Samobójstwa sandaueryzmu* dojść do punktu węzłowego jego koncepcji „stawiania języka w stan podejrzenia”: aksjomatu odpowiedzialności za słowo, a dalej imperatywu walki o prawdę. Ich znaczenie wykracza poza kontekst historyczny. Jak zauważa Marta Wyka: „przypadek Artura Sandauera, tak wnikliwie przez Barańczaka zanalizowany, jest zarówno diagnozą pewnych sposobów autodestrukcji, spowodowanej przez okoliczności, jak ostrzeżeniem na przyszłość”¹¹. Inna rzecz, że zarazem stanowi on swoisty, sformułowany przez negację, program krytyki literackiej autora *Etyki i poetyki*, który rzeczywiście – a nie tylko na papierze i w świadomości społecznej – jest „uczonym erudyta” i „pedantycznym filologiem”. Działalność Sandauera przeczy koncepcji języka jako mowy etycznej, symbolizuje upadek słowa, które przestaje „znaczyć przez to, co znaczy”, a zaczyna rozply-

⁸ S. Barańczak, *Samobójstwo sandaueryzmu*. Warszawa 1985, s. 6.

⁹ *Ibidem*, s. 26.

¹⁰ *Ibidem*, s. 19.

¹¹ M. Wyka, *Stan grafomanii i śmierć intelektu*. „Dekada Literacka” 1991, nr 7. Na stronie: <http://www.dekadaliteracka.pl/?id=455&siteback=archiwum>. Data dostępu: 7 V 2010.

wać się w „luźnej semantyce”¹², charakterystycznej dla nowomowy, ale też, jak widać, dla zjawisk takich jak „sandaueryzm”.

Podobnymi metodami Barańczak walczył także z innymi, nie tak bezpośrednimi przejawami „upadku słowa” w krytyce literackiej. Okazuje się, że zasadę paradoksu można też uznać za jego swoistą taktykę sytuowania się wobec „normatywnego horyzontu środowiskowego czytania”, jak nazywa rzecz Sławiński¹³. Jakiego rodzaju taktyka by to była? Przypomnijmy początek *Uciekiniera z Utopii*. Jego pierwszy rozdział, zatytułowany *Nieporozumienia*, poświęcony jest „zdrapywaniu warstw werniksu, nakładanych przez kolejnych konserwatorów” dzieła Zbigniewa Herberta. Krytyk wyłuszcza tu swoją tezę:

Jest doprawdy zastanawiającym paradoksem, że właśnie ta poezja, która z jednej strony zainspirowała szereg błyskotliwych komentarzy czołówki polskiej krytyki – z drugiej strony stała się w wyjątkowo wysokim stopniu ofiarą stereotypów i uproszczeń, graniczących nieraz z zupełnym nieporozumieniem czy interpretacyjnym nadużyciem¹⁴.

W recenzji tomiku *18 wierszy* Herberta z r. 1983, zawartej w innej książce krytycznej Barańczaka z tego czasu, ujmie on rzecz ironicznie i wprost: „Na dzwonek nazwiska »Zbigniew Herbert« pawłowski pies krytyki popularnej reagował śliniąc się natychmiast hasłami w rodzaju »klasycyzm«, »stoicyzm«, »umiara«, »złoty środek«, »kultura«, »mit śródziemnomorski«”¹⁵ – i w tym krótkim szkicu, jak i w monografii na temat liryki Herberta udowadnia, że autor *Psa, Hermesa i gwiazdy* jest też poetą współczesności, polskiego losu, empirycznego i historycznego doświadczenia rzeczywistości. Walka z ocenianym jako stereotypowe i fałszujące odczytaniem wierszy Herberta stanowi rdzeń zbioru szkiców *Przed i po* oraz jeden z centralnych motywów krytyki literackiej Barańczaka w ogóle, a szerzej – jest wcieleniem jego krytyki jednostronnego języka.

W *Uciekinierze z Utopii* autor sytuuje ten problem przede wszystkim w kontekście mechanizmów życia literackiego w Polsce po 1944 roku. Znow – jak w przypadku *Samobójstwa sandaueryzmu* – można by mówić o przewadze politycznego sensu książki krytyka. Przypadek Herberta – skutek działania „specyficznych mechanizmów odbioru, charakterystycznych dla życia literackiego PRL”¹⁶ – chociaż szczególny – nie jest całkiem odosobniony. W krajobrazie kulturowym tamtego czasu mieszczą się, zdaniem autora *Etyki i poetyki*, również i inne nieporozumienia krytycznoliterackie – dotyczące nie tylko poszczególnych twórców, ale i całych grup czy pokoleń literackich. Przykładowo, często powtarzają się w szkicach Barańczaka spostrzeżenia na temat recepcji poezji „pokolenia ’68”, która zamykana jest w jednostronnych, upraszczających, uogólniających formułkach „poezji społecznej”, poezji „spraw powszechnie istotnych”, poezji „zaangażowanej

¹² Określenie M. Głowińskiego, pochodzące z jego książki *Nowomowa po polsku* (Warszawa 1991, s. 8).

¹³ J. Sławiński, *Uwagi o interpretacji (literaturoznawczej)*. W: *Próby teoretycznoliterackie*. Warszawa 1992, s. 58.

¹⁴ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Londyn 1985, s. 5.

¹⁵ S. Barańczak, *Z podnóża schodów*. W: *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. Londyn 1988, s. 123.

¹⁶ Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, s. 6.

w problemy”. Barańczak wspomina o tym chociażby przy okazji recenzowania tomiku Adama Zagajewskiego¹⁷, ale czyni to wielokrotnie i w innych miejscach. Z perspektywy niniejszych rozważań istotne jest to, że krytyce podlega tu ten sam mechanizm językowy – a co za tym idzie, również myślowy – który prowadzi do spłaszczenia złożonej problematyki danego dzieła, do zamknięcia zjawisk w utartych, nic nie mówiących, a często wręcz fałszujących formułach. Liczne teksty krytyczne Barańczaka przyjmują zresztą postać konfrontacji z obiegowymi odczytaniem, które zaciemniają prawdziwy, skomplikowany obraz recenzowanej twórczości. Chociaż tę „skłonność do lektur nowatorskich, do odczytań odchylających się od szablonów odbioru”¹⁸ można, jak twierdzi Sławiński, uznać za typową dla środowiska znawców, to jednak u Barańczaka postawa ta świadczy o czymś więcej. Jego manifestacyjna niezgoda na uzus czytelniczy obejmuje tylko szczególne zjawiska literackie – te, do których opisu zastosowano język tak jednostronny, że nie oddający żadną miarą prawdy na ich temat. Niezgoda poety stanowi współczynnik jego systemu etycznego i z niego wynika.

Chciałabym przywołać jeszcze jeden przypadek, w którym narzędziem skutecznego retorycznie wprowadzania tego rodzaju sprzeciwu w obręb wypowiedzi jest figura paradoksu – po to, by następnie zastanowić się głębiej nad jego rolą w Barańczakowym szerokim projekcie etyki języka. Krytyk nie zgadza się nie tylko na popularny odbiór dzieł literackich, ale i na rozumienie ich przez innych przedstawicieli publiczności literackiej – pisarzy. W rozważanym przykładzie z eseju *Obecność nieobecnego*, zamieszczonego w zbiorze *Tablica z Macondo*, Barańczak porusza problem Norwida jako poety, który stał się patronem znaczącej części polskiej liryki XX wieku. Podstawowy paradoks tego zagadnienia – zawarty zresztą już w tytule tekstu – zdaniem krytyka jest taki:

wpływ Norwida w dzisiejszej poezji okazuje się najpłytszy tam, gdzie ujawnia się najbardziej manifestacyjnie; i na odwrót, pozostawił swój ślad najgłębszy tam, gdzie współcześni poeci z pozoru nie odwołują się wcale do Norwidowskiego wzoru¹⁹.

Zauważmy trochę na marginesie, że odnotowana sprzeczność mogłaby równie dobrze opisywać recepcję innych autorów. Wydaje się, że każde manifestacyjne kopiowanie wzoru – jeśli wzorem tym jest wybitne dzieło – nieuchronnie wiąże się z jego zbanalizowaniem, siłą rzeczy zatrzymuje się tylko na powierzchownej powielanej twórczości. Jeśli Barańczak stawia taką tezę akurat w przypadku Norwida, to dlatego, że – podporządkowując jej cały swój obszerny, wnikliwy, a jednocześnie niezwykle spójny wywód – ma w tym właściwie jeszcze inny cel niż tylko wyjaśnienie „fenomenu Norwida”.

Barańczak postrzega recepcję autora *Vade-mecum* jako problem językowo uwikłany. Wyznacza podział między dwoma sprzecznymi sposobami czytania tego romantyka przez późniejszych poetów: „Norwida nieprzeniknionego” i „Norwida otwartego”. Pierwszy z nich – według wykładni autora *Tablicy z Macondo* – charakteryzuje się uproszczeniem, porzeczając jedynie na powierzchownych, przede

¹⁷ S. Barańczak, „Szukając miary, może tworzysz miarę”. W: *Przed i po*, s. 145.

¹⁸ J. Sławiński, *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*. W: *Próby teoretycznoliterackie*, s. 104.

¹⁹ S. Barańczak, *Norwid: obecność nieobecnego*. W: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytlumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990, s. 90.

wszystkim stylistycznych, obserwacjach, na manifestacyjnym w formie, języku, poetyce, ale w gruncie rzeczy płytkim rozumieniu istoty twórczości Norwida. Barańczak kreśli z rozmachem własny opis sposobów odczytania (i naśladowania) autora *Vade-mecum* przez jego następców, począwszy od lat trzydziestych XX wieku. Uczulając na propagandowy, ideologicznie nacechowany wizerunek Norwida po r. 1945, koncentruje się przede wszystkim na obrazie funkcjonującym po 1956 roku. Tutaj wśród różnych poetów widzi kontynuacje dwóch linii rozumowania wywodzących się z wcześniejszej epoki: „linii Przybośia” i „linii Jastruna”, którzy „ustanawiają” ów podział ze względu na opozycję nieprzeniknioność–otwartość.

Co ciekawe, Barańczak w trakcie budowania swojej konstrukcji myślowej, wspartej mocno na tej opozycji, zaznacza z właściwą sobie uczuciowością i przenikliwością: „Do pewnego stopnia rację mieli obydwaj eseści [Przyboś i Jastrun], bo też w istocie poezja Norwida składa się ze sprzeczności, a jej intelektualny i artystyczny dynamizm bierze się z napięć pomiędzy przeciwstawnymi sobie wartościami” – tym samym potwierdzając w praktyce podstawowe założenia swojego programu nieufności wobec słowa, które unieruchamia jakąś twórczość w zastygłej, niezmiennej, ograniczonej formule oceny²⁰. Dalsze wywody są już jednak podporządkowane ujęciu silnie wartościującemu i Barańczak nie pozostawia wątpliwości, którą drogę uważa za słuszną i autentyczną. Jest to mianowicie ta droga, na której – przynajmniej w opinii krytyka – oddaje się sprawiedliwość złożoności danego zjawiska literackiego, nie poprzestaje się na jednowymiarowym opisie. Prawdziwymi spadkobiercami tradycji Norwida są więc w optyce Barańczaka ci poeci, którzy należą, jego zdaniem, do nurtu w poezji polskiej po r. 1956, nazwanego „ironicznym moralizmem”. Autor *Obecności nieobecnego* pisze, wyłuszczać przy okazji swoją własną „historię” polskiej poezji XX w. w jej najdnoślejszej postaci:

Chronologia rozwoju tej tendencji jest skomplikowana. Ewoluuje ona przez kolejne pokolenia literackie, poczynając od Jastruna i Miłosa, kulminując w dorobku Zbigniewa Herberta, Wisławy Szymborskiej, Julii Hartwig, Artura Międzyrzeckiego, Wiktora Woroszyńskiego i innych autorów urodzonych w latach dwudziestych, a kontynuację znajdując w „Pokoleniu 68”, urodzonych przeważnie już po wojnie poetach w rodzaju Ewy Lipskiej, Ryszarda Krynickiego czy Adama Zagajewskiego²¹.

W świetle tego cytatu widać, że esej o Norwidzie nosi rysy jednego, jeśli nie z programowych, to z pewnością z kluczowych tekstów Barańczaka, w którym wyklada on swoje zasadnicze preferencje krytyczne. Lista poetów-ucniów romantycznego twórcy to zarazem lista najważniejszych pozytywnych bohaterów eseistyki literackiej autora *Etyki i poetyki*. Wszystkich ich łączy według niego „to, co Błoński nazwał »natręctwem sprzeciwu i zastrzeżenia« – sprzeciwu i zastrzeżenia zwłaszcza wobec Historii, obserwowanej z etycznego punktu widzenia – oraz częste sięganie po ironię, używaną w charakterze broni tak zaczepnej, jak odpornej”²².

Rzecz ciekawa, owo „natręctwo sprzeciwu” wydaje się też motorem własnych działań Barańczaka na polu krytyki literackiej – jego realizacją w pewnym sensie

²⁰ *Ibidem*, s. 97.

²¹ *Ibidem*, s. 101.

²² *Ibidem*.

są przecież przywoływane przez mnie wypowiedzi. W *Obecności nieobecnego* – jak i w innych utworach – zauważona sprzeczność, paradoksalność jest wszak istotą negatywnego zjawiska: mianowicie zaciemniania obrazu przestrzeni literackiej, przeciwko któremu krytyk „protestuje”, z którym nie zgadza się lub nie może wobec niego pozostać obojętnym. U źródeł eseju o Norwidzie, a także pozostałych tekstów Barańczaka, leży troska o publiczność literacką, która – dezorientowana przez pisarzy kopiujących sam tylko styl poezji twórcy romantycznego – nie jest w stanie dotrzeć do tego, co wartościowe w jego dziedzictwie, bo znajduje się pod wpływem różnych jakościowo komunikatów.

Pośrednio krytyk wskazuje więc poprzez „paradoks Norwida” na głębszy problem: spłykanie obrazu literatury, jej fałszowanie, zaciemnianie, stereotypizację. Zdegradowany do poziomu samego tylko stylu „duch Norwida” nie ma żadnego potencjału kulturowego, a budujący go ideał moralny – zgodnie z tokiem myślenia Barańczaka – ulega zatarciu. I właśnie celem wydobywania go z powrotem na powierzchnię krytyk rysuje wyrazisty, ostro spolaryzowany, dychotomiczny obraz rzeczywistości, ujęty w silnie retoryczną formułę „paradoksu recepcji Norwida”. Takie postawienie sprawy wymaga opowiedzenia się po którejś ze stron, nie pozostawia miejsca na dezorientację czytelnika, na niejasności, niuanse, cieniowanie – tym samym swoista „retoryka paradoksu” podporządkowana zostaje etyce.

I rzeczywiście, tak można by sfunkcjonalizować figurę paradoksu w przywołanych dotąd kontekstach. Paradoks występuje w nich, po pierwsze, jako chwyt *d e m i t o l o g i z u j ą c y* postać Sandauera i obnażający jego działalność, realizowaną na usługach władzy i, po drugie, jako chwyt *d e m a s k u j ą c y* różnorodne mechanizmy życia literackiego tamtego czasu, podporządkowane myśleniu ideologicznemu – a wszystkie te krytykowane zjawiska prowadzą nieuchronnie do kryzysu języka, z nim się wiążą, są jego wyrazem. Powtarzający się w tym skrótownym wyliczeniu prefiks „de” nie jest dziełem przypadku, stanowi formalny wykładnik zasadniczej funkcji paradoksu – krytyki manipulacyjnych czy fałszujących zachowań językowych, do jakich dochodzi w obrębie opisywanej rzeczywistości literackiej. Z tej perspektywy widać wyraźnie, że dzięki paradoksowi twórczość krytyczna autora *Czytelnika ubezwłasnowolnionego* odznacza się ogromną siłą destabilizującą w stosunku do – pełnej niejasności i mglistości – kultury literackiej doby PRL i jej dominujących języków²³.

Potencjał demaskatorski (silnie retoryczny) eseistyki Barańczaka prowadzi nas do odnotowania, że figura paradoksu stanowi we wskazanych kontekstach swoistą „trampolinę” do walki z mową ogólnikową, operującą schematami pojęciowymi i myślowymi. Zwłaszcza batalia z legendą „sandaueryzmu” i nieporozumieniami wokół odbioru poezji Herberta jest wyrazistą krytyką języka umasowionego i odpodmiotowionego. Niezgoda na obiegowe, stereotypowe formułki, produkowane i rozpowszechniane „zwłaszcza w masowym obiegu krytycznym: w popularnych periodykach, historycznoliterackich kompendiach, podręcznikach szkolnych, pro-

²³ Podobną funkcję pełnią także pamflety i szkice krytycznoliterackie z tamtego okresu (S. Barańczak, *Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich 1975–1980 i 1993*. Wyd. 3, ulepszone. Kraków 2009) – o czym tutaj z braku miejsca nie piszę szerzej – które nie tylko obnażają słabości wielu ówczesnie publikowanych książek z zakresu literatury popularnej, ale przede wszystkim demaskują ich ideologiczność, która jest owych niedostatków podstawową przyczyną.

gramach telewizyjnych czy radiowych”²⁴, w których zamyka się twórczość autora *Struny światła*, to właściwie tylko jedna z form protestu przeciwko mowie ogólników. Tej mowie, którą szczegółowo charakteryzował George Orwell, jeden z patronów działalności krytycznej Barańczaka, w eseju *Polityka i język angielski*. Stwierdzał tam, że „pisanie nie polega dziś na doborze słów w oparciu o ich znaczenie i tworzeniu obrazów, które pomogłyby rozjaśnić sens wypowiedzi. Polega na łączeniu długich ciągów wyrazowych, które sformułował już ktoś inny, i udawaniu, że samemu ma się coś do powiedzenia”. Niebezpieczeństwo pisania, a także mówienia, takimi gotowymi, uogólnionymi frazami tkwi według niego w tym, że – jak dodaje dalej angielski autor – „Będą one za nas pisać – a w pewnej mierze nawet myśleć – i w razie potrzeby oddadzą ważną przysługę w postaci częściowego ukrycia sensu tego, co mówimy, nawet przed nami”²⁵. W świetle tych słów można uznać, że „metoda sandaueryzmu” byłaby ilustracją tez Orwella, gdyż uwzględnia tylko jedną stronę zjawisk, a jest zamknięta na wieloaspektowość.

Co ciekawe, gdy uważniej przyjrzeć się zastosowaniom tropu paradoksu we wskazanych kontekstach, pamiętając o jego definicji – jako sformułowania opierającego się na „zestawieniu całości znaczeniowych maksymalnie kontrastowych i ustaleniu między nimi stosunku wzajemnego zawierania się, (inkluzji)”²⁶ – to widać, że nie funkcjonuje on w nich w rozumieniu słownikowym. Opisane przez Barańczaka sytuacje to tylko pozorne paradoksy. Podstawowe sprzeczności kultury PRL pozostają paradoksami wyłącznie na poziomie powierzchniowej obserwacji. Nasuwający się wniosek jest jeden: będąc dynamiczną i chwytliwą figurą językową, ma „paradoks” zwracać uwagę odbiorcy na problematyczność stanu kultury literackiej. Można powiedzieć, że jako taki należy do swoistej „poetyki odbioru” tekstów Barańczaka. Wchodzimy tutaj w problematykę dialogu krytyka z czytelnikiem, dialogu, który toczy się w konkretnej przestrzeni kulturalnej wspólnego im czasu. Przy piętnowaniu negatywnych zjawisk życia literackiego doby PRL język naszego krytyka zbliża się zdecydowanie ku retoryce, a on sam – czyniąc to z pobudek moralnych – podporządkowuje sobie język, czyni go sprawnym narzędziem. Samo określanie poszczególnych sytuacji mianem paradoksów to – w omówionych tu wcześniej i innych podobnych im kontekstach – właśnie tylko chwytły retoryczne, służące w diagnozach Barańczaka wyrazistym, ostro zarysowanym podziałom, które sprowadzają się właściwie do jednego podziału i w najgłębszej postaci przyjmują po prostu kształt opozycji prawda–fałsz.

Czytelnikowi tekstów Barańczaka kategoria paradoksu pozwala bezbłędnie odnaleźć się w wywodach poety. Tym samym pełni także funkcję pragmatyczną, nakierowując na konkretną publiczność literacką. Inną stroną tak intensywnego operowania paradoksem jest bowiem to, że trop ten „podporządkowuje sobie” nierzadko cały tekst, nie pozostawiając w nim miejsca na niuanse czy cienie, stanowiąc jego wyjściową tezę, skrupulatnie udowodnianą – nie bez perswazji – przez

²⁴ Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, s. 5.

²⁵ G. Orwell, *Polityka i język angielski*. W: *Jak mi się podoba. Eseje, felietony, listy*. Wybór i wstęp P. Śpiewak. Przeł. A. Husarska, M. Szuster, B. Zborski. Warszawa 2002, s. 265, 267.

²⁶ J. Sławiński, *Paradoks*. Hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wyd. 3, poszerz. i popr. Wrocław 2000, s. 370.

jej autora. Barańczak, komplikując obraz rzeczywistości – jak np. wtedy, gdy odsłania istotne „niedoczytania” w recepcjach różnych twórców, chociażby Norwida czy Herberta – równocześnie w jakiś sposób rozjaśnia tylko jedną stronę medalu. Autor *Etyki i poetyki* potrafi przy tym pokazać, jak czujnym i niejednostronnym jest czytelnikiem, często zatrzymując się w trakcie swoich wywodów i poddając analizie własny aparat językowy. W większym lub mniejszym stopniu można to zaobserwować w wielu tekstach tego poety. Chodzi mi o te specyficzne momenty, kiedy krytyk zauważalnie zmagą się ze świadomością retoryczności swojej mowy. Sądzę, że te momenty są kluczowe dla zrozumienia jego krytyki języka, pokazują bowiem swoistą walkę żywiołu „etycznego” z „retorycznym”. W eseju o Norwidzie, jak już pisałam, Barańczak uczciwie zaznaczył, że „do pewnego stopnia rację mieli obydwaj eseści”, tzn. zarówno Przyboś, jak i Jastrun. I nawet jeśli w swoim tekście konsekwentnie i bezwzględnie broni później „linii Jastruna”, to samo uznanie zasadności roszczeń obu stron świadczy o jego uczciwości jako użytkownika języka. Inny przykład: w szkicu *O pisaniu w obcym języku*, rozważając problem możliwości indywidualnego wyrazu artystycznego przez pisarza-emigranta, autor buduje paradoksalną tezę: „w ojczyźnie czytelnicy czekają na słowo pisarza, nie wolno mu jednak mówić; na emigracji ma prawo mówić, ale nikt go nie słucha”, po to by za chwilę dorzucić: „W rzeczywistości – nie trzeba dodawać – symetryczna rama tego paradoksu czasami wygina się i paczy pod naporem historycznych zmian”²⁷. W istocie, wiele z „paradoksów” u Barańczaka to właśnie dobrze uargumentowane symetryczne konstrukty, które przemawiają do wyobraźni czytelnika, pozostając jednak cały czas konstruktami – podporządkowanymi mechanizmom krytyki destrukcyjnych cech rzeczywistości kulturalnej w PRL.

Retoryka ironii

Rozumiana etycznie „obrona języka” nie zakończyła się wszakże wraz ze zmianą ustroju w Polsce. Jedną z form tej obrony jest także „retoryka ironii”, którą Barańczak posłużył się w eseju *Kim naprawdę byli „dwaj panowie stateczności” albo: Z frontu walki o gdybizm, albo: Sławiński nareszcie uzupełniony*. Wbrew pozorom nie jest to wcale marginesowa wypowiedź Barańczaka, przeciwnie, niesie ona spory ładunek istotnych – szczególnie z punktu widzenia problemu etyki języka – treści, wpisuje się w jego krytykę interpretacji ograniczonych przez jednostronność zastosowanego języka, uogólniających, zaciemniających sensy.

Zacznę może od paru słów o znaczeniu kategorii ironii w krytyce literackiej Barańczaka. Słowo to należy do słów-kluczy oraz pojęć, które rdzennie łączą się z zasadą nieufności. Ironia przejawia się na różnych poziomach wypowiedzi autora *Uciekiniera z Utopii*. Występowanie ironii w komentowanych przez krytyka dziełach stanowi często kryterium pozytywnego ich wartościowania. Oczywiście, dotyczy to tylko tej literatury, która posługuje się ironią jako środkiem w obronie

²⁷ S. Barańczak, *O pisaniu w obcym języku*. W: *Poezja i duch Uogólnienia*, s. 140. Podkreśl. H. T.

najistotniejszych wartości, ironią, cechującą moralistów – a więc tych twórców, którzy są duchowymi uczniami Norwida i których łączy „natręctwo sprzeciwu i zastrzeżenia”. Wagę ironii jako narzędzia poetyckiego trudno, w przekonaniu Barańczaka, przecenić. Chociażby w recenzji tomiku Szymborskiej stwierdza on: „Nigdy [...] za wiele podkreślania, że ironiczny dystans jest tu artystyczną konsekwencją obrony pojedynczości przed terrorem kolektywizmu i wątpienia przed dogmatem”²⁸. Równocześnie autor *Przed i po* daleki jest od przyznawania ironii wyłącznie roli „politycznej”, kładzie akcent na niejednoznaczność tej kategorii – pisząc o Zagajewskim, zauważa, że stanowi ona u niego „zarazem hamujące obciążenie i niezbędną samoobronę”²⁹. Ironia jest też, oczywiście, kluczem do zrozumienia metody twórczej Herberta – temu zagadnieniu Barańczak poświęcił wiele szkiców, a także niemal całą książkę *Uciekinier z Utopii*.

Z tymi preferencjami autora *Etyki i poetyki* niewątpliwie pozostaje w związku ironia, po którą on sam sięga jako krytyk literacki. Przy czym nie chodzi tu o ironię w znaczeniu czysto retorycznym, czyli właściwość wypowiedzi, w której zawiera się sprzeczność między jej zewnętrznym sensem a ukrytą intencją³⁰ (do tej interesującej mnie przede wszystkim wersji ironii powrócę jeszcze dalej). Najczęściej w metodzie krytycznej Barańczaka występuje ironia rozumiana całkiem potocznie – jako swoista odmiana sarkazmu. Przeróżne są konteksty, w jakich się ona pojawia, ich inwentaryzacja mijalaby się tu z celem. Przypomnę chociaż kilka z nich. Ironia, podobnie jak paradoks, w latach osiemdziesiątych stanowiła dla autora *Czytelnika ubezwłasnowolnionego* bodaj najważniejszą broń krytycznoliteracką w walce ze zjawiskami ocenianymi przez niego jako destrukcyjne dla literatury i kultury literackiej doby PRL – choćby z „sandaueryzmem” czy z tymi krytykami, którzy („niczym pies Pawłowa”) na określone fakty reagowali obiegowymi, bezrefleksyjnie powielanymi formułkami. Swoją koncepcję krytyki Barańczak ujął zresztą krótko we wstępie do jednej ze swych najbardziej ironicznych książek pt. *Książki najgorsze*. Pisał tam: „myślę [...], że zbyt łatwo rezygnujemy z tego obowiązku krytyka literackiego, jakim jest również piętnowanie zjawisk, które zagrażają samemu bytowi i sensowi literatury”³¹. Z kolei w humorystycznym eseju *Mroki mojej literackiej młodości* z r. 1995, ujawniając, że na początku swojej kariery krytycznoliterackiej prowadził rubrykę porad literackich, Barańczak wyznaje:

środku perswazji, do jakich się nieraz uciekałem [...], bywały dość ciężkiego kalibru: gryzący sarkazm, k r w a w i r o n i a, udawanie głupiego, mordercze operowanie cytatem, czepianie się szczegółów oraz małostkowe wytykanie błędów językowych i ortograficznych³².

Środki te będą mu służyły i w późniejszej twórczości, również emigracyjnej. W tym okresie ironia częściej niż w omówieniach poszczególnych dzieł (ale i tu można ją znaleźć – przykładem chociażby miażdżąca opinia z 1993 r. na temat

²⁸ S. Barańczak, „Nieliczone odmiany koloru szarego”. W: *Przed i po*, s. 115.

²⁹ Barańczak, „Szukając miary, może tworzysz miarę”, s. 147.

³⁰ Zob. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*. Wyd. 2, popr. Wrocław 2000, s. 241.

³¹ S. Barańczak, *Zamiast wstępu*. W: *Książki najgorsze*, s. 14.

³² S. Barańczak, *Mroki mojej literackiej młodości albo: Byłem redaktorem „Kierunkowskazu”*. W: *Poezja i duch Uogólnienia*, s. 347. Podkreśl. H. T.

pisarstwa Christy Wolf³³) pojawia się jednak w autobiografizujących szkicach, poświęconych właśnie problematyce emigracji³⁴.

Mnie interesowałyby ironia innego rodzaju. W eseju *Kim naprawdę byli „dwaj panowie stateczności”* stanowi ona ramę modalną tekstu, dominuje na różnych poziomach dyskursu, który w planie dosłownym jest „polemiką” z odczytaniem przez Sławińskiego *Ballady od rymu* autorstwa Mirona Białoszewskiego. Już anegdotyczne motto³⁵ i wyjściowe porównanie pracy Sławińskiego – jak to ujmuje krytyk: „najwyższego osiągnięcia polonistyki w dziedzinie sztuki interpretacji utworu poetyckiego”³⁶ – z rekordem świata w skoku w dal z 1968 r. zapowiadają co najmniej nietypową wypowiedź eseistyczną. W istocie, utrzymana od pierwszej do ostatniej linijki w retoryce ironii, jest ona subtelnym protestem przeciwko traktowaniu „sztuki interpretacji”, czy szerzej: działalności krytycznoliterackiej, jako swoistego „sportu” właśnie – tym samym wpisuje się w Barańczakową krytykę języka.

Nim zajmę się kwestią ironii, konieczne będzie przybliżenie zawartych w szkicu dosłownych sensów. Podmiot krytyczny *a priori* stawia tezę, że utwór *Ballada od rymu* to „literacki wyraz frustracji, w jaką wpędzał Białoszewskiego masowy sukces poety, którego uważał, podobnie jak Słowacki Mickiewicza, za swego głównego i niezmiernie groźnego konkurenta do tytułu pierwszego na polskim Parnasie”³⁷, a następnie pieczołowicie udowadnia ją za pomocą nonsensownych argumentów, za wszelką cenę dostosowując fakty do przyjętych z góry założeń. Dla potwierdzenia tezy powołuje się m.in. na dowolnie rekonstruowane przez siebie rzekome anagramy i etymologie. Barańczak nie ośmiesza żadnej konkretnej metody interpretacyjnej – ale w pewnym sensie wykpiwa prawie każdą z nich poprzez doprowadzenie do absurdu, w ironicznym świetle stawiając ogólnie protekcyjną postawę wobec utworu, która jest niezależna od rodzaju podbudowy teoretycznej. Z jednej strony, drwi więc z panlingwizmu metod strukturalistycznych (czytamy np. „»Sanskryt« ma w tym kontekście nie tylko znaczenie dosłowne: to również transliteracja francuskiego »*sans-crit*«, »*sans-critique*« – [Irena] Kwiatkowska to osobowość tak niezwykła, że nie ima jej się żadna krytyka”); z drugiej – z hermeneutyki w tej postaci, w której postuluje ona „rozumienie autora lepiej, niż on sam siebie rozumie” (swoje uwagi, jawnie mijające się z sensami tekstu, krytyk kwituje w pewnym momencie obcesowo: „Białoszewski próbuje [...] wmówić nam, że bohaterka nazywa się inaczej”). Ponadto cała wypowiedź w absurdalny sposób tłumaczy genezę utworu okolicznościami społecznymi i emocjami autora (gdyż pozbawiona jakichkolwiek podstaw jest nawet główna teza szkicu,

³³ Zob. S. Barańczak, *Co pozostaje – niestety. Myśli o „sprawie Christy Wolf”*. W: *Poezja i duch Uogólnienia*.

³⁴ Zob. S. Barańczak: *Kto jest dysydentem?; E. E., przybysz z innego świata; „Emigracja”*: *co to znaczy?* W: *Poezja i duch Uogólnienia*.

³⁵ Motto to brzmiało: „– »I co, panie Bachórz, co z nami będzie?« (Janusz Sławiński do Józefa Bachórza, wiele lat temu, ok. drugiej w nocy, po długiej i ciężkiej pauzie, jaka nastąpiła w rozmowie w trakcie tłumnego posiedzenia towarzyskiego, w którymś pokoju, uczestników konferencji teoretycznoliterackiej bodaj w Kołobrzegu, a może był to Ślemień)” (Barańczak, *Kim naprawdę byli „dwaj panowie stateczności”*, s. 330).

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*, s. 331–332. Chodziło o J. Przyborę – twórcę Kabaretu Starszych Panów.

utrzymana w duchu – jak przyznaje sam krytyk – „przyjemnie świeżego w swej wulgarności socjologizmu i psychologizmu”³⁸. W finale zaś dochodzi do czytelnej autodemaskacji podmiotu mówiącego, który – zorientowawszy się, że jego artykuł stoi w całkowitej sprzeczności z faktami, takimi jak daty powstania utworów – nie ustępuje z pola boju. Przeciwnie, znajduje legitymizację dla swoich nieetycznych posunięć badawczych. Tłumaczy:

Żyję przecież, jak się niedawno dowiedziałem z „Tekstów Drugich”, w epoce postmodernizmu, który to termin oznacza, jak wyjaśnia Leszek Kołakowski, że wszystko wolno. Dlaczegoż więc miałbym się przejmować czymś tak trywialnym, jak chronologia i w ogóle fakty?³⁹

Spróbujmy krótko rozjaśnić mechanizm działania ironii w tym tekście. Jasne jest, że mamy do czynienia ze swoistą „interpretacją na opak”, z jej wymyślną parodią. Barańczak stosuje w omawianym eseju podobną taktykę – retorykę ironii właśnie – którą sam jako krytyk zidentyfikował i drobiazgowo zrekonstruował w interpretacji wiersza Herberta *Pan Cogito o cnoście*⁴⁰. Sednem jest tutaj to, że esej *Kim n a p r a w d ę byli „dwaj panowie stateczności”* skierowany jest głównie do określonego środowiska – osób zawodowo zajmujących się literaturą – dla którego rozszyfrowanie ukrytego sensu wypowiedzi nie przedstawia żadnych trudności. Zasadniczy kontekst stanowi przede wszystkim własna twórczość krytyczna Barańczaka, która skutecznie opiera się takim nieetycznym posunięciom interpretacyjnym, jakie w wyolbrzymionej skali zostały tu przedstawione. Ironię dostrzec można ponadto w licznych autodemaskacjach samego podmiotu krytycznego, który nie tylko stosuje absurdalną metodologię, ale cechuje się też niespotykanym brakiem samokrytycyzmu. W finale – który jest również ostateczną kompromitacją podmiotu w oczach obdarzonego odpowiednimi kompetencjami wirtualnego odbiorcy – tekst zmienia się w autoapologię: „swój artykuł przeczytałem przed chwilą po raz drugi i uważam, że naprawdę szkoda byłoby, aby coś tak – nazwijmy rzecz po imieniu – błyskotliwego, miało się zmarnować”⁴¹.

Ironia u Barańczaka, jeśli odwołamy się do opozycji zaproponowanej przez Wayne’a Bootha, to zatem zdecydowanie ironia stabilna, której ukryte dno i – przede wszystkim – której limity są jak najbardziej uchwytne dla odbiorcy⁴². Nie jest ona, twierdzi Booth, „absolutną, nieskończoną negacją, permanentną niestabilnością”. Centralny sens eseju *Kim n a p r a w d ę byli „dwaj panowie stateczności”* jest bowiem jeden, i to „niezależnie od tego, jak wiele pobocznych czy nawet przeciwnych [głównemu sensowi] znaczeń mogą dodać do niego różni czytelnicy”⁴³. Sprowadzałyby się ono do niezgody na pulweryzację sensu w interpretacjach oraz na nadużycia, jakich dopuszczają się nierzadko krytycy literaccy względem omawianych utworów, a także do przypomnienia o elementarnych zasadach etyki

³⁸ *Ibidem*, s. 338, 339, 331, 344.

³⁹ *Ibidem*, s. 344.

⁴⁰ Zob. S. Barańczak, *Cnota, nadzieja, ironia*. (Zbigniew Herbert: „Pan Cogito o cnoście”). W: *Tablica z Macondo*.

⁴¹ Barańczak, *Kim n a p r a w d ę byli „dwaj panowie stateczności”*, s. 344.

⁴² W. C. Booth, *A Rhetoric of Irony*. Chicago–London 1974, s. 91.

⁴³ *Ibidem*. W oryginale: „In any given piece of stable irony, the central meaning of the words is fixed and univocal, regardless of how many peripheral and even contradictory significances different readers may add”.

czytania literatury. Søren Kierkegaard pisze o tego typu sytuacji następująco: „To, że podmiot ironicznie patrzy na rzeczywistość, nie świadczy bynajmniej o jego ironicznym stosunku do rzeczywistości”⁴⁴. O tym, że stosunek Barańczaka do rzeczywistości literackiej jest stosunkiem jak najbardziej *serio*, podporządkowanym „imperatywowi zaangażowania”, wiemy z innych jego wypowiedzi⁴⁵.

Autor *Korekty twarzy* staje więc – po raz kolejny – po stronie odpowiedzialności za słowo, nie tylko słowo krytycznoliterackie, lecz każde użyte w komunikacji między ludźmi. Esej *Kim n a p r a w d ę byli „dwaj panowie stateczności”* to nie jedynie wyraz sprzeciwu wobec nadużyć w stosunku do literatury, ale i w stosunku do języka w ogóle. Nawet w retorykę ironii wbudowany jest system etyczny. Marian Stala tak charakteryzuje ironię jako taką w twórczości Barańczaka:

Postawa ironiczna, proponowana przez Barańczaka, jest także konsekwencją konkretnej relacji ja–świat i także traktuje negację jako fundamentalną reakcję na rzeczywistość. Nie jest to jednak negacja destruktywna; gest odrzucenia jest u Barańczaka zazwyczaj motywowany aksjologicznie, zwłaszcza zaś: etycznie. Etyka stanowi horyzont, granicę postawy ironicznej⁴⁶.

Pod pewnymi względami w przypadku eseju *Kim n a p r a w d ę byli „dwaj panowie stateczności”* sytuacja „granic ironii” nie przedstawia się jednak tak prosto. Można bowiem, z pewną dozą ostrożności, spojrzeć na tę wypowiedź jako na swoistą a u t o p a r o d i ę krytycznoliteracką. Jej sygnałem byłoby, po pierwsze, opatrzenie tekstu własnym nazwiskiem, po drugie, uczynienie przedmiotem swojej *quasi*-interpretacji utworu Białoszewskiego (którego znawcą jest przecież Barańczak – autor *Języka poetyckiego Mirona Białoszewskiego* i wielu innych publikacji na jego temat), a po trzecie swoista autokreacja podmiotu krytycznego. Z jednej strony, jego wizerunek wydaje się całkowicie przeciwstawny obrazowi Barańczaka jako krytyka – składa się bowiem na niego nieuczciwość badawcza, zadufanie, dezynwoltura, jednostronność i pozostałe krytycznoliterackie „grzechy główne”, chociażby te zarzucane Sandauerowi we wspomnianym już pamflecie. Ale z drugiej strony, oscylujący między powagą a humorem, wyrazisty styl eseju nie może nie przywołać na myśl innych, pisanych na serio, tekstów Barańczaka. Doszukiwanie się zaszyfrowanych informacji w dosłownych sensach, drobiazgowość analiza semantyczna poszczególnych zwrotów – to tylko karykaturalnie wyolbrzymione cechy stylu czytania autora *Uciekiniera z Utopii*. W znanej

⁴⁴ S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*. Przeł. i posłowie A. D j a k o w s k a. Warszawa 1999, s. 257. Filozof pisze też o opanowanej i zredukowanej do pewnego momentu ironii – z którą to właśnie mamy do czynienia w przypadku Barańczaka – że „wyznacza limity, nadaje wymiar skończony, ustanawia granice, a tym samym wyraża prawdę, rzeczywistość i treść, ironia koryguje i karze, a tym samym kształci wytrwałość i spójną postawę” (*ibidem*, s. 317).

⁴⁵ Należy jednak pamiętać o tym, że lektura anagramatyczna w wydaniu de Saussure’a również może mieć cechy lektury zaangażowanej. Taki charakter ma też np. inspirowane jego rozważaniami odczytanie *Srebronia B. Leśmiana* dokonane przez E. B a l c e r z a n a (zob. *Dziadek, op. cit.*, s. 151). Barańczak mógł wszakże nie zdawać sobie z tego sprawy, jego ironiczny stosunek do tego typu lektury jest zresztą w eseju z „Tekstów Drugich”, jak już pisałam, podporządkowany celom pragmatycznym.

⁴⁶ M. S t a l a, *Ironia i wierność. Uwagi o tomie „Przed i po” Stanisława Barańczaka spisane jesienią 1988 roku*. W: *Przeszukiwanie czasu*, s. 205. Nawiasem mówiąc, esej ten, w którym ironia uznana zostaje za centralną „kategorię antropologiczną, jednoczącą różne typy doświadczeń, scalającą widzenie świata” (s. 202), potwierdzałyby wiele zawartych tutaj przeze mnie intuicji.

analizie utworu Czesława Miłosza *Świty*, Barańczak – skrupulatnie rozkładający wiersz na czynniki pierwsze, również przez odwołanie się do „wymowy cyfr” – sam autoironicznie zaliczy się do „badaczy owadzych nogów”⁴⁷. Przypomnijmy opinię Ireneusza Opackiego na temat rzetelnej „sztuki czytania” autora *Etyki i poetyki*:

czytanie odpowiedzialne – dążące do zbliżenia się do p r a w d y o wierszu – nie może pochopnie rezygnować z owych czasem zmundnych [...] roztrzasań, dzielenia włosa na czworo, drobiazgowego rozsypywania małych guziolków, gęsto przez poetę ponawianych na dość długiej czasem nitce utworu⁴⁸.

To jednak, co w poważnym dyskursie krytyka jest „czytaniem odpowiedzialnym”, w eseju *Kim n a p r a w d ę byli „dwaj panowie stateczności”* – przy zastosowaniu tej samej „metody” – stanowi jego dokładną odwrotność.

Jeśli pójdziemy dalej tym tropem, okaże się, że w omawianym tekście sparodiowana została nawet skłonność krytyka do lektury nowatorskiej, walczącej ze spetryfikowanym odbiorem, a więc pośrednio i sama „walka o słowo”. Zacytujmy dłuższy fragment szkicu Barańczaka:

polemika ta nie podważa znanego powszechnie odczytania utworu Białoszewskiego [...], pragnie jedynie zwrócić uwagę na możliwość zupełnie innego, choć komplementarnego, odczytania sensu czy sensów *Ballady od rymu*. Odczytanie to możliwe jest dopiero dzisiaj: w roku 1966 zbyt świeża była jeszcze pamięć nadużyć, jakich dopuszczał się historycznoliteracki psychologizm i biografizm, nie mówiąc o wulgarnym socjologizmie. Tymczasem wszystkie te trzy typy nadużyć [...] pozwalają uzupełnić strukturalistycznie zorientowaną *explication du texte* Sławińskiego o kilka ważnych ustaleń⁴⁹.

Oczywiście, liczne autokompromitacje i autodemaskacje podmiotu krytycznego w tym tekście – jak już wcześniej powiedzieliśmy – nie pozostawiają wątpliwości, jaka jest postawa samego Barańczaka, który opowiada się po stronie „etyki interpretacji”. Mimo to esej nasuwa czytelnikowi refleksje, które wykraczają poza problematykę odpowiedzialności w krytyce literackiej; każe zastanowić się nad głębszym – niż tylko czysto retorycznym – sensem tej swoistej autoironii (o ile faktycznie z nią mamy do czynienia), która przecież jest w pewien sposób zakwestionowaniem własnego stanowiska, postawieniem w stan podejrzenia własnego języka.

Postawa Barańczaka – jeśli kontynuować przez chwilę ten trop – paradoksalnie przypomina tu trochę ironistę z książek Richarda Rorty’ego. Jest to według tego autora: „osoba, która ma wątpliwości co do własnego słownika finalnego”⁵⁰,

⁴⁷ S. Barańczak, *Tunel i lustro*. (Czesław Miłosz: „*Świty*”). W: *Tablica z Macondo*, s. 21.

⁴⁸ I. Opacki, *Katedra i patyk*. W zb.: „*Obchodzę urodziny z daleka...*” *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, s. 215.

⁴⁹ Barańczak, *Kim n a p r a w d ę byli „dwaj panowie stateczności”*, s. 331.

⁵⁰ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*. Przeł. W. J. Popowski. Warszawa 1996, s. 251. Nawiasem mówiąc, gdy amerykański pragmatysta omawia w tej książce twórczość Orwella – patrona Barańczaka – skupia się przede wszystkim na obnażającym mechanizmy totalitarne opisie, jaki zawierają dzieła Orwella, a pomija znaczenia, jakie płynęłyby z apriorycznego wytyczania ścieżki moralnej przez to pisarstwo. Tych ostatnich, zdaniem Rorty’ego, nie ma. O ironicznym eseju *Kim n a p r a w d ę byli „dwaj panowie stateczności”* również można w pewnym sensie powiedzieć, że „nie buduje stanowiska filozoficznego”, tylko daje po prostu językowy opis konsekwencji nieuczciwości pisarskiej – nieobojętny z punktu widzenia etyki. Ta analogia jest jednak

co świetnie koresponduje z charakterystycznymi dla Barańczaka: myśleniem nominalistycznym, prymatem wieloaspektowości, niezgodą na „ducha Uogólnienia” i – czego skutki możemy obserwować w omawianym eseju – stawianiem nawet własnego słowa w „stan podejrzenia”. Chociaż wolno mówić o punktach wspólnych z myślą Rorty’ego i pod pewnymi względami Barańczakowi mogłaby być bliska intuicja filozofa: „jeśli zadbam o wolność, prawda sama się o siebie zatroszczy”⁵¹, to jednak każda ironia ma u autora *Etyki i poetyki* swoje granice i podporządkowana jest klasycznej filozofii prawdy i metafizycznej, w gruncie rzeczy, wierze w określone wartości. U polskiego poety etyczny słownik finalny nie powinien zostać zastąpiony możliwością „mówienia innym ludziom o tym, co wydaje nam się prawdą, a nie o tym, co nią faktycznie jest”⁵², a esej *Kim naprawdę byli „dwaj panowie stateczności”* to kpina z retoryki i obrona etyki zarazem. Istnieje więc to samo pytanie, które zadaje sam Barańczak przy okazji rozważań o ironii u Herberta: „co ostaje się jako wartość niekwestionowana i nienaruszalna”⁵³ w tym specyficznym językowym autoportrecie?

Żeby ustalić, gdzie znajdują się granice autoironii Barańczaka i przy okazji wyciągnąć też ostateczne wnioski z naszych rozważań, musimy wrócić do punktu wyjścia i przywołanego przeze mnie na początku postulatu „stawiania języka w stan podejrzenia”, który pojawia się po raz pierwszy we wczesnym eseju Barańczaka *Proszę pokazać język*. Otóż w tekście tym do podstawowej opozycji „SŁOWO W STANIE PODEJRZENIA I SŁOWO POZA PODEJRZENIEM” Barańczak prezentuje pod koniec swoich uwag ogólniejsze prawo:

poezja, która stawia poza podejrzeniem swój własny język, głuchnie też na groźby pobrzmiwające w językach innych, pozapoetyckich, daje im się zniewolić [...] lub udaje, strusią metodą, że ich w ogóle nie słyszy⁵⁴.

W niniejszym artykule mieliśmy okazję zobaczyć, że krytyka literacka Barańczaka potwierdza tę zasadę także w swoim przypadku. W autoironicznym eseju *Kim naprawdę byli „dwaj panowie stateczności”* autor stawia w „stan podejrzenia” własny język krytyczny, co pozwala mu być czujniejszym użytkownikiem języka, niż gdyby poprzestał tylko na dyskursywnym uwrażliwianiu odbiorcy na etyczny sens języka. Tekst ten stanowi podsumowanie „walki o słowo”, bynajmniej nie jej podważenie.

Konsekwentny ironista jest też zawsze autoironistą, a tym samym nigdy nie daje się zaślepić przez żadną ideologię – czy byłaby to ideologia, z którą Barańczak walczył także za pomocą retoryki paradoksu, czy jakakolwiek inna. Jego autoironiczna wypowiedź potwierdza więc uwarunkowania moralne jego etyki języka i to potwierdza lepiej nawet, niż mogłaby to zrobić jakaś wypowiedź programowa, wyluszczająca je całkowicie wprost. Podobnie figura paradoksu pozwalała uchwycić problemy manipulacji językowej dokładniej chyba niż jakiegokolwiek inne działanie językowe. Retoryki paradoksu i ironii zatem stanowiłyby najbardziej udaną

ryzykowna, jako że Rorty stoi na stanowisku przygodności języka, czemu Barańczak z pewnością by się przeciwstawiał.

⁵¹ *Ibidem*, s. 239.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, s. 109.

⁵⁴ Barańczak, *Proszę pokazać język*, s. 182.

realizację zawartego w krytyce literackiej Barańczaka systemu etycznego w odniesieniu do języka. Podstawowy wniosek, jaki płynąłby z rozważań, mógłby brzmieć tak: o sensie wszelkiego pisania wolno, według autora *Korekty twarzy*, mówić tylko wówczas – gdy – przypomnijmy formułę krytyka: „próbuję [...] [ono] ze stałą, przeciw sobie nawet skierowaną czujnością, bronić swego języka przed zafałszowaniem i deprawacją z jednej strony, a bezradną izolacją – z drugiej”⁵⁵.

Abstract

HANNA TRUBICKA
(Adam Mickiewicz University, Poznań)

PARADOX AND IRONY IN STANISŁAW BARAŃCZAK'S METALITERARY AND METACRITICAL STATEMENTS

The subject of the present paper is the rhetoric of paradox and irony in Stanisław Barańczak's late literary critical achievements. The paradox proves specially privileged rhetorical trope in his 1980s criticism and is used as an effective tool in describing problems of linguistic literary culture in the Polish People's Republic. Irony, by contrast, is a basic mode of an essay dated 1990s which polemizes with standardised unilateral language of interpretation. The two rhetorical mechanisms turn out to be subject to the imperative of responsibility for the word – the context the author formulates for investigating their meaning. Moreover, the self-parodistic essay *Who really were "the two steady gentlemen" or: the front of the fight for ifs, or: Sławiński finally amended* encourage to question for a deeper sense of autoirony and "casting under suspicion" even one's own critical language.

⁵⁵ *Ibidem*.

„BADANIA DOTYCZĄCE ROZUMU LUDZKIEGO” DAVIDA HUME’A
W TŁUMACZENIU ANTONIEGO LANGEGOOpracowała ALEKSANDRA KASICA
(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

Korespondencja Antoniego Langego i Henryka Struvego obejmuje lata 1886–1887. Był to okres, kiedy Lange (1861–1929) jako 25-letni student prawdopodobnie literatury i filozofii na uniwersytecie w Paryżu, lecz mający już w swoim dorobku przekłady dzieł m.in. Móra Jókai (*Dwa wesela*, 1885; *Krwawy anioł*, 1885), zwrócił się z prośbą o powierzenie mu tłumaczenia dzieł filozoficznych do profesora Uniwersytetu Warszawskiego, Henryka Struvego (1840–1912), redaktora „Biblioteki Filozoficznej”. W odpowiedzi, 27 XI 1886, Lange uzyskał zamówienie przekładu czterech rozdziałów (IX–XII) rozprawy *An Enquiry Concerning Human Understanding* (*Badania dotyczące rozumu ludzkiego*) Davida Hume’a. Przekładu wcześniejszych rozdziałów dokonywał tłumacz, który – jak pisze Struve – „oświadczył mi, iż nie może się podjąć dokończenia przekładu w jakimkolwiek określonym terminie. Przekład Pański ostatnich c z t e r e c h rozdziałów od IX do XII byłby tak bardzo pożądany”¹.

Lange 27 I 1887 wysłał z Paryża Struwegu rozdział IX: *O rozumie zwierząt*, oraz skreślony niewielki fragment rozdziału X: *O cudach*, wraz z listem informującym, że jest to jedynie część pracy (zapewne do wstępnej oceny) oraz że przekład został wykonany na podstawie wydania edynburskiego z r. 1826 znajdującego się wówczas w Bibliothèque Nationale w Paryżu. Rozprawa Hume’a w tłumaczeniu Langego jednak nie ukazała się. Można by sądzić, iż ów przekład nie spełniał oczekiwań profesora Struvego, Lange pisał bowiem: „Uwagi Sz. Pana co do mego tłumaczenia są, niestety (!), aż nadto prawdziwe. Nie chcę się uniewinniać, [...] pamiętam, że w owym czasie nie miałem nawet mieszkania i parę nocy przewędrowałem po bulwarach, wreszcie kolega jeden użyczył mi mieszkania”².

Struve po nieudanej współpracy z Langem jeszcze w r. 1900 kontynuował starania o opublikowanie *Badania dotyczących rozumu ludzkiego*: zachęcał Kazimierza Twardowskiego do tłumaczenia, mającego ukazać się w serii „Biblioteka Filozoficzna”. Pierwsze wydanie rozprawy ostatecznie nastąpiło dopiero w 1905 r. (Lwów, Polskie Towarzystwo Filozoficzne). Tłumaczenia dokonali Kazimierz Twardowski i Jan Łukasiewicz.

Należy wspomnieć, iż w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie znajduje się list Struvego (z adnotacją napisaną prawdopodobnie jego ręką: „Do A. Langego”) datowany na 26 III 1886, jak można by przypuszczać – omyłkowo zaadresowany do Langego.

¹ H. Struve, list do A. Langego, z 27 XI 1886. Bibl. Jagiellońska, rkps przyb. 1–11/60 (suplement).

² A. Lange, list do H. Struvego, z 29 X 1887. Jw., rkps przyb. 7/60).

W liście tym Struve przedstawia warunki wykonania powierzonego już, rzekomo, Lange-
mu przekładu rozprawy *An Enquiry Concerning Human Understanding*. Jednak pierwszy
list Langego do Struvego (zawierający przesłanki, że Struve i Lange nie korespondowali
ze sobą wcześniej) datowany jest na 8 IV 1886. Najpewniej błędny dopisek Struvego: „Do
A. Langego”, do listu z 26 III 1886 wynikał z tego, iż Lange musiał być kolejnym (jak
później się okazało – również nie finalizującym swej pracy bądź też nie satysfakcjonującym
redaktora) tłumaczem dzieła Hume’a, mającego wyjść drukiem pod redakcją Struvego.

Zamieszczony tu list Struvego do Langego, w którym został zamówiony przekład
rozprawy *An Enquiry Concerning Human Understanding*, jest raczej trudno czytelny,
obfituje w liczne skreślenia – pierwotne wersje podano tylko wówczas, gdy znacząco od-
dawały inną treść niż ta wyrażona w ostatecznej wersji. Skrócone wyrazy i luki w tekście
uzupełniono w nawiasach kwadratowych [], nieczytelny zaś tekst przedstawiono kreskami
w nawiasie kwadratowym [— —].

Fragment *Badań dotyczących rozumu ludzkiego* w tłumaczeniu Langego zawie-
ra wiele skreśleń, stosowanych zwykle w celu przestawienia szyku zdania lub też odda-
nia innej treści. Skreślenia zarejestrowano tu w klamrach { }. Punkty od 1 do 9 rozprawy
(rozdz. IX) nie są zapisane przez Langego linearnie: na stronie 4 autografu znajdują się
punkty od 1 do 6 (częściowo), na stronie 5 następuje zakończenie rozdziału, a potem
dalszy ciąg punktu 6 oraz punkty 7, 8, 9 – zapis ten został tu uporządkowany. Przekreślony
przez Langego fragment X: *O cudach*, ujęto w nawias kątowny < >.

Podkreślone linią przez tłumacza wyrazy lub związki wyrazowe wyróżniono rozstrze-
lonym drukiem. Pisownię oraz interpunkcję zmodernizowano zgodnie z obecnie przyję-
tymi zasadami.

List Henryka Struvego do Antoniego Langego – zamówienie tłumaczenia

27 / XI [18]86

Szanowny Panie,

Przez pośrednictwo brata Pańskiego odebrałem kartę tytułową i dokończenie
ostatecznego przekładu Condillaca¹. Życiorys potrzebuję nie prędzej jak na początku
przyszłego roku – i to – jak już pisałem – w najściślejszej formie objętości n a j-
w i ę c e j arkusza druku². Co do honorarium, to Sz. Pan zapewne odebrałeś już
rub[li] 50³ – jako zaliczkę⁴ na dalsze pięć arkuszy druku. Ostateczny rachunek
dokonanym być może tylko według liczby arkuszy w samym druku – według
doniosłego obrachunku drukarza Pańsk[iego] rękopisu w formacie „Biblioteki
Filozoficznej”⁵ nie wyniesie więcej nad 15 arkuszy⁶.

Co do przekładu *Etyki* Spinozy miałem Sz. Panu tymi dniami pisać, że tłumacz
pierwszej części, p. Paskal⁷, oświadczył mi tymi dniami, będąc w Warszawie, że
tłumaczy dalsze części i podejmuje się rzecz skończyć na termin prekluzyjny,
który mu postawiłem, proszę się wstrzymać aż do dalszego z mej strony powiado-
mienia, gdyż tłumacz pierwszej części, którego z powodu wyjazdu z Warszawy
straciłem zupełnie z oczu, donosi mi obecnie, że postąpił w przekładzie dalszych
części tego dzieła i ma zamiar wkrótce nam ukończyć. Gdyby tak nadesłał mi
całkowity przekład⁸ na termin prekluzyjny⁹, jaki mu postawiłem; natenczas nie
miałbym powodu nie przyjmować jego pracy, przy czym naturalnie mam na uwa-

dze głównie tę okoliczność, że Sz. Pan przekładu tego jeszcze nie rozpoczął¹⁰. Mego egzemplarza *Etyki* nie mógłbym Panu nadesłać, gdyż jest on [— —]. W przeciwnym bowiem razie z powodu niedotrzymania¹¹ zobowiązania pierwotnego przez tłumacza nie cofnąłbym zamierzenia z Sz. Panem w ręku tłumacza pierwszej części. Co do Hume’a rzecz się ma inaczej. Tłumacz oświadczył mi, iż nie może się podjąć dokończenia przekładu w jakimkolwiek określonym terminie¹². Przekład Pański ostatnich czterech rozdziałów od IX do XII byłby tak bardzo pożądany¹³. Dzieło Hume’a mam u siebie, ale jest ono własnością Biblioteki Uniwersyteckiej, więc ja Sz. Panu przesłać nie mogę. Nadto jest mi ono potrzebnym przy przejrzaniu przekładu i przygotowaniu takowego do druku. Nie wiem tak, jak Sz. Pan poradzi w tym względzie¹⁴. Gdyby szło tylko o koszt nabycia *Esseys* Hume’a, natenczas chętnie bym takowy sam poniósł, gdyż dzieło to nadaje się do mojej biblioteki. W wydaniu, które nam potrzeba, owe rozdziały (IX–XII) obejmują str[onice] 117 do 184.

O wiadomość w przedmiocie tego przekładu Hume’a upraszam Sz. Pana przy dalszej sposobności¹⁵.

Papier zżółkły, w linie. Format 130 × 335 mm. Wyraźne ślady składania arkusza, 2 karty. Bibl. Jagiellońska, rkps przyb. 1–11/60 (suplement). Pisane czarnym atramentem.

¹ „Kartę tytułową, spis rzeczy i polemikę Condillaca” Lange przekazał za pośrednictwem brata 20 IX 1886 (życiorys Condillaca z opóźnieniem został wysłany dopiero 21 I 1887). Prawdopodobnie wspomnianym bratem był Józef Lange (1863–1918), adwokat, wykładowca prawoznawstwa i socjologii w szkole handlowej i technicznej w Warszawie, a także publicysta artykułów na tematy prawnicze i społeczne (zob. *Słownik biograficzny adwokatów polskich*. T. 1: G–Ł. Warszawa 1981, s. 204–205). W wielu listach A. Lange, przebywając za granicą Polski, prosił swych adresatów o przysyłanie m.in. prasy krajowej do Warszawy na ulicę Solną 12, przy której mieszkał brat poety – Józef.

² W innym liście, z 26 III 1886 (prawdopodobnie błędnie zaadresowanym do Langego, zob. tu wstęp, s. 159–160), dotyczącym przekładu rozprawy Hume’a dokładnie podaje Struve formalne wymagania: „pożądany jest papier cienki, pismo możliwie najcisłejsze i konieczne zwięzłe pismo, ale konieczne czytelne. Przystawić należy tylko marginesy dla poprawek”. Przesyłka z tłumaczeniem winna być w listach zamkniętych – „dla uwolnienia się od formalności cenzuralnych, gdyż rzecz w druku swoją drogą do cenzury oddana być musi” (Bibl. Jagiellońska, rkps przyb. 1–11/60 (suplement)).

³ Na przełomie XIX i XX w. zarobki robotników w średnim i wielkim przemyśle w Królestwie Polskim wynosiły przeciętnie rocznie 240 rubli (zob. A. Jezierski, C. Leszczyńska, *Historia gospodarcza Polski*. Wyd. 3, popr. i uzup. Warszawa 2009, s. 161).

⁴ Lange otrzymał zaliczkę 28 IX 1886. „Najserdeczniej Sz. Panu dziękuję za łaskawość, jakiej z Jego strony doznaję” – pisał Lange w podziękowaniu Struwegemu (Bibl. Jagiellońska, rkps przyb. 7/60).

⁵ „Biblioteka Filozoficzna” – seria wydawnicza redagowana i zainicjowana przez Struwego, wspierana przez Kasę im. Mianowskiego. „Biblioteka Filozoficzna” publikowała polskie przekłady dzieł filozoficznych („wszystko, co stanowi dorobek filozoficzny ludzkości” (H. Struve, Przedmowa w: É. Condillac, *Traktat o wrażeniach zmysłowych*. Przeł. A. Lange. Red. H. Struve. Warszawa 1887)).

⁶ Przekład wraz z przedmową Struwego obejmował ponad 16 arkuszy, Langemu jako tłumaczowi zapłacono za 14,5 arkusza 145 rubli (zob. H. Struve, *Kasa im. Mianowskiego: w sprawie Edwarda Abramowskiego*. Bibl. Jagiellońska, rkps przyb. 1–11/60 (suplement)).

⁷ Antoni Paskal ostatecznie w r. 1888 przetłumaczył z łaciny *Etykę sposobem geometrycznym wyłożoną* B. Spinozy, która była finansowana przez zapomogę Kasy im. Mianowskiego.

⁸ Pierwotnie w autografie: „podjął się ukończyć rzecz”.

⁹ Pierwotnie w autografie: „do Wielkiej Nocy”.

¹⁰ A. Lange w liście z 20 IX 1886 prosił profesora o pożyczenie dzieła Spinozy: „Zarówno Hume, jak i Spinoza są u tutejszych antykwarzy, ale że ci małych interesów nie robią, więc oddzielnie ani *Essays*, ani *Ethics* nigdzie dostać nie można” (Bibl. Jagiellońska, rkps przyb. 7/60). Zrozumiałe więc dla niego było, że redaktor „Biblioteki Filozoficznej” podjął ostateczną decyzję i właśnie jemu powierzył przetłumaczenie *Ethics*.

¹¹ Pierwotnie w autografie: „zerwania”.

¹² Pierwotnie w autografie: „Przekład pierwszych VIII rozdziałów leży u mnie przeszło rok”.

¹³ Mowa o dziele *An Enquiry Concerning Human Understanding* (*Badania dotyczące rozumu ludzkiego*) Davida Hume’a.

¹⁴ Z prośbą o pożyczenie dzieła Hume’a Lange zwrócił się do Struvego 20 IX 1886 (zob. przypis 10). Po niniejszej odpowiedzi Lange ośmielił się zaproponować profesorowi pośrednictwo w zakupie *Badania dotyczących rozumu ludzkiego*. Książka kosztowała 12 franków, co znacznie obciążałoby Langego – w styczniu 1888 poeta otrzymał bowiem wynagrodzenie od „Przeglądu Tygodniowego” w wysokości 118,90 franków, tak więc zakup książki w Paryżu stanowił dla niego około dziesiątą część zarobku.

¹⁵ Lange 27 I 1887 wysłał Struwegowi szkic IX (*O rozumie zwierząt*) oraz fragment szkicu X (*O cudach*) dzieła Hume’a, jednak przekład został odrzucony przez redaktora „Biblioteki Filozoficznej”, co przekreśliło dalszą współpracę. Lange w liście z 28 X 1887 w następujący sposób sprawę wyjaśnił: „Uwagi Sz. Pana co do mego tłumaczenia są, niestety (!), aż nadto prawdziwe. Nie chcę się uniewinniać, [...] pamiętam, że w owym czasie nie miałem nawet mieszkania i parę nocy prześwidrowałem po bulwarach, wreszcie kolega jeden użyczył mi mieszkania” (Bibl. Jagiellońska, rkps przyb. 7/60).

„Badania dotyczące rozumu ludzkiego” Davida Hume’a w tłumaczeniu Antoniego Langego

Szkic IX

O rozumie zwierząt

Wszystkie nasze rozumowania dotyczące się faktów (*matter of facts*) oparte są na pewnego rodzaju analogii, która z pewnych przyczyn każe nam oczekiwać tychże skutków, jakie widzieliśmy wynikającymi z przyczyn podobnych. Skoro przyczyny są zupełnie podobne, analogia jest doskonałą i wyciągnięty wniosek uważanym jest za pewny i stanowczy. Widząc sztabę żelaza, nigdy nie wątpimy, że cząstki jego mają wagę i spójność; widzieliśmy bowiem to zjawisko we wszystkich innych wypadkach. W miarę jak podobieństwo przedmiotów staje się mniej ścisłym, analogia jest mniej doskonała, a wnioski mniej stanowczymi. Siła tych rozumowań znajduje się zawsze w stosunku do stopni podobieństwa. W ten sposób obserwacje robione na jednym zwierzęciu bywają stosowane do wszystkich innych. Skoro dokładnie wykazane będzie, że krew płynie w żabie lub rybie, wówczas będziemy mieli prawo przypuszczać, że {i w pozostałych istotach żywych krew płynie} ta sama zasada ma miejsce i gdzie indziej. Użycie obserwacji analogicznych rozciąga się aż do naszej wiedzy: pozyskalibyśmy {nadzwyczajną} wielką wagę, gdybyśmy doszli do teorii mającej {objaśnić} czynności {ducha} umysłu oraz źródło i związek uczuć człowieka objaśnić tak ściśle, jak teoria wyjaśniająca też same zjawiska w różnych zwierzętach. Mamy zamiar szkic (trak[tat]) niniejszy oprzeć na hipotezie, za pomocą której staraliśmy się wyrozumieć dowody oparte na doświadczeniu. Mamy nadzieję, że nowy ten punkt widzenia stwierdzi poczynione już przez nas obserwacje (badania).

1. Od autora *section*.

Przed wszystkim widocznym się zdaje, że pod wielu względami zwierzęta kształcą się przez doświadczenie również jak {ludzie} człowiek; i że podobnie jak on też same {przyczyny} skutki z tych samych przyczyn wyprowadzają. Na tej zasadzie przyswajają sobie najogólniejsze własności przedmiotów zewnętrznych i od urodzenia, powoli, nabierają pojęcia o naturze ognia, wody, ziemi, kamieni, wysokości, głębokości itd., i o skutkach, jakie z nich wypływają. Nieświadomość i niedoświadczenie młodych zwierząt wyraźnie różni się od przebiegłości i bystrości starych, które w długich obserwacjach nauczyły się unikać tego, co ich rani, i szukać tego, co im przyjemność sprawia. Koń wyćwiczony na {wsi} polu (*field*) zna wysokości, jakie przeskoczyć może, i nigdy nie rzuci się do skoku przewyższającego jego siły. Stary {dzik} ogar, pozostawiając młodemu trudy polowania, sam tak się umieszcza, że zająca uchwycić może, gdy ten przebiega (*doubles*). Postępuje tak nie na zasadzie przypuszczeń, lecz obserwacji i doświadczenia.

Daleko jaśniej widzieć się daje ta prawda w skutkach, jakie wywołuje wychowanie i tresura zwierząt, które, przez nagrody i kary stosownie udzielane, mogą być skierowane do czynności najbardziej przeciwnych ich instynktowi i skłonnościom naturalnym. Czyliż nie doświadczenie robi psa bojaźliwym, gdy go dręczymy lub podnosimy kij, by go uderzyć? Czyż nie doświadczenie również każe mu odpowiadać na swe nazwisko i wnioskować z rozkazującego tonu swego pana, że ten raczej jego, niż którego z towarzyszków wzywa, i że, wzywając, wymawia to słowo pewnym sposobem, pewnym tonem, z pewnym akcentem?

Należy zauważyć, że w tych wszystkich wypadkach zwierzęta wnioskujeją z faktów, które bynajmniej nie bezpośrednio zmysły ich uderzają: że wnioski te całkowicie oparte są na doświadczeniu przeszłości i że stworzenia te od przedmiotów obecnych oczekują tych samych skutków, jakich zawsze w pozostałych wypadkach doświadczyły.

P o w t ó r e, niemożliwym jest oprzeć tą indukcją na łańcuchu rozumowań, za pomocą których zwierzę wywnioskować by mogło, że wypadki {jednakie} analogiczne powinny wynikać z analogicznych przyczyn i że bieg natury jest pod tym względem zawsze {nat[uralny]} prawidłowy. Gdyby, zaiste, takie argumenta istniały, byłyby one zbyt zawikłane dla tak niedoskonałych inteligencji i byłoby może {niezbyt wiele użyć tu wszystkich starań i całej rozwagi} nie za wiele dla ich odkrycia użyć całych starań i całej rozwagi geniuszu filozofa. Indukcje te zwierząt nie są więc owocem rozumowania: indukcje dzieci również nie są nimi; dalej zaliczyć tu można indukcje dotyczące się czynów i wniosków większości ludzi; wreszcie nawet indukcje filozofów do tegoż szeregu należą: i są oni bowiem w życiu {czynnym} praktycznym za ludem i kierują się tymiż maksymami {popularnymi}. Natura była zmuszana utworzyć inną zasadę, łatwiejszą do użycia i to ogólniejszą w zastosowaniu. Indukcja od przyczyn do skutków – była zbyt ważną w życiu, aby można ją było powierzyć niepewnemu i powolnemu biegowi rozumowania i argumentacji. Gdyby zachodziła wątpliwość co do ludzi, w każdym razie jest to pewne dla zwierząt (*brute*). – Owóż, raz prawdę tę ustalwszy w stosunku do ostatnich, zmuszeni jesteśmy na skutek wszelkich praw analogii przypuścić jej powszechność i bezwyjątkowość. Przyzwyczajenie, i tylko przyzwyczajenie

nie, każe zwierzętom przewidywać zwykłe skutki każdego przedmiotu, jaki zmysły ich uderza. Ono to w obecności pewnego przedmiotu wywołuje w ich imaginacji to pojęcie silne i żywe drugiego przedmiotu, z czego rodzi się uczucie zwane {wiarą} wierzeniem (*belief*). I nie inaczej moglibyśmy objaśnić tę czynność ani w wyższych, ani w niższych klasach istot obdarzonych czuciami dochodzącymi do naszej świadomości.

Wszystkie nasze rozumowania o faktach lub przyczynach wypływają jedynie z przyzwyczajenia. Można więc zapytać: skąd pochodzi, że ludzie tak wysoko stoją nad zwierzęta w sztuce rozumowania? Skąd jeden człowiek wyższym jest pod tym względem od drugiego? Czyż to samo przyzwyczajenie nie jednakowo na wszystkich wpływa? – Postaramy się krótko wyjaśnić różność rozumów ludzkich. Po czym łatwo zrozumiemy, czemu zwierzęta różnią się pod tym względem.

1. Skoro, przeżywszy czas niejaki, przywykliśmy do jednolitości natury, nabywamy ogólne przyzwyczajenie {przenoszenia}, iż stosujemy {znanego} znane do nieznanego, i uważawszy, że to ostatnie podobnym jest do pierwszego. Zasada ta każe nam uważać doświadczenie za podstawę rozumowania: i jedno już doświadczenie pozwala nam oczekiwać zjawiska z {pewną} niejaką pewnością, jeżeli tylko było zrobione ściśle i pozbawione wszelkich wpływów obcych. Jest więc nieskończenie ważnym obserwować skutki rzeczy: a ponieważ ludzie różnią się bardzo między sobą pod względem uwagi, pamięci i zdolności obserwacyjnej, już to samo wielką różnicę stanowi w ich rozumowaniach.

2. Często skutek wynika z przyczyn zawikłanych i umysł szerszy niż inne łatwiej obejmuje cały system przyczyn i będzie w stanie wyprowadzić z nich ściśle wnioski.

3. Jeden człowiek może dalej ciągnąć łańcuch rozumowań niż drugi.

4. Bardzo niewiele osób umie długo rozmyślać, nie miesząc pojęć i nie biorąc jednych za drugie. Słabość ta ma rozmaite stopnie.

5. Często okoliczności, od których skutki zależą, wzajemnie się przeplatają; często mieszą się tu okoliczności obce; dużo potrzeba uwagi, ściśłości i przenikliwości, aby je rozwikłać.

6. Jest to bardzo subtelna czynność wyprowadzać z obserwacji szczególnych maksymy ogólne. Nie masz nic powszechniejszego nad błędy, w jakie wpadają umysły już to ograniczone, które nie widzą rzeczy ze wszech stron.

7. W razie gdy rozumuje się przez analogię, ten, co ma najwięcej doświadczenia i najwięcej zdolności do odszukiwania analogii, będzie rozumował najlepiej.

8. Przesady, wychowanie, namiętności, stronniczość wpływają na jednych więcej niż na drugich.

9. Skorośmy nauczyli się ufać świadectwu ludzi, książki i rozmowy rozszerzają sferę doświadczenia i rozważania jednych ponad obszar umysłowy innych.

Byłoby łatwym zaznaczyć wiele innych okoliczności, które wyróżniczkują rozumy ludzkie.

Jednakże jeżeli zwierzęta obserwacji zawdzięczają wielką część swych wiadomości, wiele też jest takich, które wprost od natury otrzymują. Są to te, które przechodzą miarę ich zdolności, dostatecznych w przypadkach zwykłych i którym najdłuższa praktyka, najszerze doświadczenie na nic przydać by się nie mogło,

albo bardzo niewiele. Dajmy im nazwę i n s t y n k t u i skłonni jesteśmy podziwiać je jako rzeczy nadzwyczajne, nieprzeniknione dla badań rodzaju ludzkiego. Ale podziw ten zmniejszy się lub może nawet zniknie zupełnie, gdy rozważymy, że rozum doświadczalny, wspólny nam i zwierzętom i od którego całe nasze postępowanie zależy, niczym innym nie jest, jak rodzajem instynktu lub potęgi mechanicznej, działającej mimo naszej wiedzy, i których główne czynności nigdy nie {są kierowane} wypływają z tych stosunków i porównań pojęć, jakie stanowią przedmiot naszych zdolności umysłowych. Ten sam, jakkolwiek różny, instynkt każe człowiekowi unikać ognia, a ptaka dokładnie uczy sztuki wysiadania (*incubation*) i gospodarstwa w karmieniu piskląt.

⟨Szkic X

O cudach

Część pierwsza

W pismach doktora Tillotsona jest argument przeciw {realnej obecności} realnego mu objawienia (*real presence*), tak ścisły, dowcipny i niezbity, jak tylko być może argument {postawiony} skierowany przeciw doktrynie tak mało godnej odparcia.)

Papier żółkły z liniami wodnymi. Wymiary 135 × 207 mm. Pisane czarnym atramentem, 6 kart. Bibl. Jagiellońska, rkps przyb. 7/60.

Abstract

DAVID HUME’S “AN ENQUIRY CONCERNING HUMAN UNDERSTANDING”
IN ANTONI LANGE’S TRANSLATION

Edited by ALEKSANDRA KASICA

(The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw)

The article presents and discusses fragments of David Hume’s *An Enquiry Concerning Human Understanding* (chapter IX: *Of the Reason of Animals* and a deleted of chapter X: *Of Miracles*) translated by Antoni Lange, who asked Henryk Struve, professor at University of Warsaw, to appoint him do the translation, as well as letters exchanged between them about this matter.

Hume’s *Enquiry* [...] in Lange’s translation was ultimately not printed.

ROMAN JURKOWSKI
(Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn)

KAZIMIERZ PRZERWA TETMAJER W WILNIE W 1906 ROKU I PIERWSZY PO POWSTANIU STYCZNIOWYM PUBLICZNY ODCZYT W JĘZYKU POLSKIM

Młoda Polska wileńska była całkiem inna niż ta z Krakowa, Lwowa i nawet z Warszawy. Jak zauważył profesor Andrzej Romanowski w znakomitej książce pod takim właśnie tytułem:

Modernistyczny przełom był tu nie do pomyślenia: walcząc o przetrwanie, kultywowano dawne romantyczne formy nieuchronnie już wtedy kostniejące¹.

Dodajmy – kostniejące w warunkach artystyczno-literackiej galicyjskiej swobody, a w Wilnie po r. 1905 stanowiące fundament do odbudowy tego, co niemal nie istniało przez 40 z górą lat popowstaniowej martwoty. Dlatego koniec w. XIX, nie ten kalendarzowy, ale rzeczywisty – w r. 1918, zamykał w kulturze wileńskiej konglomerat kilku epok literackich, głównie resztek pozytywizmu i neoromantyzmu. Czasu było bardzo mało i te lata od 1905 do 1914, gdy w Wilnie z zapalem i niemałym wysiłkiem przywracano to wszystko, czego tam nie było od upadku powstania w r. 1863, okazały się okresem zbyt krótkim, aby Młoda Polska zagościła tu w takim rozkwicie, jak w innych częściach dawnej Rzeczypospolitej. Stąd seria 2 *Poezji* Kazimierza Tetmajera z r. 1894, traktowana przez historyków literatury jako wyraźna cezura chronologiczna, zapoczątkowująca przełom modernistyczny w literaturze polskiej, znana była w Wilnie nielicznym – tym, którzy przywozili książki z Galicji i Warszawy i czytali prasę warszawską.

W sytuacji o wiele gorszej była tzw. szersza publiczność, która dopiero we wrześniu 1905 po raz pierwszy zetknęła się z artystycznie wykonanymi wierszami Tetmajera. W trakcie pięciu wileńskich koncertów Filharmonii Warszawskiej artystka Jadwiga Mrozowska recytowała kilka utworów tego poety. Z relacji prasowych „Kuriera Litewskiego”, jedynej wówczas polskiej gazety w Wilnie, wiemy, iż pośród owych utworów był „nastrojowy drobiazg [...]” – *Gdy będziesz moją żoną*². Nie ulega też wątpliwości, że wiersze Tetmajera wielokrotnie prezentowa-

¹ A. Romanowski, *Młoda Polska wileńska*. Kraków 1999, s. 15.

² *Z koncertu – czwarty koncert Filharmonii Warszawskiej*. W: *Kronika krajowa. Wilno*. „Kurier Litewski” (dalej: KL) 1906, nr 16, z 20 IX / 3 X. Wcześniej na jedynym koncercie Filharmonii Warszawskiej w Grodnie publiczność usłyszała także wiersz K. Tetmajera *Evviva Forte (Koncert Filharmonii Warszawskiej w Grodnie)*. KL 1905, nr 15, z 18 IX / 1 X). Prócz skrótu KL stosuję tu skrót DW na oznaczenie „Dziennika Wileńskiego”.

no publiczności na różnego rodzaju przedstawieniach amatorskich, charytatywnych itp. W „Kurierze Litewskim” również przybliżano czytelnikom nowe utwory poety. W dniu 28 V / 10 VI 1906 ukazał się tam artykuł Kazimierza Woyczyńskiego, omawiający przede wszystkim wydany w tymże roku dramat *Rewolucja*. Recenzent naświetlał czytelnikom następującą kwestię:

Tetmajera uznanie i sława odnosiły się dotychczas w walnej części do jego erotyków, o zmianie tonu w jego serii piątej, zmianie tak zasadniczej i niewymownie pięknej, krytyka nasza nie uważała za stosowne donieść publiczności.

Wydaje mi się to wynikiem koteryjności pewnej grupy naszych krytyków, która każdemu z pisarzy wyznacza sferę jego działania, poza którą wyjść, według nich, nie może i nie powinien, bo system szufladkowania musiałby wtedy sromotnie runąć. – To samo stało się z Tetmajerem. A przecież jego seria piąta, jego rzeczy góralskie pokazały, że stać go na wiele, wiele więcej.

Mimo tych pochwał krytyk zauważa braki – niezbyt przecież udanego dramatu:

Rewolucja Tetmajera, na początku zaznaczyć należy, nie jest taką, jaką byśmy ją chcieć mieli, i nie jest z pewnością taką, jaką ją chciał mieć sam poeta. Winą tu zdaje się być zbyt gorączkowe tworzenie czy też ogłaszanie poematu, wynikiem czego jest wiele miejsc słabych, których by poeta z pewnością uniknął po większej rozwadze³.

Krytyka niektórych części dramatu nie przeszkadza jednak recenzentowi w podkreśleniu jego elementów patriotycznych. Woyczyński cytuje m.in. taki fragment:

A teraz nam się znów śni polskie państwo,
co mu za pieczęć już nie będzie trumna,
lecz wielkie w świecie słowiańskim hetmaństwo⁴.

– a najlepsze części dramatu porównuje do *Warszawianki* Stanisława Wyspiańskiego. Cenzura chyba przeoczyła ten kawałek recenzji, wszak za mniej „buntownicze” zdania nakładano grzywny na redakcje, natomiast nie ulega wątpliwości, że dzięki temu dramat Tetmajera był czytany w Wilnie.

Ale na bezpośredni kontakt z autorem *Końca wieku XIX* przyszło wilnianom poczekać jeszcze niemal cały rok. Zapewne dobrym kontaktom Czesława Jankowskiego, w 1906 r. redaktora „Kuriera Litewskiego”, z galicyjskimi młodopolskimi poetami i pisarzami należy zawdzięczać pierwszą i jedyną przed r. 1918 wizytę Przerwy Tetmajera w Wilnie. Mówiła o tym notatka w „Kurierze Litewskim”, zaznaczona specjalnie w tytule wielkimi literami, umieszczona w rubryce *Kronika wileńska*, najczęściej czytanej przez mieszkańców Wilna. Znajdujemy w niej: „Bawiący chwilowo w Warszawie Kazimierz Tetmajer, czyniąc uprzejmie zadość propozycji »Kuriera Litewskiego«, przybędzie do Wilna dla wygłoszenia odczytu”⁵. Dalej podawano więcej szczegółów:

Sądźmy, że wiadomość ta szczerze ucieszy wszystkich wielbicieli znakomitego poety, dając im sposobność usłyszenia wspaniałej fantazji na temat Tatr, wypowiedzianej żywym słowem autora⁶.

Jednocześnie informowano, że odczyt odbędzie się w piątek 10/23 XI 1906

³ K. W o y c z y ń s k i, *Nowe poezje Tetmajera*. „*Rewolucja*”. „*Poezje współczesne*”. KL 1906, nr 118, z 28 V / 10 VI.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Odczyt Tetmajera*. W: *Kronika wileńska*. KL 1906, nr 253, z 8/21 XI.

⁶ *Ibidem*.

w sali Klubu Kolejowego (Kolei Poleskiej) przy ulicy Chersońskiej 8, a wstęp będzie płatny.

Te dwie ostatnie wiadomości wywołały spore zainteresowanie wśród mieszkańców Wilna, którym wprawdzie od początków tzw. ery wolnościowej, czyli od ogłoszenia manifestu z 17/30 X 1905, prezentowano wiele odczytów, prelekcji i wykładów, ale odbywały się one tylko na zamkniętych zebraniach takich instytucji, jak „Lutnia” czy Klub Szlachecki. Wchodzono tam za okazaniem karty członkowskiej albo dzięki wprowadzeniu przez członka danego stowarzyszenia lub instytucji. Wykłady, których organizacja była możliwa na mocy odpowiednich zapisów w zatwierdzonych przez władze statutach, odbywały się w języku polskim, chyba że prelegent nie znał tego języka, i zazwyczaj były bezpłatne. Tymczasem pierwsza notatka w „Kurierze Litewskim” wyraźnie sugerowała, że chodzi o wykład publiczny, otwarty dla wszystkich chętnych i gotowych zapłacić za wstęp.

Szczegóły dotyczące wysokości ceny biletów podano w kolejnym numerze „Kuriera Litewskiego”. O wykładzie Tetmajera pisano w nim dwukrotnie. Na stronie tytułowej, w ozdobnych, rzucających się w oczy ramkach, umieszczono następujące ogłoszenie:

W sali Klubu Poleskiego, w piątek dnia 10 listopada 1906 roku odbędzie się odczyt Kazimierza Tetmajera. 25% czystego dochodu przeznaczona się na naukę języka polskiego dla niezamożnych uczniów i uczennic zakładów naukowych w Wilnie. Bilety od 50 kop. do 2 rb. 50 są do nabycia w Administracji „Kuriera Litewskiego”, od dzisiaj od godz. 10 rano do 5 po poł. Dla uczącej się młodzieży wejście na salę kop. 20⁷.

Co charakterystyczne, w ogłoszeniu na stronie tytułowej nie podawano tematu wykładu – magnesem przyciągającym publiczność miała być sama osoba prelegenta. Bilet za najlepsze miejsce, w cenie 2,5 rubla, nie należał do tanich, co mogło zniechęcić potencjalnych słuchaczy. Trzeba było też wynagrodzić prelegenta, pokryć koszty przyjazdu Tetmajera do Wilna i wynajęcia sali. Można przypuścić, że redakcja „Kuriera Litewskiego”, już po uzyskaniu zgody poety na przybycie do Wilna, przeprowadziła analizę warunków, jakie należałoby spełnić, aby cały pomysł zakończył się sukcesem. Z tego punktu widzenia wysokie ceny biletów wstępu uzasadniała sława artysty, jego rosnąca popularność we wszystkich zaborach, a w Wilnie fakt, że był on pierwszym tzw. młodopolskim poetą, który przyjechał do grodu nad Wilią w celu prezentacji fragmentu swojej twórczości. Nie wiadomo, czy pomysł, aby 25% czystego dochodu z odczytu przeznaczyć na potrzeby Towarzystwa Pomocy dla Niezamożnych Uczniów Średnich Zakładów Naukowych, wynikał z rzeczywistej chęci zebrania, przy okazji odczytu, pewnej kwoty dla tej polskiej instytucji społecznej, czy ten niejako uboczny cel charytatywny miał zmniejszyć złe wrażenie, jakie wywołały wysokie ceny biletów wstępu. Prawdopodobnie oba te czynniki wystąpiły równocześnie. O tym, że jednak redakcja „Kuriera Litewskiego” nie była do końca pewna, jak zachowają się wileńskie elity wobec płatnego odczytu polskiego poety, świadczy ustęp z drugiej notatki w cytowanym już numerze „Kuriera Litewskiego”, podkreślający dwa cele, które miał zrealizować planowany odczyt:

Odczyt K. Tetmajera [...] żywo zainteresował szerokie koła towarzystwa wileńskiego.

⁷ Ogłoszenie na stronie tytułowej. KL 1906, nr 254, z 9/22 XI.

Poza chęcią usłyszenia jednego z naczelnych przedstawicieli polskiego Parnasu współczesnego nie zapomniano też o odsetkach z czystego dochodu przeznaczonych na piękny i popularny cel: na naukę języka polskiego w niższych i średnich zakładach naukowych Wilna.

Liczyć już dziś można na salę pełną po brzegi.

Kazimierz Tetmajer przyjeżdża do Wilna dziś wieczorem⁸.

W kolejnym (255) numerze wileńskiej gazety, w dniu odczytu, zachowano identyczny jak dzień wcześniej układ informacji o wystąpieniu Tetmajera. Na stronie tytułowej znajdujemy to samo ogłoszenie, w *Kronice wileńskiej* zaś notatkę przybliżającą osobę poety, jego twórczość i temat odczytu wileńskiego:

Kazimierz Tetmajer przybył wczoraj wieczorem do Wilna.

Mieliśmy sposobność poznać z własnych słów poety najogólniejszy zarys dzisiejszego odczytu. Stanović go będzie, jak wyraziliśmy się na tym miejscu, fantazja na temat Tatr, owioniętych tyłu wysoce charakterystycznymi legendami i usianymi ludem, którego zwyczajów i obyczajów nikt chyba lepiej nie zna od Tetmajera.

Twórca *Melancholii*, *Aniola śmierci*, *Rewolucji* po raz pierwszy jest w Wilnie. Niestety, pora roku nieodpowiednia nie pozwoli Tetmajerowi zapoznać się z miastem naszym, jakby na to zasługiwało, a chęć po temu ma świetny pisarz wielką, wyrażając nam nadzieję pogoszczenia kiedy wiosną lub latem w Wilnie dłużej. [KL 1906, nr 255, z 10/23 XI]

Miejscowi Polacy nie zawiedli organizatorów odczytu. Elitę intelektualną Wilna na pewno na odczyt przyciągnęła sława poety piszącego śmiało erotyki, jak nadmienia Artur Hutnikiewicz: „on to pierwszy odkrył rzecz dość oczywistą, a zdumiewająco w poezji przeoczoną, że kobieta ma ciało, bo dotychczas była tylko bezcielesnym aniołem”⁹. Dzień po odczycie zanotowano w „Kurierze Litewskim”, znów w *Kronice wileńskiej*:

Odczyt Tetmajera odbył się wczoraj wobec pełnej sali Klubu Poleskiego. Słuchacze witali wstępującego na estradę poetę oraz dziękowali mu za chwilę pełną wrażeń spędzoną – w Tatrach, serdecznymi i hucznymi oklaskami. [KL 1906, nr 256, z 11/24 XI]

W zakończeniu notatki redakcja – zapowiadając wydrukowanie pełniejszego sprawozdania z odczytu w następnym numerze – dodawała:

zaznaczamy tylko, że odczyt wczorajszy Tetmajera był pierwszym polskim p u b l i c z n y m odczytem (tj. nie w zamkniętym towarzystwie, jak klub „Lutnia” itp.) po długim szeregu lat zakazów i zabraniań. [KL 1906, nr 256, z 11/24 XI]

Sprawozdanie z odczytu znalazło się w numerze 257 „Kuriera Litewskiego”. Jego autor, ukrywający się pod kryptonimem „m”, napisał w artykule zatytułowanym *Odczyt Tetmajera* i umieszczonym na pierwszej stronie gazety:

Odczyt onegdajszy [...] przeniósł nas myślą do szczytów skalistych Tatr, z których nieraz natchnienie swe czerpali poeci nasi, w ich liczbie i sam Tetmajer.

Prelegent sięgnął do skarbicy ludowej, pełnej pereł i brylantów poezji, pełnej legend i podań... [KL 1906, nr 257, z 12/25 XI]

Dalej „m” przytoczył wiernie słowa poety wprowadzające do wykładu, a sam wykład, próbując prawdopodobnie oddać jego formę, ton, nastrój sali i prelegenta – streścił w bardzo poetyckiej formie.

⁸ *Odczyt K. Tetmajera*. W: *Kronika wileńska*. Jw.

⁹ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*. Warszawa 2002, s. 97.

Powtórzymy oba te teksty. Przerwa Tetmajer powiedział przed odczytem:

Panie i Panowie!

W waszym starym, świętym Wilnie, stolicy ziemi, która największego z Polaków wydała, dziwne mnie przejmują wrażenie. Zdawałoby się, że tu już nikt nigdy nie powinien mówić, na Litwie, gdy z niej wyszedł, w niej i o niej mówił Adam Mickiewicz. Wydaje się to jakimś zachwalstwem przychodzić tu ze swoją myślą i słowem, gdy wyście wydali, gdy wy właśnie macie jednego z największych poetów, jakich w ogóle wydał świat – największy duch, jaki w naszym narodzie od czasów Chrobrego i Kazimierza Wielkiego powstał. I jeżeli poważę się prosić was o chwilę uwagi, to dlatego, aby wam opowiedzieć o ziemi, która choć daleka i inna, bratnią jest waszą i rodną. Ani ja nie czuję się tu obcym w Wilnie, ani wy nie czujecie się obcymi tam, u nas. I znakomity wasz brat, Stanisław Witkiewicz, ten od lat już dziesiątków żył się z Galicją, z Góralstczyzną, przysłał ku nam i mamy go za swojego, a chwałę swoją Podhale najwięcej jemu właśnie zawdzięcza. A że wam mówić chcę o widoku, o mitologii, o życiu w Tatr: to i potężni pisarze mówili o nim szeroko. Seweryn Goszczyński, Wincenty Pol, Adam Asnyk znajdowali w mojej stronie natchnienie i podziwiali jej postać i życie wewnętrzne; wasz Witkiewicz w znakomitym swoim dziele *Na przelęczu* unieśmiertelnił po prostu typ górala i duszę Góralstczyzny.

To dodaje mi odwagi, usprawiedliwia poniekąd obrany przeze mnie temat. Nienawidzę wszelkiego szowinizmu, jakkolwiek by on był, i wszelkiego zacietrzewiania się w swoim opłotku. Dziś zwłaszcza, gdy szerokie idee jak wichry przelatują świat. Przecież jednak mimo wszystko treścią naszych żył jest nasza przynależność rodzinna, a solą naszej ziemi jest lud, jest chłop. On ze wszystkim, co w nim jest, jest podłożem narodu, podłożem jego bytu i istnienia.

I lud ten trzeba znać wszędzie, jak daleko sięga, i trzeba go znać dobrze, do gruntu. Więc nawet baśń, nawet oddźwięk jego dziecinnej, naiwnej duszy.

Gdyby to nawet było nudne i nie zajmujące: jest charakterystyczne i konieczne do poznania. Nasza świetna i wielka literatura od Mickiewicza i Słowackiego poczynawszy, aż po dziś dzień, po Żeromskiego, Reymonta, Wyspiańskiego i Kasprowicza, w ludowej baśni, w ludowych legendach bajeczne znajdowała skarby, z ludową pierwotną poezją w ścisłym rodzi się związek. I jeżeli arcydzieło poezji polskiej, waszemu *Tadeuszowi*, co zarzucić można: to to, że ten Mickiewicz, który napisał *Lilie* i *Dziady*, do eposu swojej prawie że nie wprowadził waszych chłopów. Dał przez to może ogólniejszy polski poemat, ale Litwy opowiedział tylko połowę. I z waszych podań i ludowych klechd może jeszcze kiedyś urodzić się wam drugi chłopski *Pan Tadeusz*... Tak samo z naszych. [KL 1906, nr 257, z 12/25 XI]

Nie wiemy, jaki oddźwięk wywołały ostatnie słowa Tetmajera, który w poetyckim zapale jakby zapomniał, że znajduje się w stolicy ziem byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego, wśród której mieszanej narodowo ludności chłopskiej – tych polskich chłopów było niezmiernie mało. Prawdopodobnie licznie zgromadzona polska inteligencja wileńska, w swej ogromnej masie wywodząca się ze szlachty i ziemiaństwa, przeszła do porządku dziennego nad słowami poety o oczekiwaniu na „chłopskiego *Pana Tadeusza*”, kładąc je na karb tej tak powszechnej wówczas w Królestwie Polskim i w pozostałych zaborach nieznamośności stosunków narodowościowych w guberniach zachodnich. Być może, niejeden z wileńskich słuchaczy Kazimierza Tetmajera pomyślał wtedy, jak wiele racji, już kilkadziesiąt lat wcześniej, miał wywołany tutaj Mickiewicz, gdy w rok po powstaniu listopadowym w III części *Dziadów*, w scenie z Salonu warszawskiego, wstawił w usta kamerjunkra następujące słowa: „O Litwie, dalibógże! mniej wiem niż o Chinach [...]”¹⁰.

¹⁰ A. Mickiewicz, *Dziady. Część III*. Pośl. i przypisy J. Wieczerska-Zabłocka. Wyd. 2. Wrocław 1984, s. 99.

Po dokładnym zapisie przedmowy do wystąpienia Tetmajera reporter „Kuriera Litewskiego” sam je streścił w następujących słowach:

Tu przeszedł prelegent do właściwej treści swojego odczytu, do tych baśni ludu, do „tych oddźwięków jego dziecinnej duszy”.

Więc ukazał nam na sam przód to tło wspaniałe, na które miał rzucać wkrótce barwne obrazy... Ukazał nam to tło gór i skał zasnutych siłą mgłą poranną, z którą promienie słońca, walcząc, zalewają powodzią blasków wirchy i regle, zaglądając w koleby zaciszne i budząc ze snu smreki-olbrzymy; strząsają one rosę ze swych igieł i szumią baśnie stare. Więc ukazał nam te gromady skaliste owinięte cieniem nocy; pod niebem usianym gwiazdami złotymi zdają się one grodem, zamczyskiem zaczarowanym o tysiącu baszt i wieżyc, poszarpanych, wyszczerbionych przez czas. I na tym grodzie starożytnym, śniącym sny czarowne, legł rycerz, stary Giewont, i patrzy wzrokiem kamiennym w niebo wyskrzzone...

Zrywa się wichry halny. Wśród kłębow chmur czarnych rzuca na turnie wstęgi ogniste piorunów. I stają w ogniu olbrzymy kamienne, a zmacone tafle stawów i jezior odzwierciedlają ich kształty potworne i groźne...

Na tym tle rozwinął poeta przed nami fantastyczny obraz poezji ludowej, z jej dziwożonami, wieszczycami, odmieńcami. Przeniósł nas do tego świata mitologicznego Tatr, tak kuszącego swą bogatą fantazją i czarownym urokiem...

Przewijały się przed słuchaczami widziadła porywające dzieci nowo narodzone i podrzucające na ich miejsce okropne potwory, płynęły całe korowody dobrych i złych duchów wirchów tatrzańskich. Stawały przed naszymi oczami postacie zbójników, z ich odrębną, a pełną oryginalności pociągającej etyką.

I wracał z tej krainy czarownej słuchacz poprzez szarugę jesienną, naszą wileńską, unosząc w duszy resztki mgieł sinych, resztki woni smreków i kosodrzewów, wirchów tatrzańskich, wracał z krainy zaczarowanej – do życia codziennego – jak ze snu jakiegoś zbudzony... [KL 1906, nr 257, z 12/25 XI]

Szkoda, że w prasie polskiej wychodzącej w Wilnie nie oceniono strony artystyczno-literackiej wykładu Tetmajera ani nie opisano wrażeń słuchaczy. Pewnym sygnałem, lecz chyba mało reprezentatywnym, o tym, jak niektórzy wilnianie odebrali prelekcję młodopolskiego poety, był felieton humorystyczny Feliksa Czerskiego¹¹ zamieszczony obok relacji z odczytu¹². Ma on charakter dialogu pomiędzy osobami wychodzącymi z odczytu Tetmajera i w formie satyrycznej przedstawia m.in. wymagania słuchaczy, nieprzywykłych do prozy pełnej poetyckich metafor:

Brak mu czegoś – rozumie pan! no po prostu brak...

– Demoniczności! – dorzuciła niewiasta ze skórą jakiegoś zwierzęcia na plecach...

– Właśnie, właśnie... – aprobował filcowy kapelus. Poeta musi być demoniczny! Czarne oczy, zaduma na obliczu i sztylet w zanadrzu.

Niektórzy z rozmawiających, mimo że odczyt był bardzo ekspresyjny, nie potrafili wyobrazić sobie Tatr opisywanych przez poetę:

pan to wszystko słyszał [...]?

– Ani słowa! ani poszumu halnego wiatru, ani jednego poryku Tatr, ani pisku dziwożony [...].

¹¹ Był to pseudonim literacki ks. F. Mieszkisa, ówczesnego wikarego kościoła św. Jana w Wilnie. W tym okresie (od 14 X 1906 do 13 I 1907) „Kurier Litewski” drukował w odcinkach jego powieść współczesną *Nagie duchy*. W roku 1906 ukazała się w Warszawie głośna broszura ks. F. M i e s z k i s a (*Mania litewska. W kwestii tejże. Broszura niepolemiczna*), bardzo krytycznie oceniająca tzw. litwomaniów i konflikt polsko-litewski w diecezji wileńskiej. Autor ten wygłaszał także liczne prelekcje na tematy związane z literaturą polską, o czym w dalszej części niniejszego artykułu.

¹² F. C z e r s k i, *Loin du bal*. KL 1906, nr 257, z 12/25 XI.

[...] stale przedstawiam sobie Tatry niby Górę Zamkową o murowanych zboczach, niby dalszy ciąg ścian wieży...

Nie obyło się też bez uwag o wyglądzie poety:

Czytając poezję ma się większe wrażenie o poecie – mówiła pani. W ogóle każdy autor zyskuje na oddaleniu [...].

[...]

W ogóle zaś jako poeta mógłby być przystojniejszy¹³.

Felietonista podkreślił także dużą frekwencję na odczycie i chyba go to nieco zabolalo, bo na jego własnej prelekcji (zatytułowanej *O czującym wiedzeniu Żeromskiego*) w Towarzystwie „Lutnia”¹⁴ było niewielu słuchaczy:

Miał przed paru dniami księżyna odczyt o jakichś wiedzeniach Żeromskiego. Mówił, powiadam pani, jak kazanie, aż popękały elektryczne lampy, a na sali było dwóch reporterów¹⁵, trochę pensjonarek przysłanych przez matki dla zaszczepienia w ich sercach szacunku dla duchowieństwa tudzież przyświecały swą obecnością trzy dewotki, przybyłe jak na odpust. A tutaj się zebrał cały *beau monde* wileński [...]¹⁶.

W finale rozmowy, po dalszych narzekaniach, wszyscy w niej uczestniczący udali się do restauracji-kabaretu Szumana, co chyba miało sugerować czytelnikom, że odczyt – swoją drogą, ale nie dostarczył on przeżyć na cały wieczór, dlatego dzień kończono przy bardziej „podkasanej” rozrywce.

Wybór ks. Feliksa Mieszkisa – początkującego, przeciętnego literata wileńskiego, którego odczyt literacki o dwa dni wcześniejszy od wystąpienia Tetmajera został ostro skrytykowany w tymże „Kurierze” – na autora felietonu opisującego wrażenia z prelekcji twórcy *Końca wieku XIX* okazał się złym pomysłem redaktora naczelnego „Kurierza Litewskiego”. Przede wszystkim felietonista nie zauważył żadnych pozytywów wydarzenia literackiego, jakim, bez wątpienia, był przyjazd do Wilna i odczyt jednego z najwybitniejszych poetów Młodej Polski. Skupienie się na zaśłyszanych lub wymyślonych wypowiedziach kilku malkontentów czy osób przypadkowych, na wypowiedziach całkiem niepotrzebnie uzupełnionych dygresją o relacjach Tetmajera z Kościołem katolickim („No i nie wygląda on na takiego już, panie dzieju... że go nawet jeden ksiądz nawykliwał trochę!”) przesłaniało fakt, o którym należało napisać i który należało podkreślić, że był to pierwszy bezpośredni kontakt szerokiej publiczności wileńskiej, w języku ojczystym, z polskim poetą będącym wówczas w *apogeu*m sławy literackiej.

Czytelników „Kurierza Litewskiego” poinformowano także o sumie, jaką dał odczyt na potrzeby Towarzystwa Pomocy dla Niezamożnych Uczniów Średnich Zakładów Naukowych. Była to suma 57 rubli¹⁷ i jeśli stanowiła ona zapowiadane 25% czystego dochodu, oznaczało to, iż pełny czysty dochód wyniósł 228 rubli.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Odczyt*. W: *Kronika wileńska*. KL 1906, nr 253, z 8/21 XI.

¹⁵ „Dziennik Wileński” reprezentował S. Okulicz. Jego sprawozdanie pt. *Odczyt księdza Mieszkisa* ukazało się w 1906 r. w numerze 62 (z 12/25 XI) tej gazety wraz z notatką redakcji, że nie w pełni akceptuje ona pochwalne wnioski sprawozdawcy. Natomiast bardzo krytyczną recenzję z tego odczytu napisał w „Kurierze Litewskim” autor ukrywający się pod inicjałami B. H. (B. H., *Z sali odczytowej. „O czującym wiedzeniu Żeromskiego”*. KL 1906, nr 255, z 10/23 XI).

¹⁶ *Czerski, op. cit.*

¹⁷ Zob. *Kronika wileńska*. KL 1906, nr 257, z 12/25 XI: „Odczyt K. Tetmajera przyniósł fun-

W sobotę 11/24 XI 1906, a więc następnego dnia po odczycie zorganizowanym przez „Kurier Litewski”, Tetmajer uczestniczył w drugim spotkaniu z wileńskimi Polakami. W klubie Towarzystwa Pracowników Prywatnych Instytucji Kredytowych przy ulicy Wileńskiej 28 „czytał [...] utwory swoje poetyckie oraz prozę”. Wieczór autorski był imprezą zamkniętą: „Wstęp mieli członkowie klubu oraz wprowadzeni goście” (*Kronika wileńska*. KL 1906, nr 256, z 11/24 XI). Zarząd klubu w osobie prezesa Antoniego Jankowskiego, członka zarządu miasta, skrzętnie wykorzystał okazję, aby wystąpieniem poetyckim Tetmajera rozpocząć działalność kulturalną niedawno powstałego klubu¹⁸. Pisano o tym w „Kurierze Litewskim”:

Wieczór dzisiejszy zainauguruje w sympatycznym klubie serię zebrań literacko-muzyczno-towarzyskich, które przez zimę całą potrwać. Gorąco przyklasnąć możemy zarządowi, to doskonały pomysł.

Tetmajer zabawi dni parę w Wilnie. [KL 1906, nr 256, z 11/24 XI]

Zdawać by się mogło, że przyjazd do Wilna znanego poety i jego dwa wystąpienia spotkają się z zainteresowaniem całej polskiej prasy wileńskiej, a nie tylko, co oczywiste, „Kuriera Litewskiego” – organizatora wizyty Tetmajera. Jeśli jednak przejrzymy numery drugiego polskiego dziennika (w tym czasie w Wilnie ukazywały się wyłącznie te dwie polskie gazety), „Dziennika Wileńskiego”, zobaczymy, że liczba doniesień o odczycie Tetmajera była tam zdecydowanie mniejsza. W tej gazecie znajdujemy w sumie pięć informacji o pobycie poety w Wilnie, dwie z nich są płatnymi ogłoszeniami zamieszczonym prawdopodobnie przez redakcję „Kuriera Litewskiego”, trzy pozostałe to wzmianki w przeglądzie wydarzeń miejscowych, zatytułowanym *Wiadomości bieżące*. W roku 1906 w numerach 59 (z 9/22 XI) i 60 (z 10/23 XI) „Dziennika Wileńskiego” na stronach tytułowych widnieje ogłoszenie napisane wytłuszczonymi literami różnej wielkości, o następującej treści: „W sali Klubu Poleskiego, w piątek dnia 10-go listopada odczyt Kazimierza Tetmajera. Bilety w administracji »Kuriera Litewskiego« od 10 – 5 po południu”. Tę samą wiadomość powtórzono raz jeszcze w numerze 59, w *Wiadomościach bieżących*:

Odczyt. Do Wilna przybywa Kazimierz Tetmajer i w piątek wygłosi odczyt w Klubie Poleskim przy ulicy Chersońskiej o 8 wieczorem, odczyt, który będzie fantazją na temat Tatr.

Kolejna lakoniczna notatka w tym samym dziale gazety znalazła się w numerze 61 „Dziennika Wileńskiego”: „Wieczorek. W Klubie Pracowników Prywatnych Instytucji Kredytowych (Wileńska 28) odbędzie się dziś wieczorek, w którym udział weźmie p. Kazimierz Tetmajer” (DW 1906, nr 61, z 11/24 XI). Dopiero w numerze 62, nadal w dziale wiadomości lokalnych, „Dziennik Wileński” podał nieco więcej szczegółów:

duszowi składkowemu na naukę języka polskiego rb. 57, za co komitet składa gościowi naszemu serdeczne podziękowania”.

¹⁸ Inauguracja działalności Klubu Towarzystwa Pracowników Prywatnych Instytucji Kredytowych odbyła się 20 X / 2 XI 1906. Tak opisywał ją „Dziennik Wileński”: „Po siarczystych deklamacjach p. J. Popławskiego wprawila wszystkich w wysmienity humor arcywesoła krotchwila francuska *Omyłka*, z werwą i życiem odegrana przez znanych nam już dobrze artystów naszego teatru stałego: państwa Okornickich i p. Górską. Całość dopełniły tańce i kilka stolików kart, ale bez hazardu” (*Nowy klub*. W: *Wiadomości bieżące*. DW 1906, nr 45, z 22 X / 4 XI).

Odczyt K. Tetmajera zgromadził w piątek bardzo dużo publiczności wileńskiej do sali Klubu Poleskiego, co świadczyło wymownie, jak cenionym jest w naszym mieście wielki talent poetycki i powieściopisarski naszego gościa. Prelegent rozpoczął od nadmiernie już skromnych przeprosin, że ośmiela się wystąpić na Litwie, która wydała Mickiewicza. Następnie pięknie zaznaczywszy braterstwo naszego kraju z ziemią tatrzańską, której jest synem, p. Tetmajer barwnie przedstawił wierzenia i legendy ludu tego pięknego zakątka naszej ziemi, tak często przez rodaków ze wszystkich krańców zwiedzanego. Niewątpliwie „fantazja na temat Tatr” będzie chciwie czytana przez cały ogół polski, gdyż prelegent jest nie tylko mistrzem słowa, ale i jednym z najlepszych znawców Tatr, górali tamtejszych, ich języka i podań. [DW 1906, nr 62, z 12/25 XI]

Tyle jedynie o pierwszym po 1863 r. publicznym odczycie w języku polskim, co więcej: wygłoszonym przez wybitnego polskiego poetę, napisał w końcu r. 1906 drugi polski dziennik wychodzący w Wilnie. I dodajmy, dziennik – jak wtedy mówiono: o „orientacji narodowo-demokratycznej” – szczególnie podkreślający polskość Wilna i jego związki z kulturą polską. Dodajmy też jeszcze, że w osobie Emilii Węslawskiej, żony prezydenta Wilna i utalentowanej literatki, „Dziennik Wileński” miał stałą reportażystkę i krytyka teatralnego – nie opuszczającej żadnej premiery w teatrze polskim, żadnego koncertu, odczytu i przedstawienia muzycznego, bez wyjątku, czy był to amatorski koncert dobroczynny, czy występ światowej klasy pianisty, jak Józef Hoffman¹⁹. Dlaczego zatem dziennik piszący, że „fantazja na temat Tatr będzie chciwie czytana przez ogół polski”, nie zamieścił nie tylko tekstu tej fantazji, ale nawet jej streszczenia, a obydwa odczyty Tetmajera nie zasłużyły w nim nawet na odrębne omówienie w szerszym artykule, lecz jedynie na wzmiankę w kronice bieżącej wśród informacji o rewizjach, strajkach, zabójstwach i rabunkach? Co było przyczyną tego, że krytykowanemu wykładowi ks. Mieszkisa poświęcono oddzielny tekst²⁰, a odczyt Tetmajera w tym samym numerze gazety skwitowano tylko lakoniczną notatką?

Otóż, moim zdaniem, przyczyna nikłego zainteresowania „Dziennika Wileńskiego” odczytami Tetmajera tkwiła w coraz bardziej nasilającej się rywalizacji między dwiema wileńskimi gazetami. Była to rywalizacja dwu koncepcji politycznych reprezentowanych przez czasopisma i ich redaktorów. „Kurier Litewski”, należący wtedy do biskupa wileńskiego Edwarda barona von der Roppa i bardzo sprawnie prowadzony przez Czesława Jankowskiego, wyraźnie skłaniał się ku poglądom krajowym w konserwatywno-zachowawczym odcieniu, którym hołdowała przeważająca część polskiego ziemiaństwa z ziem litewsko-białoruskich. Natomiast „Dziennik Wileński”, początkowo z redaktorem Adamem Karpowiczem, potem Józefem Hłaską, jak już tu wcześniej powiedziano – był gazetą ściśle związaną ze Stronnictwem Demokratyczno-Narodowym, czyli endecją. Od chwili ukazania się pierwszego numeru „Dziennika Wileńskiego” w dniu 1/14 IX 1906 między obydwooma dziennikami rozgorzała ostra walka polityczna, obiektywnie wzbogacająca polskie życie polityczne w Wilnie, ale niestety wpływająca także

¹⁹ O E. Węslawskiej pisał kilka lat temu P. Dąbrowski w artykule pt. *Kresowianki w kręgu Narodowej Demokracji na Litwie przed pierwszą wojną światową – przyczynek do biografii politycznej Emilii Węslawskiej* (w zb.: *Kresowianki. Krąg pisarek heroicznych*. Red. K. Stępnik, M. Gabrys. Lublin 2006). Zob. też P. Dąbrowski, *Siła w kulturze, jedność w narodzie. Wileńska działalność społeczno-polityczna Michała, Witolda i Emilii Węslawskich w końcu XIX wieku i pierwszej połowie XX stulecia (do 1939 roku)*. Gdańsk 2011.

²⁰ Zob. przypis 15 w tym artykule.

negatywnie na inne sfery działalności Polaków w grodzie nad Wilią. Przekładało się to również na wzajemną niechęć do propagowania pomysłów i inicjatyw konkurenta, nawet wtedy gdy były one apolityczne i służyły tak podkreślanemu przez obie gazety dobru ogółu Polaków w Wilnie i guberniach zachodnich. Odczyty Tetmajera zainicjowane przez Jankowskiego i przygotowane przez redakcję „Kurier Litewskiego” zostały celowo zbagatelizowane przez „Dziennik Wileński” – już choćby z tego powodu, że były akcją przeciwnika politycznego. Smutny to objaw, wcale nierzadki i obecnie, gdy rywalizacja polityczna szkodzi rozwojowi tych dziedzin życia społecznego, które z polityką nie mają nic wspólnego.

Wprawdzie do odzyskania niepodległości Tetmajer już do Wilna nie przyjechał, ale jego dzieła przybliżano mieszkańcom miasta. W maju 1907 w „Lutni” odbył się „wieczór literacko-dramatyczny [...], poświęcony [...] twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera”. Amatorzy, kierowani przez zawodowego reżysera Edmunda Kupieckiego (1858–1918), wystawili *Sfinksa* i *Księdza Piotra*. Zdaniem reportera „Kurier Litewskiego”, wybór *Sfinksa*, „niezmiernie trudnej do wykonania scenicznego fantazji dramatycznej [...]”, nie okazał się odpowiedni:

amatorzy-artyści złożyli dowody pracy olbrzymiej, dobrze też grali swoje role, ale całość nie była bynajmniej świetną. [...] Przepyszny, wstrząsający grozą *Sfinks* przeszedł na scenie Lutni blado. [...]

Lepiej daleko wypadł *Ksiądz Piotr* [...] ²¹.

Inscenizacje przygotowywane przez Kupieckiego, dotyczące twórczości jednego pisarza lub poety, uzupełniano także odczytami i deklamacjami. Wiemy, że „wiersz *Z orlej wyżyny*, wypowiedziany przez p. Łodzińską, wypadł świetnie” ²². Po dwóch latach, znów w „Lutni”, na specjalnym wieczorze wrócono do dzieł Tetmajera ²³. Ale poza opisywanymi tu odczytami poety z 1906 r. drugim najważniejszym wydarzeniem wileńskim związanym z Tetmajerem było drukowanie w „Kurierze Litewskim” w 1912 r. nigdzie nie publikowanej jego powieści historycznej *Koniec epopei napoleońskiej*, która jako *Koniec epopei* ukazała się drukiem w trzech tomach, w Warszawie, w latach 1913–1917 ²⁴. W okresie od 30 XII 1911 / 12 I 1912 do 30 VIII / 11 IX 1912 „Kurier Litewski” zamieścił 81 odcinków powieści, posiadając wszelkie prawa do przedruku i tłumaczenia ²⁵.

Dwa odczyty Kazimierza Tetmajera w Wilnie w końcu 1906 r. wygłoszone w języku polskim, jeden z nich po raz pierwszy dla szerokiej publiczności, były ważne dla polskiego Wilna co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, były to wieczory autorskie – wybitny poeta sam prezentował swoje teksty, co, jeśli chodziło o znanych twórców spoza zaboru rosyjskiego, stanowiło w Wilnie wydarze-

²¹ J. M., *Wieczór Tetmajera*. W: *Kronika wileńska*. KL 1907, nr 93, z 1/14 V.

²² *Ibidem*.

²³ Zob. Romanowski, *op. cit.*, s. 225.

²⁴ J. Krzyżanowski w haśle dotyczącym Tetmajera stwierdza, że była to „praca artystycznie chybiona, autor bowiem w epoce Napoleona zupełnie się nie orientował, a dzieło swe pisał w okresie zaniku uzdolnień twórczych, tak że stało się zapowiedzią ich końca” (*Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 2: N–Ż. Red. ... Warszawa 1985, s. 476).

²⁵ Zob. Romanowski, *op. cit.*, s. 258. W książce tej zaistniał prawdopodobnie błąd drukarski w podaniu dat początkowej i końcowej ukazywania się powieści. Jeśli pojawiło się 81 odcinków i jeśli pierwszy był w numerze 175 z r. 1912 – to ostatni nie mógł być w numerze 197 z tegoż roku.

nie o pierwszorzędnym znaczeniu. Po drugie, o czym już pisałem, główny odczyt nie miał charakteru klubowego, zamkniętego. Po raz pierwszy władze rosyjskie zgodziły się na otwartą prelekcję w języku polskim, co było kolejnym elementem odzyskiwania przez Polaków prawa do swobodnego rozwijania własnej kultury narodowej, które utracili po powstaniu styczniowym. Teatr polski, cały szereg nowych instytucji dobroczynnych, oświatowych, artystycznych, prasa polska, Towarzystwo Przyjaciół Nauk i... polskie szyldy na sklepach świadczyły o szybkiej reaktywacji polskiego życia polityczno-społeczno-kulturalnego w Wilnie na początku XX wieku. Świadczyły też dobitnie o sile polskości w tym mieście.

Abstract

ROMAN JURKOWSKI
(University of Warmia and Masuria, Olsztyn)

KAZIMIERZ PRZERWA TETMAJER IN VILNIUS IN 1906 AND HIS FIRST PUBLIC LECTURE AFTER JANUARY UPRISING IN POLISH

Kazimierz Przerwa Tetmajer's arrival to Vilnius in 1906, and the delivery of his lecture about the Tatra mountains as well as the gathering at which the poet read extracts of his poetry were very important events in the revival of Polish cultural life in this town after 1907. The initiator and organizer of his visit was Czesław Jankowski, a writer and a poet, and at that time an editor-in-chief of "Kurier Litewski [Lithuanian Daily]" – a Polish newspaper appearing in Vilnius from 1905. Those occurrences were significant because of two reasons. Firstly, due to the fact that Kazimierz Przerwa Tetmajer was the first so distinguished Polish poet not from Russian sector of partitioned Poland who came to Vilnius to introduce his literary output. Secondly, since each person willing to listen to the first lecture in Polish after the collapse of January Uprising could come and listen to it.

III. R E C E N Z J E I P R Z E G L Ą D Y

Pamiętnik Literacki CIII, 2012, z. 2
PL ISSN 0031-0514

MARIAN BIELECKI
(Uniwersytet Wrocławski)

FENOMENOLOGIA „FERDYDURKI”

Łukasz Garbala, „FERDYDURKE”. BIOGRAFIA POWIEŚCI. Kraków (2010).
Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 274.

Rozprawa Łukasza Garbala bardzo mnie uradowała. Nie dlatego, że cieszy mnie każda nowa książka o Witoldzie Gombrowiczu (bo tak chyba nawet nie jest). Powody tej mojej radości byłyby dwa. Po pierwsze, jest to doktorat. Po drugie – książka ta mocno różni się od innych, tak licznych płodów gombrowiczologii. W tej pierwszej sprawie chodzi mi o to, że pośród niezliczonych rozpraw o tym pisarzu – takie jest moje wrażenie – prac doktorskich powstaje niewiele (co jest widoczne, jeśli np. spojrzeć na różewiczologię czy białoszewskologię). Chyba działa tu jakiś lęk powodujący, że młodzi filolodzy raczej niechętnie wybierają Gombrowicza jako temat dysertacji. W sprawie drugiej kłopotów jest więcej. Jako się rzekło, praca Garbala jest z wielu powodów niestandardowa, ale przesadą byłoby powiedzieć, że jest absolutnie oryginalna. Z tego paradoksu powinienem się chyba wytłumaczyć.

Bardzo ciekawe są uwagi metakrytyczne Garbala. Już niemal na wstępie można przeczytać deklarację, która wypada trochę jak manifest:

„Śledzenie aluzji, nawiązań, odniesień, komentarzy, znajdujących się w dziele literackim, jest ryzykowne z dwóch powodów. Trzeba wyjątkowej wrażliwości czytelniczej oraz dyscypliny metodologicznej, aby, z jednej strony, nie dać się wplątać w minione dysputy (posługujące się dyskursem zwolenników bądź przeciwników, z badacza zmieniając się w wyznawcę lub heretyka), a z drugiej zaś – zwałczać pokusę twórczenia arbitralnych skojarzeń i doszukiwanie się w tekście nawiązań, które w rzeczywistości nie istnieją, a zostają wpisane w utwór przez badacza” (s. 11–12; wszystkie podkreślenia w cytatach – M. B.).

I jeszcze kilka podobnych fragmentów:

„Badając dawne sposoby odbioru, powinniśmy być niezwykle wyczuleni i pozbawieni uprzedzeń oraz pokusy ławnych skojarzeń. Dzieło dialogujące z krytyką wymaga dodatkowo niezwykle wyważonego komentarza” (s. 57).

„Zamiast śledzić rozsiane po całym tekście dzieła aluzje i tropy, które mogą wiesć nas na manowce, przyjrzyjmy się zatem bliżej metodom i argumentom, do których najczęściej wracali badacze” (s. 167).

„Mając pod ręką, możemy próbować śledzić ewentualne nawiązania, jednak jeżeli cytaty bądź parafraza nie są wystarczająco specyficzne i rzadkie, wpadamy w pułapkę nadinterpretacji. [...]

Lepiej być nadmiernie ostrożnym, chyba że założymy, iż wirtualnym czytelnikiem Gombrowicza był krytyk literacki czy nawet literaturoznawca” (s. 184).

Te deklaracje osobliwe sprawiają wrażenie. Chciałoby się powiedzieć: „Dziwne a nawet miejscami dziwaczne”. Dziwne – zwłaszcza jak na czytelnika Gombrowicza i... człowieka (względnie) młodego. „Zwalczanie pokusy”, „dyscyplina metodologiczna”, „poku-

sa łatwych skojarzeń”, „wyważony komentarz”, „wodzenie na manowce”, „nadmierna ostrożność” – już ta retoryka pobrzmiwająca w przywołanych fragmentach zdradza specyfikę metodologicznego usposobienia Łukasza Garbala. Chętnie określiłbym je jako ascetyczne. Autor książki nieustannie napomina za interpretacyjną pochopność, przestrzega przed łatwymi rozwiązaniami, nakazuje wstrzemięźliwość i podejrzliwość, wymaga surowej dyscypliny w postępowaniu badawczym. A najczęściej mówi o lęku przed ryzykiem. Co to za ryzyko? To ryzyko interpretacji, o której Garbal w jednym miejscu mówi jako o „konieczności” (s. 45) i która – jak to konieczność – jest okolicznością raczej przykrą. Pewnie dlatego, że – jak wcześniej powiada autor – interpretacja zaciemnia obraz (s. 18). No cóż..., mnie się zdaje, że właśnie przesada, ryzykanctwo, błędzenie i niewierność to postawy więcej obiecujące, przynajmniej jeśli idzie o czytanie Gombrowicza.

Niektóre z tych metodologicznych osobliwości wynikają z pewnej dziwnej inspiracji. W najważniejszym chyba ze swoich samookreśleń Garbal przyznaje się do zadłużenia w... „redukcji fenomenologicznej, dzięki której można skoncentrować się na opisie i oglądzie tego, co jest dane bez pośredników (interpretatorów). Można zatem b e z p o ś r e d n i o badać t e k s t y Gombrowicza i jego współczesnych z czasów, w których powstawała powieść *Ferdydurke*, tj. lat 1933–1969. [...]”

Chcę wziąć w nawias dotychczasowe sądy na temat powieści, badanej od wielu lat. Niech przemówią same teksty zestawione i opatrzone komentarzem. Sądy dotychczasowych interpretatorów zaś pozostaną oczywiście opisane, ale odsunięte na drugi plan, tj. podane w stanie badań lub w przypisach, tak aby i n t e r p r e t a c j e nie przyciemniały ogólnego obrazu, wyłaniającego się z zestawień tekstów a u t o r a” (s. 17–18, zob. też s. 55).

Wiadomo, jakie nadzieje z redukcją fenomenologiczną wiązał Edmund Husserl. Pragnął dostępu do prawdy, a chciał ją osiągnąć w jej bezpośredniości, jedyności i istotowości, na drodze ścisłej procedury poznawczej i opisowej oraz dzięki wyeliminowaniu tego, co przygodne i relatywne. A czego chciałby Garbal? Nie ulega wątpliwości, że mówiąc tak wiele o metodologicznej poprawności, ustalając tak pieczołowicie właściwe wersje tekstów, dążąc tak skrupulatnie do wskazania ewidentnych i jednoznacznych relacji intertekstualnych czy autointekstualnych, Łukasz Garbal wyraża swoje metodologiczne pragnienie bezwarunkowej pewności¹. Ale chodzi mu nie tylko o to. Mówi zresztą o tym wprost: „Punktem wyjścia pracy jest pytanie, co nowego można napisać o *Ferdydurke* po wielokrotnych lekturach powieści” (s. 19). Czy ta obietnica – bo to jest obietnica – zostaje spełniona?

Zanim odpowiem bardziej szczegółowo na to pytanie, dodam tylko, że Garbal – na szczęście – nie zawsze jest taki metodologicznie cnotliwy. Bywa nieobiektywny. Chciałbym być dobrze zrozumiany. Autor książki „*Ferdydurke*”. *Biografia powieści* nie ukrywa afirmatywności swojego pisania o Gombrowiczu, jest jego zaprzysięgłym fanem. I to stanowi dla mnie wielki atut omawianej książki. Czasem jednak ta fascynacja manifestuje się znowu w sposób dziwny. Nierzadko też to, co nazwałem afirmacją, przestaje nią być, a staje się afirmacją przeciwieństwem (czy już resentmentem?). Oto przykład. Wyrażeniu uwielbienia *Ferdydurki* ma służyć zapożyczona od Jurija Łotmana kategoria „arcydzieła nowocześnie” (s. 11), a więc takiego, które wychylając się ku przyszłości, mocno jest zanurzone w teraźniejszości². Wiem, co chciał uczynić Garbal – pragnął bez zwyczajowej literaturoznawczej mimikry oddać sugestywny hołd ulubionemu autorowi czy ulubionej powieści. To mi się nawet podoba. W czym zatem problem? Pomijam niejednoznaczność

¹ To właśnie z tych powodów autobiografizacja oraz ideologizacja komentarza są nie do zaakceptowania (zob. s. 16, 47, 48). Także autokomentarze Gombrowicza – jako interpretacyjne komentarze właśnie – zostają zakwestionowane jako „subiektywne i emocjonalne” (s. 129, przypis 2).

² Sam pisarz myślał trochę inaczej: „Ale śpiew przyszłości nie urodzi się pod piórem, zanadto związanym z czasem teraźniejszym. [...] Jeśli chcecie, aby pocisk daleko zaleciał, musicie lufę skierować do góry” (W. G o m b r o w i c z, *Dziennik 1953–1956*. Kraków 1986, s. 32; zob. też s. 28, 91).

czy nawet oksymoroniczność tej formuły, ujawniającą się zwłaszcza w kontekście właśnie nowoczesności (modernizmu), coraz bardziej niechętniej wobec „estetyki arcydzieł”, czego nieprzeliczone metaliterackie filipiki Gombrowicza przykładem najlepszym. I właśnie w kontekście gombrowiczowskim kategoria ta brzmi szczególnie mało fortunnie. W innym miejscu książki autor znajduje wsparcie w koncepcji „intencji dzieła” Umberta Eco (s. 12). I ten substancjalistyczny rys myślenia Garbala o dziele znowu stoi w sprzeczności z przesłaniami samego Gombrowicza³.

Nie znaczy to jednak, że książka „*Ferdydurke*”. *Biografia powieści* nie wnosi nic do naszej wiedzy o tej powieści. Wypada więc wreszcie przedstawić jej zawartość. W rozdziale pierwszym Garbal omawia strategie polemiczne Gombrowicza. Już na wstępie pojawia się bodaj najważniejsza, a już z całą pewnością najciekawsza teza Garbala, mówiąca, że *Ferdydurka* to „dzieło w toku” (s. 28). Tę „otwartość” można zresztą wielorako pojmować, przede wszystkim jako otwarcie na relacje intertekstualne i autointertekstualne oraz na czytelnika. W ten sposób Garbal wskazuje na niezwykle interesujący problem metodologiczny (interpretacyjny) i edytorski. I tak postępuje na kolejnych stronicach książki, omawiając reakcje Gombrowicza na głosy polemiczne i będące ich konsekwencją modyfikacje powstającego dzieła. Garbal zaczyna od omówienia raz jeszcze – po komentarzach Peera Hultberga i Jerzego Jarzębskiego – recepcji *Pamiętnika z okresu dojrzewania*, na obszernym tle ówczesnych dyskusji krytycznoliterackich.

Rozdział drugi to ciąg dalszy pierwszego, bo te same strategie pokazywane są na przykładzie wymiany listów otwartych z Brunonem Schulzem i będącej tego konsekwencją polemiki z Janem Emilem Skiwskim. Tu zwraca na siebie uwagę interesujące tło: autointekstualne (w kontekście *Z diariusza prywatnego Hieronima Ponizalskiego, Tośki, Ferdydurki*) i faktograficzne (realia Warszawy).

Rozdział trzeci to „monograficzne” ujęcie *Ferdydurki* jako „dzieła walczącego”. Najpierw Garbal maluje szerokie tło historyczne, historycznoliterackie (właściwie krytycznoliterackie) i edytorskie. Tu jednak duży kłopot. Oto mała próbka tej introdukcji: „Pod koniec lat trzydziestych polski przemysł przeżywał duże ożywienie. Rosła produkcja węgla i stali, poprawiała się rentowność przedsiębiorstw. Nie miało to jednak przełożenia na wzrost stopy życiowej mieszkańców” (s. 136). Gdyby zapytać, skąd te zdania pochodzą, to zapewne nikt nie odgadłby, że z książki o Gombrowiczu. Po takim kuriozalnym wprowadzeniu wypada obszerna analiza *Przedmowy do Filidora dzieckiem podszytego*.

Tak wygląda to w telegraficznym skrócie. Nie ulega wątpliwości, że książka „*Ferdydurke*”. *Biografia powieści* to rzecz bardzo pożyteczna. O jej wartości przesądza erudycja autora, jego sumienność i skrupulatność, a także to, że pracuje na pierwotnych wersjach tekstów, porównuje je z późniejszymi, stara się ustalić wersję najwłaściwszą, przypomina bądź cytuje teksty rzadko przywoływane lub nie przywoływane wcale. Czasem dokładniej omawia konteksty już znane – tu warto wspomnieć intertekstualną relację *Ferdydurki* z *Buntem młodzieży* Benjamina Barra Lindseya czy polemiki z Ignacym Fikiem, Janem Emilem Skiwskim i Stanisławem Piaseckim (może tylko encyklopedyczne prezentacje biografii krytyków nie bardzo tu znowu pasują). Zaletą pracy są też *Aneksy*, zawierające często wzmiankowany, ale w całości nie znany chyba wiersz Fika oraz pożyteczną i bardzo obszerną bibliografię.

Moje wątpliwości dotyczą jedynie podejścia metodologicznego autora. Niefortunne założenie „redukcji” raczej zmniejszyło możliwości powiedzenia o powieści czegoś „nowego”. Po pierwsze, czasem rzeczywiście warto bliżej przyjrzeć się temu, co napisano na

³ O tym też już pisywano, więc poprzestaną na przywołaniu tylko z *Ferdydurki*: „A dalej, na cóż wam ten cały kult dla sztuki, która zawiera się w tak zwanych »dziełach« [...]” (W. G o m b r o w i c z, *Ferdydurke*. Kraków 1986, s. 76). Przeciw tej kategorii Gombrowicz w *Przedmowie do Filidora dzieckiem podszytego* podaje cały szereg argumentów historyczno- i teoretycznoliterackich.

temat, który podejmujemy⁴. Można w ten sposób uniknąć powtarzania tego, co już wiadomo. Garbalowi to się czasem przydarza. Oto rodzaj podsumowania analizy metaliterackiego dyskursu z pierwszych stron powieści: „Tekst powyższy oddaje zasadniczą – w moim rozumieniu – ideę autora *Ferdydurke*: to, kim jesteś, zależy od tego, jak jesteś postrzegany” (s. 52). W ten sposób o Gombrowiczu mówiono już wielokrotnie i z dodatkowymi uzasadnieniami, chyba nawet w szkole średniej. W innym miejscu autor książki „*Ferdydurke*”. *Biografia powieści* pisze: „Gombrowicz wprowadza nas tym samym w samo sedno swojej koncepcji literatury czy nawet kultury – mianowicie wskazuje na podstawową potrzebę zachowania tożsamości, oryginalności” (s. 186). Dziś te słowa są już nie tylko nieaktualne, ale po prostu nieprawdziwe. Podobnie oczywistych i lakonicznych konkluzji znaleźć można w książce więcej (zob. np. s. 75).

Po drugie, kwestia interpretacji, od której – jako się rzekło – Garbal stroni, a kiedy już poddaje się tej „konieczności” (czy może jednak pokusie?), to jego procedura interpretacyjna także może budzić wątpliwości. W przeważającej ilości przypadków sprowadza się ona do streszczeń i parafraz. Dużą rolę odgrywa cytaty. Na tyle dużą, że można chyba nawet mówić o wyraźnym zachwianiu proporcji pomiędzy cytowanymi fragmentami tekstów Gombrowicza a komentarzami autora książki „*Ferdydurke*”. *Biografia powieści*. To problem także dlatego, że bez wątplenia interesująco dokonane zestawienia tekstów Gombrowicza aż się proszą o interpretacyjny komentarz czy o usytuowanie w dodatkowym – historycznoliterackim, filozoficznym, kulturowym – kontekście. Jeśli już jakieś świeższe konteksty są przywoływane (choćby Bloom, Lyotard, Bachtin, Foucault, Derrida), to raczej niezobowiązująco. Postępując jednak w ten sposób, Łukasz Garbal pozostał na pewno wierny sobie i swoim metodologicznym pryncypiom.

Abstract

MARIAN BIELECKI
(University of Wrocław)

“FERDYDURKE’S” PHENOMENOLOGY

The review discusses Łukasz Garbal’s book “*Ferdydurke*.” *A biography of the novel*. Garbal’s dissertation is an attempt to situate *Ferdydurke* against a broad historical and literary history background to comment on its origin, intertextual relationships, and literary critical context.

MAGDALENA BAUCHROWICZ
(Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)

FILOZOFA ODCZYTYWANIE HISTORIOZOFII W LITERATURZE

Jacek Breczko, POGLĄDY HISTORIOZOFICZNE PISARZY Z KRĘGU „KULTURY” PARYSKIEJ. PRZEZWYCIEŻENIE KATASTROFIZMU, ODRZUCENIE MESJANIZMU. (Recenzent: Stefan Symotiuł). Lublin 2010. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, ss. 536.

Skłonność do historiozoficznej spekulacji nie jest zjawiskiem ograniczonym wyłącznie do wąskiej dziedziny filozofii akademickiej, stanowi bowiem przede wszystkim funk-

⁴ G a r b a l nie ma jednak problemów z cytowaniem samego siebie (s. 164). Jeszcze ciekawiej wygląda ten sam akapit wydrukowany dwa razy – na stronach 13 i 212.

cję specyficznej umysłowości. Jej zasadniczy komponent celnie wskazała – przywoływana zresztą w recenzowanej książce – Maria Szyszkowska, pisząc, że „dla podjęcia rozważań historiozoficznych niezbędna jest wyobraźnia, bowiem dotyczą one przeszłości dziejów ludzkości, a tę z reguły mają rozwiniętą wielcy pisarze” (s. 13)¹. Wnioski, jakie z tego wypływają dla przedstawiciela nauk humanistycznych, otwierają przed nim szerokie pole obiecujących poznawczo studiów interdyscyplinarnych.

Lubelski filozof, Jacek Breczko, istotność owej problematyki oraz owocność tak zdefiniowanych badań dla współczesnej humanistyki dostrzegł już przed 2005 rokiem, skoro w tym właśnie roku ukazała się jego wnikliwa analiza myśli historiozoficznej Czesława Miłosza². W swej najnowszej – omawianej tu – pracy podjął się realizacji jeszcze poważniejszego zadania. Przedmiotem swego zainteresowania uczynił bowiem refleksję nad filozofią historii utrwaloną w twórczości czterech wybranych pisarzy z kręgu „Kultury” paryskiej, tj. Józefa Czapkiego, Jerzego Stempowskiego, Witolda Gombrowicza i Czesława Miłosza. Breczko jako autor owej rozprawy prezentuje kompetencje przede wszystkim filozofa i właśnie ten fakt, choć może aż nazbyt oczywisty, zdaje się stanowić źródło jej siły i zarazem pewnej słabości³.

Pierwotny kontekst książki i zasadniczy punkt odniesienia dla formułowanych w niej tez wyznaczyła, o czym autor wspomina we wstępie jako o bezpośredniej inspiracji, diagnoza aktualnego stanu badań nad polską filozofią XX wieku. Akcentowano w niej konieczność gruntownego opracowania zwłaszcza myśli filozoficznej pisarzy emigracyjnych jako – niesformułowanego, co prawda, w języku akademickiej filozofii, ale bezspornie wartościowego, tj. charakteryzującego się oryginalnością intelektualnej problematyki i niezwykle silną światopoglądowego oddziaływania – dokumentu duchowej biografii określonej zbiorowości. Konkluzję owych rozpoznań stanowił (wzmocniony jeszcze niezależnymi od siebie opiniami o wyjątkowym „ufilozoficznieniu” polskiej literatury drugiej połowy XX wieku⁴) postulat „uwydatnienia roli paryskiej »Kultury« w aspekcie filozoficznym” (s. 16), wyrażony przez Stanisława Borzyma. Tak też wolno sformułować nadrzędny cel omawianej książki, determinujący zarazem jej pozycję w ramach literatury przedmiotu.

Szczegółowy zamysł badawczy Breczki i zastosowana przez niego metodologia, które pokrótce zaprezentuje, są pochodne wobec postawionego na wstępie pytania, czy program polityczny „Kultury” paryskiej wspierał się na jakiejś – wspólnej dla publikujących na jej łamach pisarzy – wizji historiozoficznej. Aby znaleźć na nie odpowiedź, twórca recenzowanej pracy dokonał analizy filozoficznej tekstów czterech autorów, u których rozpoznał szczególnie silne zainteresowanie problematyką tej dziedziny, połączone z myślową i formalną oryginalnością konstruowanych koncepcji. Wnioski, wprost wynikające z tak

¹ Cytat pochodzi z pracy M. Szyszkowskiej *Dzieje filozofii* (Białystok 2009, s. 15).

² Zob. J. Breczko, *Dawno i prawda. Wprowadzenie w historiozofię Czesława Miłosza*. Lublin 2005.

³ Wypada zauważyć, że na gruncie studiów *stricte* literaturoznawczych poza dysertacją doktorską A. S. Kowalczyka z 1986 r. (wydanie książkowe: *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977* [Vincenz – Stempowski – Miłosz]. Warszawa 1990) nie ma, jak dotąd, prac prezentujących poglądy literackiego skrzydła wymienionego periodyku (a więc jego kilku lub nawet wszystkich indywidualności twórczych) jako szczególnej formacji kulturowej, laboratorium nowoczesnej polskiej myśli. Wspomniana rozprawa realizuje zresztą owo zadanie tylko częściowo, przybliży bowiem sylwetki S. Vincenza, J. Stempowskiego oraz Cz. Miłosza jako najznakomitszych prawodawców tzw. polskiej szkoły eseju.

⁴ Intuicje filozofów potwierdzał Cz. Miłosz, zauważając w szkicu o znamienym tytule *Przeciw poezji niezrozumiałej* („Teksty Drugie” 1990, nr 5/6, s. 162): „Przeciętni ludzie dużo czują i dużo myślą, ale nie mogą zajmować się filozofią, która by zresztą niewiele im dała. Prawdziwie poważne problemy trafiają do nas za pośrednictwem utworów, które z pozoru mają na celu jedynie artyzm, choć niosą w sobie ładunek pytań zadawanych sobie przez każdego”.

ukierunkowanego badania, złożyły się na cztery pierwsze, monograficzne, rozdziały. Odzwierciedlają one całościową wizję świata kolejno: Czapskiego, Stempowskiego, Gombrowicza oraz Miłosza. Obowiązująca przy prezentacji poglądów wspomnianych twórców okazała się zasada metrykalnego starszeństwa. Miłosz jako najmłodszy został więc przedstawiony w rozdziale czwartym, choć – co warto podkreślić – właśnie jego, zdaniem Breczki, cechuje najbardziej filozoficzne usposobienie spośród wszystkich branych pod uwagę indywidualności pisarskich z kręgu „Kultury” paryskiej.

Zgodnie z założeniem, że historiozofia jest zawsze pochodna wobec światopoglądu, Breczko skoncentrował się na możliwie najwierniejszym ukazaniu jego struktury oraz wewnętrznej logiki. Świadomie zrezygnował natomiast – przynajmniej na tym etapie swych studiów – z ujęć diachronicznych, ilustrujących myślową ewolucję interesujących go autorów emigracyjnych. Każda z czterech monograficznych części rozprawy stanowi więc specyficzną konstrukcję, niejako odwzorowującą niepowtarzalny kształt konkretnej wizji świata, opartą jednak zarazem na opisie pewnych – zawsze tych samych – elementów owej wizji. Wspomniane elementy to kontekst ważnej dla danego twórcy tradycji filozoficznej, wyznawanej antropologii oraz właściwego mu stanowiska epistemologicznego. Uwzględnienie tych aspektów poszczególnych systemów ideowych przesądza o ich weryfikowalności, tj. owocnej badawczo możliwości zestawiania i porównywania, w pełni rozwiniętej przez Breczkę w ostatnim, piątym, rozdziale książki. Już wcześniej zarysowujące się między omawianymi indywidualnościami twórczymi linie ewentualnych światopoglądowych powinowactw i odrębności zostają tam ujęte w przejrzystą strukturę.

O atrakcyjności i doniosłości formułowanych wniosków przesądza wpisanie syntetycznie ujętej historiozofii analizowanych autorów w podwójny system odniesień. Podwójny dlatego, że jako szeroki, ogólniejszy kontekst wykorzystał Breczko podstawowe różnice i systematyzacje terminów filozoficznych, przywołał tło tradycji historiozoficznej, jako zaś kontekst konkretny, bliski – wizję polityczną Jerzego Giedroycia i Juliusza Miroszewskiego. Filozofia mesjanistyczna stanowi zatem dla koncepcji historiozoficznej twórców z kręgu „Kultury” paryskiej fundament negatywnej identyfikacji, a styl filozofowania właściwy warszawskiej szkole historyków idei oraz szkole lwowsko-warszawskiej – źródło identyfikacji pozytywnej.

Nie do końca wyzyskaną szansą dla dalszej gruntownej analizy wydaje się – wyjątkowo zasadne w tym kontekście – pytanie o siłę i o kierunek oddziaływań ideowych między literacko-filozoficznym a polityczno-strategicznym trzonem periodyku. Breczko uchyla je bowiem, konstatując jedynie skorelowanie, bliżej nie sprecyzowane współlistnienie obu porządków ideowych. Najwięcej uwagi poświęca wyliczeniu i skomentowaniu miejsc wspólnych w konceptualizacjach historiozoficznych Czapskiego, Stempowskiego, Gombrowicza i Miłosza. Wśród owych zbieżnych elementów wyróżnioną pozycję zajmują: rozważanie genezy totalitaryzmów, refleksja o słabnącej sile kulturowego oddziaływania Europy, wskazanie szans i zagrożeń amerykanizacji jako dominującego modelu cywilizacyjnego oraz krytyka kultury masowej jako siły zorganizowanej depersonalizacji jednostki. Breczko akcentuje przy tym katastroficzne nachylenie koncepcji interesujących go autorów, różne na poszczególnych etapach ich biografii intelektualnej. Także w nim widzi istotny rys jednoczący owe indywidualności.

Osobny niejako krąg zagadnień przedstawiają uwagi o negatywnym wzorcu polskości, jego ocena jako siły fatalnej i wskazanie dróg czy ledwie źródeł możliwej odnowy polskiej myśli i duszy narodowej. Całość tej właśnie problematyki wyrasta na gruncie polemicznego, niechętnego stosunku omawianych twórców do endeckiego modelu patriotyzmu lat trzydziestych XX wieku. Tożsamego dla tych pisarzy z ideologicznie przerysowaną, silnie „narodocentryczną” postacią romantycznego mesjanizmu. To ostatnie pojęcie zostaje przez Breczkę wyeksponowane jako druga, obok wspomnianego już katastrofizmu, kategoria integrująca owe cztery oryginalne style historiozoficznej refleksji, wytyczająca wspólny

dla nich horyzont ideowy. Historiozofię, katastrofizm i mesjanizm – zawarte w tytule recenzowanej pracy – można zatem uznać za trzy zakresy problemowe, wokół których koncentruje się analityczny namysł autora. Stanowią one główne elementy postępowania badawczego i streszczają jego przebieg: od założonej na początku, wspólnej wymienionym pisarzom linii historiozoficznej do wskazania katastrofizmu i mesjanizmu jako negatywnie wartościowanych jej filarów.

Książka Breczki jest pierwszym tak szerokim studium postaw ideowych najwybitniejszych reprezentantów polskiej kultury literackiej na emigracji, skupionym przede wszystkim na scharakteryzowaniu właściwej im refleksji historiozoficznej, dla której zasadniczym punktem odniesienia staje się mesjanizm jako ideologicznie określony styl myślenia historycznego i politycznego⁵. Autor uznał bowiem mesjanizm, tak w jego formie pierwotnej (wywiedziona z tradycji judaistycznej koncepcja oparta na światopoglądzie religijnym), jak również przekształconej w XIX i XX wieku (zrośnięcie się idei Mesjasza z elementami utopizmu społecznego w teoriach romantyków francuskich i polskich, następnie utożsamienie jej z wyobrażeniem „narodu wybranego” w ideologii endecji), za fundamentalną dla europejskiej świadomości matrycę historiozoficznej konceptualizacji dziejów. Breczko rekonstruuje ewolucję idei mesjanistycznej i ukazuje różne sposoby jej naukowego opisu. Zasadniczym celem autora recenzowanej książki jest uporządkowanie, systematyzacja tej problematyki. Zarówno jeśli chodzi o jej ujęcia definicyjne, formułowane przez polskich badaczy (Andrzeja Walickiego, Zbigniewa Kuderowicza, Jacka Salija, Bolesława Józefa Gaweckiego), jak i o właściwe sklasyfikowanie poglądów czterech pisarzy związanych z „Kulturą” paryską.

Ustaleniom dotyczącym programowego antymesjanizmu środowiska skupionego wokół pisma Giedroycia towarzyszy wskazanie źródeł takiego nastawienia. Istotne znaczenie w tym względzie miało stwierdzenie, że omawiani twórcy w swym myśleniu o mesjanizmie romantycznym prezentują skrzywioną optykę, prowadzącą do utożsamiania go z ideologicznym fundamentem nacjonalizmu. Optykę tę uważać należy za przejaw swoistej strategii obronnej, jaką wobec dogmatyzmu i radykalizmu duchowo-politycznej atmosfery międzywojnia przyjęły jednostki wyznające zasady pluralizmu i tolerancji. Lata trzydzieste ubiegłego stulecia z ich agresywnym nacjonalizmem – programowo powołującym się na autorytet religii katolickiej i manifestacyjnie antyintelektualnym – stanowiłyby więc dla omawianych autorów rodzaj doświadczenia formacyjnego. Zgodnie z celnym spostrzeżeniem Juliana Kornhausera, że „każda generacja ma swą kolektywną ranę. Bez traumatycznej pamięci nie byłoby literackiego przeżycia”⁶. Awersja owych czterech indywidualności pisarskich do nacjonalistycznej mesjanizującej retoryki z okresu międzywojennego to zatem – wedle Breczki – nieusuwalny element zbiorowej świadomości, jej głęboka warstwa, przez którą każdorazowo przefiltrowane zostaje myślenie o mesjanizmie właściwe lewicowo nastawionej inteligencji. Dla omawianych twórców endecki nacjonalizm – prymitywny i megalomański – wyrasta w prostej linii z tradycji romantycznego mesjanizmu, uznawanego przez nich za zeświecczoną i heretycką utopię.

Konstatacja Breczki potwierdza wnioski, jakie już wcześniej i tylko w odniesieniu do Miłosza formułowała Elżbieta Kiślak w książce *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*⁷. Praca ta, jako inny sposób kontekstowego ujęcia tematu pokole-

⁵ Z perspektywy historyka idei, zainteresowanego przemianami wzorców refleksji politycznej, do kwestii tej odnosił się A. M e n c w e l (*Studium sukcesu. Przykład „Kultury” (1946–1956)*). W: *Przedwiośnie czy potop. Studium postaw polskich w XX wieku*. Warszawa 1997), pisząc o „antyemigranckości” środowiska paryskiej „Kultury”, fundowanej na politycznym realizmie Giedroycia i Mieroszewskiego oraz na krytycznym tonie dysput literackich Miłosza i Gombrowicza.

⁶ J. K o r n h a u s e r, *Postscriptum. Notatnik krytyczny*. Kraków 1999, s. 8.

⁷ E. K i ś l a k, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*. Warszawa 2000.

niowego antymesjanizmu, warta jest, by o niej w tym miejscu wspomnieć. Pisana z pozycji historyka literatury, wytrawnie interpretującego dzieło poety, odsłania zasadnicze zręby jego światopoglądu – diagnozuje, że właściwa była mu jednostronnie upolityczniona wizja tradycji romantycznej, a zarazem przywołuje inne świadectwa pozytywnie wartościowanego stosunku wobec tego dziedzictwa. Ogląd badaczki jest więc bardziej wycieniowany, subtelnie oświetla (wykorzystując możliwości metod dostępnych studiom literaturoznawczym) różne perspektywy w ocenie siły duchowej romantyzmu. Wpisuje głos – w tym przypadku Miłosza – w wielogłos innych znakomitych przedstawicieli pokolenia, zapewniając sobie dużo bogatsze tło dla wychwycenia niuansów myśli poety, jej głębokich nurtów polemicznych i powierzchniowych znamion epoki. O ile propozycja autora recenzowanej książki daje się porównać do surowego szkicu, ujmującego wyłącznie najważniejsze aspekty analizowanego przedmiotu, o tyle praca Kiślak bliższa jest scenie rodzajowej, odtwarzanej z troską o właściwe odzwierciedlenie proporcji i perspektywy: eksponującej wprawdzie konkretnego modela, ale ukazywanego jako element większej całości, prezentowanej z równym jak on sam pietyzmem.

W antymesjanistycznym, antyromantycznym ukierunkowaniu myśli omawianych pisarzy Brezcko byłby skłonny widzieć podstawę światopoglądowej identyfikacji całej generacji intelektualistów o tradycjach lewicowych oraz źródło właściwego im stylu problematyzowania fundamentalnych kwestii z dziedziny filozofii dziejów. Historiozoficzna refleksja twórców związanych z „Kulturą” paryską daje się bowiem odczytywać jako antyteza mesjanistycznej koncepcji sensu historii. Autor ujmuje to zwięźle, pisząc po prostu o zastąpieniu tamtego porządku: „naród – ludzkość – Bóg”, porządkiem nowym: „człowiek – ludzkość – byt” (s. 515). Jest to zatem historiozofia minimalistyczna i wybitnie personalistyczna, tj. nastawiona na samo sformułowanie fundamentalnych pytań i nigdy nie tracąca z pola widzenia osoby jako jedynej, niezbywalnej wartości.

W tym miejscu rozważań na podkreślenie zasługują dwie przynajmniej kwestie. Po pierwsze, ów nowy model problematyzacji filozofii historii ujawnia wspólną wszystkim czterem emigracyjnym autorom niechęć do ujęć totalizujących; do systemów myślowych ciężących w kierunku absolutyzowania jednych wartości kosztem innych. Każdy z omawianych pisarzy ponad abstrakcyjną ideą, wymuszającą niezależnie od okoliczności i przesłanek rozumu moralny maksymalizm w działaniach, stawia realność konkretnej egzystencji, widzianej z jej możliwościami i ograniczeniami. Po drugie zaś, programowy antymesjanizm nowej historiozofii w toku analiz Brezcki wydaje się rodzajem szczególnie skutecznej – jak wolno to ocenić z perspektywy lat – szczepionki przeciw naiwnemu mitologizowaniu emigranckiego doświadczenia, pozwalającej na wypracowanie nowej jakości w koncepcjach polskiej inteligencji. Środowisko skupione wokół pisma Giedroycia, mimo oczywistego podobieństwa duchowo-politycznej sytuacji własnej i tej, w jakiej znalazła się XIX-wieczna „Wielka Emigracja”, nie odnowiło mesjanistycznego schematu, ale rozwinęło ton polemicznej, rozrachunkowej dyskusji z polską mentalnością narodową, chyba najdobitniej i najdramatyczniej objawiający się w sporze o słuszności powstańczego heroizmu z 1944 roku. Istotnym walorem książki Brezcki jest więc dostrzeżenie szczególnego wkładu środowiska „Kultury” paryskiej, zwłaszcza jednak – co dotąd nie było dostatecznie podkreślane – jej najwybitniejszych literatów, w pracę nad kształtem duszy polskiej, w kreowanie nowego wzorca politycznej i obywatelskiej identyfikacji Polaka. Wzorzec ów, jako doskonały rewers „narodocentrycznego” modelu endeckiego, opiera się na patriotyzmie o silnym zabarwieniu krytycznym oraz na poszanowaniu zasad pluralizmu idei i wartości.

Wnioski z recenzowanej książki mogą się wydać interesujące nie tylko ze względu na zaakcentowanie wypracowania nowej formuły dyskursu o polskości, lecz także jako nadpisane nad głównym tokiem wyводу świadectwo o tkwiącym w twórczości omawianych autorów potencjale, który mógłby pozwolić przełamać dominującą zachodniofilską narra-

cję o wschodzie Europy. Analizy Brezki uwydatniają szczególnie dla tych właśnie autorów, jako spadkobierców wielonarodowej tradycji dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, styl myślenia o miejscu swego pochodzenia. Charakterystyczna dla nich zmiana optyki nie wyrasta wyłącznie na gruncie sentymentalnej tęsknoty za krainą młodości, ale wspiera się na trzeźwej ocenie duchowo-kulturowej wartości środkowoeuropejskiego dziedzictwa. Ów znamienity rys podkreślał już wcześniej Andrzej Stanisław Kowalczyk, piszący o twórczości Stempowskiego⁸.

W świetle diagnoz Brezki zaprezentowany wątek, wyjątkowo interesujący, a przy tym zbieżny z najnowszymi tendencjami badawczymi historyków idei⁹, można postrzegać m.in. jako dowartościowanie szczególnego miejsca pochodzenia wspomnianych twórców. Geograficznie konkretne lokalizacje biograficznego zakorzenienia Miłosza czy Stempowskiego pojawiają się w ich refleksji jako kategoria kulturowa przechowująca bogactwo wszystkich dawnych tradycji Rzeczypospolitej i przynosząca bardzo wyrazisty model myślenia o człowieku i świecie. Model niezwykle wartościowy, ufundowany bowiem na zasadach pluralizmu i tolerancji, a przy tym silnie akcentujący podmiotowość jednostki, jej niepowtarzalność, potwierdzoną przez dwie przede wszystkim sfery: pamięci oraz tęsknoty za transcendencją. Znamienne, że zwłaszcza Miłosz, Stempowski i Czapski szczególnie intensywnie przekonanie o prymarności właśnie tych dwóch swoistych kulturowych zmysłów łączą z wyjątkowością historycznych doświadczeń tej części europejskiego kontynentu. Z drugiej strony jednak, także z pewnym bliżej nie określonym i wymagającym dogłębniejszych analiz rysem słowiańskiej duszy. Na marginesie warto zarazem odnotować, że podobnie rozumowali romantycy, wskazując zarówno na znaczenie formacyjnego doświadczenia historii, jak i na szczególne nasilenie pytań metafizycznych jako na cenne dary kultury słowiańskiej dla reszty europejskiego świata. W takim kontekście należałoby też odczytywać słynną Mickiewiczowską *Lekcję XVI* o istocie dramatu słowiańskiego.

Książka Brezki jest jednak głównie, co od razu narzuca się uwadze literaturoznawcy, efektem studiów filozofa i oddaje przysługę przede wszystkim jego rodzimej dyscyplinie, spełniając tym samym przywoływany we wstępie postulat opracowania tej dotąd białej plamy w dziejach polskiej kultury filozoficznej drugiej połowy XX wieku. Badacz literatury, nawet jeśli docenia istotność proponowanego ujęcia, czuć może pewien niedostatek, dostrzegając arbitralność doboru branych pod uwagę tekstów, wreszcie – pytać o zasadność samej metody, pozwalającej wyprowadzać z utworów literackich poglądy wprost utożsamiane z osobą ich autora. Wydaje się, że gruntowniejszego zdefiniowania wymagałaby właśnie kategoria „dyskursywności”, którą Brezko wymienia we wstępie jako zasadnicze kryterium umożliwiające mu wyłonienie filozoficznie znaczących wypowiedzi interesujących go pisarzy. Kwestia ta, tylko pozornie marginalna, wprowadza nas w istocie w ogromny, a dotąd niedostatecznie uporządkowany obszar rozstrzygnięć metodologiczno-teoretycznych, które muszą być dokonane, gdy materiałem badania stają się teksty funkcjonujące na styku literatury i filozofii¹⁰.

Refleksja autorska wyrasta zatem z punktu tyleż poznawczo bardzo obiecującego, co metodologicznie niebezpiecznego. A w każdym razie dopominającego się o ścisłe defini-

⁸ Zob. np. A. S. Kowalczyk, „*Stepowa Hellada*”. Posłowie w: J. Stempowski, *W dolinie Dniestru i inne eseje ukraińskie. Listy o Ukrainie*. Wybór, oprac., posłowie ... Warszawa 1993.

⁹ Warto powołać się w tym miejscu na autorytet M. Janion jako autorki pracy *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury* (Kraków 2006).

¹⁰ Na potrzebę takich rozstrzygnięć teoretycznych wskazywał w interesującym artykule, mogącym zresztą stanowić przyczynek do tego typu porządkujących prób, M. Dombrowski (*Filozofia a literatura*. W zb.: *Filozoficzne inspiracje literatury*. Seria 2. Red. M. Cyzman, K. Szostakowska. Toruń 2006).

cyjne rozróżnienia i stworzenie zaplecza analitycznego w postaci jasno określonego rozumienia „filozoficzności” i „literackości” omawianych dzieł. Oczekiwanie takie wydaje się najzupełniej naturalne, gdy w sferze zainteresowań filozofii znajduje się literatura. Ważność pytań o formalne wyznaczniki rozstrzygnięć podkreślał już w szkicu z 1978 roku Janusz Sławiński, a w odniesieniu do recenzowanej książki należałoby ocenić je jako pozostawione bez odpowiedzi¹¹. Autor, co prawda, we wstępie do swej rozprawy wyraził sytuuje się w sferze wpływów konkretnej tradycji filozoficznej, prezentując siebie jako kontynuatora szkoły warszawskich historyków idei. Sam wszakże – jak wolno przypuszczać – czuje pewną nieadekwatność nazbyt arbitralnie przyjętych kryteriów decydujących o doborze materiału. Doskonale widać to w momencie, gdy powołuje się na interpretację *Ślubu* Gombrowicza dla pełniejszej egzemplifikacji formułowanych tez.

Strategia badawcza autora, świadomie rezygnującego z analizy tekstów poetyckich, może wydać się wątpliwa szczególnie znawcy twórczości Miłosza. Wiele wierszy poety charakteryzuje się niezwykłym dyskursywnym tokiem oraz problemową doniosłością. Przykładem, o który chyba najłatwiej, mogłaby być poezja traktatowa (trzy kolejne traktaty – moralny, poetycki i teologiczny). Są wreszcie autokomentarze pisarza do własnych dzieł, poświęcające, jak wysoko cenil on refleksje wyrażane mową związaną. Zwłaszcza bowiem poezja odsłania nieuchwytną w żadnym innym typie Miłoszowej wypowiedzi, niezwykłą dramaturgię jego światopoglądowych wyborów i deklaracji.

Warto zresztą w tym miejscu uczynić niewielką dygresję poświęconą tekstom wymienionego twórcy. Umysł Miłosza zdaje się znajdować pod nieustannym wpływem religijnego niepokoju. Ten nerwowy rytm pulsuje w jego poezji, ona niesie cały dramatyzm wewnętrznego rozdarcia autora *Ziemi Ulro*, miotającego się nieustannie między pełnym lękiem zwątpieniem a wiarą w osobowego Boga. Wiersze, które Breczko wyłącza ze swej analizy jako nie spełniające według niego wymogów niejasnej „dyskursywności”, odnoszą przede wszystkim ów ustawiczny ruch myśli, mającej u swych początków teologiczną refleksję. Właśnie w poetyckim słowie nabiera sensu fundamentalna dla Miłoszowej wizji dziejów idea apokatastazy. Tam także odsłania ów twórca metafizyczne w istocie źródła swych politycznych czy społecznych diagnoz współczesności. Jako *exemplum* dobrze posłużyłyby wiersze z tomu *Druga przestrzeń*. Wszystko to sprawia, że zwłaszcza w odniesieniu do tego pisarza rezygnacja z namysłu nad jego poetycką spuścizną może okazać się stratą nie dającą się nijak zrekomensować. Zubażającą całościowy obraz tej indywidualności artystycznej.

Sprawiedliwość wymaga jednak, by uwzględnić także autorskie racje, które są racjami filozofa właśnie. Ścisłej zaś – kogoś, kto postawił sobie bardzo jasny, a nadto: trudny do realizacji, cel. Pamiętać należy, że Breczko dąży do nakreślenia charakterystyki pewnej formacji umysłowej, wykorzystując do tego analizę poglądów jej najbardziej reprezentatywnych przedstawicieli. Interesują go zresztą poglądy konkretnego typu, koncentruje się on na opisie wspólnej im historiozofii. Oczywiście zatem wydaje się, że podstawowymi narzędziami badawczymi autora recenzowanej rozprawy są redukcja i uogólnienie. Na-

¹¹ Dostrzegając pole owocnych badań na styku literatury i filozofii oraz akcentując konieczność stworzenia adekwatnych narzędzi badawczych jako gwarancji metodologicznie poprawnych czynności poznawczych, J. Sławiński (*Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna: trzy kwestie i jedna ponadto*. W zb.: *Próby historycznoliterackie*. Red. W. Bolecki. Kraków 2000, s. 85–86. *Prace wybrane Janusza Sławińskiego*. T. 4) pisał bowiem: „literaturoznawca musi, oczywiście, wypracować sobie jakąś, choćby kulawą i prowizoryczną, koncepcję wypowiedzi filozoficznej, po to, by przybliżyć się z jej pomocą do najbardziej własnego obiektu zainteresowań: wzbogacić swoje rozumienie mechanizmów zjawiska literackiego. Czy w pracy badacza utworów filozoficznych pojawiają się sytuacje, w których równie pomocna okazywałaby się odpowiednio skrojona koncepcja wypowiedzi literackiej? Czy w ogóle potrzebuje on uwzględnić wymiar »literackości«, by pomnożyć wiedzę o »filozoficzności« tekstów? Oto pytania zasługujące chyba na postawienie”.

wet jeśli deklaruje on, że w monograficznych rozdziałach książki rekonstruuje niepowtarzalną strukturę światopoglądu danego twórcy, to jednak wspomniana rekonstrukcja opiera się na dokonywaniu uproszczeń, tj. na świadomym i uzasadnionym ograniczaniu kolejnych wątków tej częstokroć meandrycznej, wielokontekstowej myśli. Nie chcę, by sformułowana właśnie uwaga zabrzmiała jak zarzut, ale raczej – by prowadziła do uświadomienia, że tak pojęta praca historyka filozofii jawi się jako dziedzina zdecydowanie silniej poddana wymogom nomotetyzmu niż pole działań literaturoznawcy. W tym może zresztą tkwi przyczyna jej, tak wyraziście odczuwanej i trudnej do zaakceptowania, odmienności względem procedur badawczych historii literatury, w których dominujący jest raczej pryzmat idiograficzny. Zgodnie z definicyjnymi rozpoznaniem istoty każdego z tych dyskursów filozofię uważa się za „dziedzinę bliższą jednak naukom przyrodniczym, rozumowi, statyczności i rozkładalności”, literaturę zaś za „bliższą [...] zmianie, wolności, grze, kreacji”¹².

Metodologiczna odmienność jest, oczywiście, pochodna względem istotowej „filozoficzności” lub „literackości” analizowanej wypowiedzi. Sytuacją szczególną – z jaką miał do czynienia autor recenzowanej pracy – wydaje się przypadek tekstów funkcjonujących w przestrzeni spotkania literatury i filozofii. Istotowa hybrydyczność takich utworów domaga się uwzględnienia czy może niekiedy dopiero ujawnienia w trakcie analizy, a więc wyrazistego zaznaczenia, że ich poetyka jest określona tak przez formalno-semantyczne jakości *stricte* literackie, jak i filozoficzne. Sławiński, pisząc o tej problematyce, trafnie zauważał, że „»Literackość« jest w tego rodzaju wypadkach członem opozycji, a więc bytem niekompletnym, uparcie przywołującym to, od czego się różni”¹³. Świadomość szczególnej, dwoistej tożsamości owego typu tekstów staje się więc koniecznym warunkiem poprawności ich analizy, a dotyczy to nie tylko twórczości eseistycznej, lecz także – o czym przekonuje dzieło Miłosza – poetyckiej.

Wartość recenzowanej pracy należałoby oceniać, odnosząc jej końcowe tezy do aktualnego stanu wiedzy filozofii akademickiej, ale przede wszystkim uwzględniając ich charakter interdyscyplinary. Zwłaszcza zaś ich znaczenie dla projektowania potencjalnych perspektyw badawczych. Zgodnie z zamysłem autora omawianą rozprawę określiłabym właśnie jako – by posłużyć się jego słowami – „pracą wstępną” (s. 33). Klarowne podziały i systematyzacje pojęciowe proponowane przez filozofa nie wyczerpują bowiem tematów możliwej dyskusji, ale mogą zostać potraktowane jako zaproszenie do wnikliwego namysłu interpretacyjnego nad dziełami poszczególnych twórców i nad wpisaniem w nie światem idei. (Breczko sam zresztą zauważał we wstępie do recenzowanej książki, że jednym z podstawowych zadań badawczych, stanowiących naturalną konsekwencję jego ustaleń, powinno być prześledzenie ewolucji poglądów omawianych autorów.) Otwiera się tym samym, jak sądzę, pole do działania dla humanistów, doceniających zalety tak zakrojonych studiów interdyscyplinarnych. Również dla literaturoznawców, pragnących analizować, jak diagnozy filozoficzne dotyczące sensu ludzkiej historii wyrażone zostały w polisemicznym języku artystycznym, który przecież – przywołując kontekst tradycji literackiej i, szerzej, kulturowej – ożywia logicznie jednoznaczne konstrukcje myśli, przez co poszerza sferę możliwej interpretacji. Wydobywa także sieć ukrytych filiacji, jak choćby w przypadku cytowanego przez badacza intrygującego fragmentu wiersza Miłosza *Toast* (s. 484), historykowi literatury kojarzącego się z tworem Mickiewicza o incipicie „Gęby za lud krzyczące”. Recenzowana praca mogłaby zresztą stanowić inspirację dla refleksji literaturoznawczej, rozchodzącej się w różnych kierunkach – uwzględniającej trzy przynajmniej konteksty: 1) przemian idei, 2) wpływów i życia literackiego w kręgu „Kultury” paryskiej czy 3) właśnie języka artystycznego jako szczególnej formy reprezentacji koncepcji filo-

¹² Dombrowski, *op. cit.*, s. 19.

¹³ Sławiński, *op. cit.*, s. 81.

zoficznych. Warta powtórzenia wydaje się zatem konkluzja, że moment wyjaśnienia danego zjawiska, umieszczenia go w odpowiednim systemie pojęciowym, co w porządku badania filozoficznego stanowi najczęściej kres pracy intelektualnej, dla historyka literatury może okazać się właśnie jej poznawczo obiecującym początkiem. A interdyscyplinarność prezentowana w książce Jacka Brezcki zasługuje na gruntowne przemyślenie jako wart kontynuowania projekt współczesnej humanistyki. Owa refleksja winna być przy tym skoncentrowana głównie wokół rozstrzygnięć teoretycznych, w mocy bowiem pozostają pytania sformułowane niegdyś przez Janusza Sławińskiego.

Abstract

MAGDALENA BAUCHROWICZ
(Nicolaus Copernicus University, Toruń)

A PHILOSOPHER'S READING PHILOSOPHY OF HISTORY IN LITERATURE

The review discusses Jacek Brezcki's book on the issues of philosophy of history as seen in the literary creativity of four representatives of literary wing of "Kultura," namely Józef Czapski, Jerzy Stempowski, Witold Gombrowicz, and Czesław Miłosz. Appreciation of the significance of the book's conclusion, *i.e.* showing common to the circle programmatic antimessianism viewed as a new quality in Polish reflection on the newest history, induces to pose questions concerning their methodological bases. The author highlights that the interdisciplinary character of the book, relying on analyses of texts from literature-philosophy interface, invites further multifaceted discussion on literary history issues as well as on the possibilities of developing a research practice for hybrid literary-philosophical status texts.

ANNA KALUŻA
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

PRAGNIENIE NAUKOWOŚCI

Piotr Michałowski, *GŁOSY, FORMY, ŚWIATY. WARIANTY POEZJI NOWOCZESNEJ*. Kraków (2008). (Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”), ss. 340.

Głosy, formy, światy Piotra Michałowskiego to – najogólniej rzecz ujmując – zbiór szkiców o poezji, powiązanych ze sobą kategorią autonomii, którą autor uznał za decydujący wyróżnik nowoczesnej formacji poetyckiej. Za efekt scalający narrację Michałowskiego odpowiadają także powroty interpretacyjne do wierszy najczęściej w tomie pojawiających się poetów: Juliana Przybosia, Bolesława Leśmiana, Wisławy Szymborskiej. Przekrój strategii poetyckich omawianych w książce jest, oczywiście, szerszy – autorowi zależało przede wszystkim na „pokazaniu pluralizmu reprezentowanych idei czy postaw artystycznych” (s. 11). W ramach tego pluralizmu pisze on więc najpierw o kreacyjności w związku z kompletem problemów dotyczących podmiotu i sposobu przedstawiania rzeczywistości w poezji Leśmiana oraz Przybosia. Następnie zastanawia się nad kategorią formy. Tu uwaga autora koncentruje się na nowoczesnych metodach wykorzystania gatunków literackich i gatunków mowy, jak też – szczegółowo – na różnych realizacjach formy sonetu, fraszki oraz haiku. Michałowskiego interesują także w dalszej części książki – jak to nazywa – „aspekty”, które wiąże on z autonomią poezji, a które niekoniecznie mieszczą się według niego w polu poezji nowoczesnej. Zajmuje się więc różnymi ujęciami

poezji: gdy łączy ją z poznaniem, *sacrum*, „sztuką niegrzeczności”, omawia również poezję kapłańską. Książkę zamykają interpretacje pojedynczych wierszy, spełniające funkcję, wedle słów autora, „słabej puenty” (s. 287). Tak wyglądałaby w najogólniejszym zarysie propozycja Michałowskiego.

Centralnymi kategoriami narracji w *Głosach, formach, światach* są kategorie nowoczesności i autonomii. To im podporządkowane zostały rozważania szczegółowe, np. o poezji Leśmiana czy Przybosia oraz interpretacje zamykające książkę. Przyjrzyjmy się więc najpierw tym ogólniejszym kategoriom. Na samym początku książki badacz zauważa, że wytyczane do tej pory linie podziału w ramach poezji nowoczesnej i modernistycznej (to osobny problem – zamiennego używania tych określeń, które przecież nie są synonimiczne) więcej propozycji poetyckich pozostawiają poza obszarem zainteresowania, niż zagarniają. Piszę więc: „Znamienne, że wytyczane »linie« zazwyczaj omijają rozległe terytoria ziemi niczyjej” (s. 8). I dlatego, choć badacz uznaje, iż centrum doświadczeń modernistycznych stanowi przede wszystkim doświadczenie kryzysu języka, to wyraźnie zaznacza, że „znaczna część poezji XX wieku modernistycznego wzorca nie realizuje i choć niewątpliwie rządzi on głównym dla tego stulecia nurtem, należy uznać, że występują całkiem pokaźne enklawy, dla których nie ma on większego znaczenia, gdyż nie jest ani autorytetem, ani źródłem inspiracji, ani nawet impulsem do ataków i polemik, pozostając odniesieniem znaczeniowo pustym, polem neutralnym i całkowicie ignorowanym” (s. 7). Można się więc spodziewać, że autor zaproponuje nam inne podejście do tradycji modernizmu poetyckiego, pokaże jego alternatywne nurty lub – co bardziej prawdopodobne – alternatywne możliwości odczytania tekstów tak mocno oswojonych przez tradycyjne odczytania, że pozbawionych nośności. Tymczasem zasadniczą tezą Michałowskiego jest (postawiona już na początku lat dziewięćdziesiątych) teza o różnorodności modernizmu. W imię tej różnorodności autor polemizuje np. z pomysłem Jana Błońskiego, wytyczającym w poezji linię Miłosa i linię Przybosia. Takie ustawienie problemu przez Michałowskiego cofa spory o modernizm w polskiej poezji o kilka dekad: to, że polski modernizm poetycki jest wielonurtowy, wieloaspektowy, że trudno go ułożyć w linie i że posiada własne alternatywne ścieżki, utajone źródła, rozmaitego rodzaju rozszczepienia, jest wiedzą tak oczywistą, jak to, że całość konfiguracji modernistycznej zależy od przyjętej koncepcji literatury, czyli od sposobu, w jaki ustaliło się jej wcześniejsze i późniejsze fazy. Problem z nieco spóźnioną ambicją pokazania różnorodności poezji modernistycznej jest w książce Michałowskiego jeszcze innego rodzaju. Otóż badacz koncentruje się na nazwiskach „standardowo” wiązanych z tą formacją: nikt chyba nie zaprzeczy, że poezja Szymborskiej, Leśmiana, Przybosia, Nowaka, Białoszewskiego, Oszejcy mieści się w tym układzie. To nazwiska poetów bardzo często komentowanych, nadobecných – ale czy to oni tworzą alternatywne możliwości odczytań modernizmu? Być może, kimś takim byłby Sztudynger jako twórca fraszek, choć to zupełnie inny obieg komunikacyjny.

Kolejna sprawa dotyczy tego, jakie zjawiska poetyckie miałyby sytuować się poza modernizmem. W ujęciu Michałowskiego jest ich naprawdę sporo. Zupełnie nie wiadomo, dlaczego autor *Głosów, form, światów* uznaje, że poza poezją nowoczesną (która przecież nie jest tym samym co modernizm, bo mieści w sobie i tradycyjnie pojmowany romantyzm, pozytywizm *etc.*) miałyby się znaleźć poezja buntu, prowokacji: „W nurcie głównym [tj. modernistycznym – A. K.] z pewnością mieści się imperatyw poezji jako poznania. Natomiast liczne sytuacje, kiedy poezja staje się narzędziem prowokacji, buntu, krytyki, satyry, wreszcie obrazy, a więc ekspresje różnych postaw zorientowanych negatywnie na zewnątrz tekstu, które zostały tu powiązane wspólną formułą »niegrzeczności«, nasuwają wątpliwość, na ile tego rodzaju instrumentalizacja daje się pogodzić z ideą sztuki nowoczesnej. Podobne obiekcje budzą różne przejawy fanatyzmu, a niektóre z nich zdają się wyraźnie przeczyć metodzie właściwej dla poezji nowoczesnej, gdyż w tych przypadkach język staje się jedynie retorycznym narzędziem wyrażania uprzednio zaplanowanych celów. Wątpliwości

budzą również przykłady ekspresji wiary, którą reprezentuje w tej części książki postawa skrajna, właściwa »poezji kapłańskiej« (s. 181–182). W rozdziale o poezji kapłańskiej, pokazanej na przykładzie Wacława Oszejcy, autor sugeruje, iż ten rodzaj pisania nie mieści się w ramach poezji nowoczesnej dlatego, że rzadko ujmuje kryzys wiary w język poetycki. Tytuł tego rozdziału brzmi: *Poezja kapłańska – poza nowoczesnością?* Z obszaru modernizmu wyrzuca takimi stwierdzeniami Michałowski wszystkie manifesty awangardowej lewicy, nie bierze pod uwagę dynamicznej relacji między kategoriami autonomiczności i zaangażowania, ciągłego – nieusuwalnego – problemu awangardowych ruchów, które chcą przekroczyć granice między sztuką a życiem. Tym samym wszystkie awangardowe ruchy: futuryzm, dadaizm, surrealizm z aurą skandalu, prowokacji, buntu, polityczności okazują się tu pozamodernistyczne. Ale jeśli do modernizmu miałyby nie należeć nurty awangardowe (a charakterystyka zjawisk dokonana przez Michałowskiego wskazuje jednoznacznie właśnie na nie), równocześnie zaś bohaterami książki są tacy poeci, jak Białoszewski i Przyboś – to można się zastanawiać, o co tutaj chodzi? Trudno mi zatem ustalić, jaki jest zakres pojęcia modernizmu w tych szkicach.

I znowu – takie postawienie problemu wprowadza zamieszanie: skoro Michałowski przywiązuje wagę do różnorodności i zamierza o rozmaitych strategiach poetyckich opowiedzieć, to oznacza, że przyjmuje jednocześnie dynamiczny, otwarty, wewnętrznie sprzeczny obraz modernizmu poetyckiego i raczej zależałoby mu na wprowadzeniu tej różnorodności w obręb formacji. Skąd więc tak wiele wykluczeń poza modernizm? Chyba stąd, że badacz żadnej pozytywnej koncepcji modernizmu nie przyjmuje, a za negatywny kontekst rozważań służy mu taki wyróżnik, który ustawia modernizm w polu językowych eksploracji (tylko tych stematyzowanych). Badacz zakłada (za Ryszardem Nyczem) takie dwie jego linie rozwojowe: klasyczo-modernistyczną i awangardowo-modernistyczną. Gdyby chociaż te swoje ustalenia brał Michałowski faktycznie pod uwagę: wspomina o nich we wstępie do książki, a zupełnie pomija w rozdziałach. Nieokreśloność przyjętej koncepcji tego, co modernistyczne czy też nowoczesne, powoduje, że badacz deklaruje obronę różnorodności i pluralizmu modernistycznych ujęć, ale faktycznie swoimi działaniami zawęża rozumienie modernizmu do bardzo linearnych ścieżek, redukuje do czegoś, co już dawno zostało odrzucone jako nieatrakcyjne intelektualnie, broni przed tezami, których już nikt nie stawia, licytuje dawno przelicytowane stawki. Gdy więc w rozdziale o gatunkach w poezji nowoczesnej Michałowski jako przykłady na poemat enumeracyjny przejęty od szkoły nowojorskiej podaje wiersze Andrzeja Sosnowskiego i Tadeusza Pióry, to trudno się z nim zgodzić. Wydaje się, że to nieporozumienie: dyskusyjna jest kwestia modernizmu czy też nowoczesności obu poetów, dyskusyjna ich zależność od szkoły nowojorskiej – zwłaszcza gdy chodzi o poemat enumeracyjny. Niejasne jest dla mnie to, co w ogóle oznacza dla Michałowskiego „szkoła nowojorska”, wiązana w tej książce z poezją „barbarzyńców”, do której już zupełnie włączyć twórczości wspomnianych autorów nie sposób. Widać też, że nie tylko kategorie modernizmu, nowoczesności, ale i kategorię autonomii używa Michałowski w taki sposób, jakby była oczywistością, nieskomplikowanym hasłem, oznaczającym po prostu „niepodległość poezji”. Wszystkie te nadrzędne idee okazują się w książce nieoperacyjne, pojmowane zbyt wąsko albo zupełnie nie sprecyzowane.

Takie użycie podstawowych dla tej książki kategorii jest tym bardziej zastanawiające, że to, co w zasadniczy sposób określa szkice Piotra Michałowskiego, zawiera się już w tytule eksponującym wyliczenie. Autor *Głosów, form, światów* wykazuje niezwykłą predykcję do klasyfikacji, systematyzacji, katalogowania, ustalania grup i podgrup – słowem, wydawać się może, że zachowuje się on jak rasowy gospodarz, który mocnym gestem chce wprowadzić ład i hierarchię literackich zjawisk. Nic bardziej mylącego: swoje gesty porządkujące i systematyzujące sam Michałowski raz po raz kompromituje, podważając zasadność wszelkiej klasyfikacji lub wykazując jej słabość. Jak to wytłumaczyć? Myślę,

że te dwie dominujące metody opracowywania zebranego materiału wynikają z niezdecydowania autora, który chce pogodzić swoją skłonność do budowania porządkujących – i, przynajmniej, często abstrakcyjnych – modeli ze znajomością stanu humanistyki coraz mniej przychylniej systematyzującym sposobom ustalania i eksponowania wiedzy. Strukturalista w Michałowskim idzie o lepsze z kimś, kto nie może zapomnieć o „złej sławie”, jaka w ostatnich latach wokół naukowości narosła. Ten rodzaj niezdecydowania – wyrażający się najpierw w solidnej ofensywie nazewnictwej, a później w zapobiegliwości polegającej na skreślaniu, nadwątlaniu i wycofywaniu się z potrzeby systematyzacji – wprawia od czasu do czasu czytelnika w konfuzję. Podam tylko jeden przykład takiego niesfunkcjonalizowanego w interpretacjach problemu. W poezji Przybosia wyróżnia Michałowski na początek rzeczywistość statyczną i dynamiczną, a później pisze: „w ramach pierwszej z nich wyodrębnić jeszcze warto dwa rodzaje przeciwstawianych obiektów: rzeczywistość natury i architektury; w ramach drugiej – procesy pracy i wojny”. Następnie dopowiada: „Oczywiście, podział ten wyznacza zaledwie bieguny czy wierzchołki przedstawianego świata, natomiast nie wyczerpuje tematyki poezji Przybosia i ma charakter otwarty; dopuszcza ponadto typy mieszane. Na przykład w słynnych *Gmachach* nieruchomość gotowego obiektu przywodzi na myśl niedawny ruch na placu budowy; z kolei dynamiczna rzeczywistość wojenna sugeruje statykę oczekiwania i lęku [...]” (s. 52). Można zatem zapytać, po co powoływać klasyfikacje, które są nie do obrony, poezja Przybosia bowiem celuje zwłaszcza w takich wizjach, które zaburzają proste podziały na ruch i bezruch. To nie jedyny zresztą przypadek posługiwania się przez Michałowskiego ostrymi opozycjami; wbrew teoretyczno-estetycznym ustaleniom ostatnich lat badacz nadal przeciwstawia sobie kreację i odtwarzanie, autonomię i referencjalność, swobodę ekspresji i „wędzidło” formy (dla przykładu: gdy autor pisze o sonecie i wskazuje na jego zalety, zauważa, że sonet „daje możliwość (albo wręcz zmusza do) poskromienia nazbyt rozbuchanych przeżyć za pośrednictwem formy”, s. 113).

Dlatego to zewnętrzna postać naukowości, jeśli tak można powiedzieć, wyrażająca się w tabelach, wykresach, typologiach (najlepiej graficznych), daje o sobie znać we wszystkich zamiarach badacza. Co więcej, jego przekonanie o naukowym statusie komentarza jest tak mocne, że promieniuje także na rozumienie poezji. Dzieje się tak wtedy, gdy badacz, omawiając w pierwszym rozdziale przygody bohaterów wierszy Leśmiana z tożsamością, wyznacza ostrą linię demarkacyjną między poważnymi problemami egzystencji a „wykwitami”, jak sam pisze, barokowej poezji Jana Andrzeja Morsztyna: „Gdyby nie był to Leśmian, lecz Andrzej Morsztyn, wiedzielibyśmy, że niezwykle komplikacja może być tylko madrygałowym konceptem, grą opartą na paradoksie polisemii, a nie dylematem tożsamości. O tym, że nie jest to wykwit barokowej elokwencji, świadczy nie tylko kontekst innych wierszy autora *Napoju cienistego*, ale też powaga i konsekwencja obrazowania, które pozwalają precyzyjnie wątpliwość wyłożyć, a nawet – przełożyć na język psychologii, na przykład opisując mechanizmy pamięci w kategoriach hamowania pro- i retroaktywnego” (s. 34–35). Chodzi mi o to, że w takim rozumieniu „wartościowa” okazuje się tylko taka poezja, którą można przełożyć na język innej dziedziny, w tym przypadku na język psychologii, a całe retoryczne skomplikowanie zlikwidować, czyli „precyzyjnie wątpliwość wyłożyć”. Oczywiście – nie każdy musi być zwolennikiem nieprzetłumaczalności obrazu poetyckiego i nie musi cenić poezji właśnie za to, że mówi ona w taki sposób, w jaki pozostałe dziedziny nie umieją. Nie oznacza to jednak, iż należy od razu dyskredytować inne strategie uprawiania i rozumienia języka poetyckiego. Nawet jeśli Morsztyn pisze w sposób „niepoważny” i „niekonsekwentny”, jak uważa Michałowski, nie świadczy to jednocześnie o tym, że paradoksy polisemiczne nie potrafią uwidocznic paradoksów tożsamości. Nie upieram się przy szczegółach, jak może się wydać, sądzę, iż rzecz jest dużo poważniejsza niż tylko docenienie Leśmiana jako znaczącego poetę i zlekceważenie Morsztyna. Aby w ten sposób argumentować, Michałowski musiał założyć, że istnieje taki poziom języka,

który jest doskonale autoteliczny, odsyła tylko do siebie, nie wyraża i nie pełni żadnych funkcji komunikacyjnych; i ta presupozycja, uznana za pewnik, za aksjomat, pozwala badaczowi na przeciwstawienia w ogóle nie poddawane sprawdzeniu. Służą one raczej jako – zbyt łatwy – sposób na zdyskwalifikowanie czegoś, co nie mieści się w ramach przyjętej przez Michałowskiego strategii poezjowania. Zresztą do tego problemu autor książki wraca w rozdziale o poezji jako poznaniu. W charakterystyczny dla siebie „podwójny sposób” mówienia jednocześnie „tak i nie”, które powoduje rozmycie stanowiska, opowiada on o poezji gromadzącej i dysponującej wiedzą-niewiedzą. I nie chodzi o to, czy taka koncepcja poezji (jako poznania) jest sensowna, raczej o sposób pisania o niej przez Michałowskiego. Gdy zaczyna on stawiać rozmaite pytania – zacytujmy: „Co jest przedmiotem poznania?” (s. 187), „Gdzie tkwią źródła wiedzy i niewiedzy?” (s. 190), „Co jest punktem wyjścia procedury poznawczej?” (s. 193), „Jaka jest metoda poznania?” (s. 194), „Jak wiedza (i niewiedza) kształtuje się w poezji?” (s. 197), „Jaka wiedza poetycka jest odpowiedzią na wiedzę zastaną?” (s. 198) – mam wrażenie, jakby rzeczywiście wszystko to było doskonale mierzalne, sprawdzalne i weryfikowalne. Istotniejsze jest jednak, do czego te wszystkie pytania prowadzą badacza. Tak kończy on szkic: „Czy zatem z nagromadzonych podobieństw, ale przede wszystkim różnic, wynika jakakolwiek wiedza teoretyczna prócz tej o nieogarnionym bogactwie rozwiązań w poezji nowoczesnej, o niepowtarzalnym charakterze osobowości twórczych? A może byłaby ona świadomością niepoznawalności poezji nowoczesnej jako całości i braku w niej paradygmatu?” (s. 201). Mamy tu znowu do czynienia z głosem „nieogarnionego bogactwa rozwiązań w poezji nowoczesnej” oraz z tezą o niepoznawalności poezji, dla której niełatwo odnaleźć paradygmat. Można by zapytać, kontynuując ten wątek, wart podjęcia i dyskusowania: czy ten brak wzorca skazuje ją od razu, niejako automatycznie, na niepoznawalność? Czy w ogóle istnieje coś takiego jak „całość” poezji nowoczesnej, czym byłaby ta całość, co oznaczałaby „niepoznawalność”? *Etc.*

Zresztą, w jakiejś mierze Michałowski piszący o „niepoznawalności” sam sobie zaprzecza, dając systematyczny i sumienny wykład np. o podmiocie w wierszach Leśmiana. Dowodzi więc, że w poezji autora *Sadu rozstajnego* mamy do czynienia z „aktami negatywnego poznania”, które wiążą się z paradoksem negatywnego autotematyzmu. I tłumaczy, że zgodnie z tym paradoksem, „skoro znika znaczone, nie powinno istnieć także znaczące: nie ma bowiem głosu bez podmiotu, który jest zarazem przedmiotem poetyckiej refleksji” (s. 17). Wykorzystując cytat z ballady *Dziewczyna* „nic nie było oprócz głosu” i przekształcając go w zgrabną tytułową formułę: „ktoś »oprócz głosu«”, twierdzi on, że w poezji Leśmiana z niczego powstaje coś, że „brak substancji nie unicestwia procesu” (s. 17). Ciekawie wypada też – może zbyt krótkie – porównanie strategii artystycznych Leśmiana i Białoszewskiego. Różnica między nimi polegać będzie na tym, iż Białoszewski ekspozuje problemy warsztatowe. To znaczące, że na poetę „pierwszego”, otwierającego zbiór szkiców, Michałowski wybiera Leśmiana, to od niego zaczyna się genealogia poetycka autorów modernistycznych, drugim filarem jest twórczość Przybosa.

Akcentując kwestie dyskusyjne, chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jedną sprawę. W rozdziale o formach Michałowski stawia tezę, że poezję końca XX wieku cechuje „niewrażliwość genologiczna” (s. 89). Na jej tle można wyróżnić pewne wyjątki – pisze dalej autor i zalicza do nich częste występowanie miniatury poetyckiej oraz form bliskich reportażowi. I w obrębie tej właśnie tendencji wymienia długowersowe poematy ciężące przez swą, jak to nazywa, „workowatość” i „niegotowość” ku formie reportażowej. Przywołana jest, o czym już wspominałam, jako dowód w sprawie poezja Andrzeja Sosnowskiego, Tadeusza Pióry i Jacka Podsiadły. Moją zasadniczą niezgodę budzi teza o niewrażliwości genologicznej poezji końca XX wieku. Sama wspomnianych autorów nie wybrałabym jako reprezentacji nowoczesności (oprócz, być może, Podsiadły), ale skoro Michałowski na nich wskazał, warto ten wątek podjąć. Ci właśnie autorzy, a także Marta Podgórnik, Adam

Zdrowski, Krzysztof Siwczyk, Tomasz Majeran, Julia Fiedorczyk, Maciej Melecki, Marcin Sendecki, Krzysztof Śliwka, Adam Wiedemann stosują z upodobaniem od wielu lat w swoich wierszach takie formy, jak sestyny, oktawy, pantum, akrostychy. Nie wspominając już o karierze, jaką w ostatnich latach zrobiła villanella. Czy to mało? Sama „forma” wiersza jest dla nich niezwykle ważna, choć nigdy nie dokonaliby takiego podziału, jak Michałowski: na przeżycie i formę – stanowią one jedność. Nie bez związku z tak dużą atrakcyjnością wiersza, który musi być pisany pod naciskiem metody, z zastosowaniem szeregu arbitralnie narzuconych zasad, pozostaje inspiracja awangardową grupą Oulipo i koncepcjami literatury jako kombinatorycznych przekształceń biorących swój wzór w porządku matematycznym. Te praktyki poetyckie świadczą o czymś przeciwnym, niż pisze autor recenzowanej książki: formalne rozwiązania nadal są w cenie, są w cenie nie mniej niż kiedykolwiek. Jednak forma, o jakiej myślą ci poeci, byłaby z pewnością czymś innym niż to, co wynika z definicji formy (jednej z wielu, ale najszerzej) przedkładanej przez Michałowskiego jako „wszelkiej konwencji porozumienia” (s. 73). Byłaby ona wyrazem określonej koncepcji pisania, filozofii literatury, rozumienia funkcji autora. Namysł nad nią wymagałby uwzględnienia szerszego kontekstu filozoficzno-estetycznego, który jest w tej książce ograniczony do śledzenia realizacji (lub zaprzeczenia) wzorca gatunku. Warto, oczywiście, docenić podjęcie przez Michałowskiego problemu genealogii, podkreślenie znaczenia w poezji lat ostatnich takich form, jak sonet czy haiku. Ta pierwsza rzeczwiście zdominowała rynek i niewielu można by wskazać poetów, którzy sonetów nie pisali, i istotnie zastanawiająca jest popularność tego gatunku, przyczyniająca się, na co zwraca uwagę Michałowski, do obniżenia jego rangi. Haiku natomiast zestawia on z zachodnimi formami epifanijnymi, co wydaje się pomysłem ciekawym, wychodzącym poza przekonanie o adaptacji i asymilacji obcych kulturowo form.

Najlepiej chyba jednak „czuje się” Michałowski w interpretacjach, zamknięcie nimi książki poszerzyło jego rozważania o perspektywę poetologiczną i historycznoliteracką. Mikroobserwacje prowadzone na małym dystansie jednego wiersza przynoszą sporo korzyści: analizując *Jesień w Lizbonie* Kazimierza Wierzyńskiego pokazuje Michałowski tego poetę w obliczu dwóch kryzysów najważniejszych wartości – „kultu ziemi i kultu słowa” (s. 293); czytając poetycką autobiografię, jaką jest wiersz Juliana Kornhausera *Kamyk*, badacz wypukla element konfabulacyjny w pracy pamięci, zauważając, że „Wspólna pamięć nie istnieje. Zawsze jest imperium sensu jednostkowym i subiektywnym” (s. 299); komentując tekst Leszka Szarugi *Upał*, Michałowski broni „gry bez żadnych zobowiązań [...], która nie chce być ani walką o sławę, ani hazardem sensu” (s. 312), i zupełnie nieoczekiwanie dla czytelnika bierze stronę wcześniej postponowanego Morsztyna; analizując *Chmury* Wisławy Szymborskiej, wskazuje na ten element poetyckiego obrazowania, wart ponownego omówienia; wreszcie – zajmując się „bielą” jako jednym ze słów-kluczy Tadeusza Różewicza, badacz wpisuje to słowo w paradoksy Różewiczowskiego wiersza, który, zawsze na granicy milczenia, próbuje podważyć sam siebie. Ten właśnie „autotematyzm negatywny” uznaje Michałowski za „jedno z najbardziej skrajnych doświadczeń postawangardowych” (s. 328). Myślę więc, że książkę *Glosy, formy, światy* najlepiej zacząć czytać od końca.

Abstract

ANNA KALUŻA
(University of Silesia, Katowice)

DESIRE FOR THE SCIENTIFIC

The review discusses Piotr Michałowski's book *Voices, Forms, Worlds. Variants of Modern Poetry*. The reviewer concentrates mostly on commenting the categories used by Michałowski, namely avant-garde, autonomy, modernity and modernism in the perspective of Polish poetry.

EWA NOFIKOW
(Uniwersytet w Białymstoku)

WOKÓŁ „TAJNEGO DZIENNIKA” MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO

BIAŁOSZEWSKI PRZED „DZIENNIKIEM”. Redakcja: Wojciech Browarny, Adam Poprawa. Kraków (2010). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 184, 2 nlb.

Białoszewski przed „Dziennikiem” jest zbiorem dziewięciu artykułów poświęconych nie wydanemu jeszcze *Dziennikowi* Mirona Białoszewskiego¹. Nieliczne fragmenty, na których opierają się badacze, publikowane były w „Odrze”, „Kwartalniku Artystycznym”, „Arkadii”, „Gazecie Wyborczej” oraz w „Zeszytach Literackich”. Jest ich stosunkowo niewiele, trudno więc stwierdzić, na ile są reprezentatywne dla całości. Można się domyślać – biorąc pod uwagę zarówno wydrukowane części dziennika, jak i teksty literackie Białoszewskiego, często do zapisów dziennikowych zbliżone – że całość nie będzie odbiegała od znanych „próbek”. Autorzy publikacji postanowili wykorzystać istniejący materiał, by wyciągnąć wnioski na temat całości. Pojawia się jednak wątpliwość, której zresztą świadomi są badacze, a która towarzyszy czytelnikowi w trakcie lektury ciekawej skądinąd pozycji, dotycząca zasadności zaproponowanego czy może lepiej – założonego zakresu pracy. We wstępie zatytułowanym *Zanim przybędzie bibliografii* czytamy: „skupienie się na pojedynczym wyimku z *Dziennika*, na całości powstałej za sprawą publikacji w konkretnym numerze któregoś z periodyków – nie stwarza szczególnych kłopotów metodologicznych. Ale czytelnik znajdzie w tym tomie również ujęcia całościujące. Owszem, przenika je świadomość ograniczonego dostępu do tekstu, jednakże nieraz synteza pozostaje poznawczą pokusą” (s. 5). Czy rzeczywiście znajdujemy w tomie „ujęcia całościujące”? I czy w ogóle możemy je znaleźć? Jeden z autorów, a zarazem redaktor omawianej pracy, Adam Poprawa, posłużył się tyleż zgrabnym, co budzącym wątpliwości terminem: „literaturoznawstwo przeczuć i domniemań [...]” (s. 150), mającym tłumaczyć jego własne przeświadczenia dotyczące całości nie wydanego *Dziennika*, ale będącym jednocześnie formułą intelektualną, na której oparto prezentowany zbiór artykułów. Podobną postawę przyjmuje autorka jednego z tekstów, Urszula Glensk, pisząc: „Znalazłam się w sytuacji kogoś, kto próbuje zobaczyć całość, a podgląda przez ledwo uchylone drzwi. Pozostaje zatem domniemanie i intuicja. I śmiałe założenie, że elementy konstrukcji tekstu widoczne we fragmencie znajdują potwierdzenie w całości” (s. 53). W tym miejscu rodzi się pytanie: czy rzeczywiście trzeba było rozszerzać perspektywę poprzez przywołanie – nieznannej przecież – całości jako badawczego punktu odniesienia, by stworzyć interesujący tom poświęcony opublikowanym już częściom *Dziennika*? Jaka była funkcja tego zabiegu, skoro rozważania autorów artykułów tak czy inaczej dotyczą tego, co dane i znane, nie zaś hipotetycznej całości?

Ubezpieczając niejako swoje stanowisko, podają oni w wątpliwość możliwość ogarnięcia jakiegokolwiek całości. Powołując się na próby kompletnej lektury np. *Miazgi* Jerzego Andrzejewskiego czy *Anda* Stanisława Czycza, konstatują: „Czy badacz rzeczywiście ogarnia wtedy całość? Rzecz jasna, przeczytał ją i to odróżnia jego sytuację od naszej, interpretatorów *Dziennika*, niemniej problem pozostaje. Na ile bowiem kontekst całości u komentatorów cyklu *Parnickiego* albo *Miazgi* jest założeniem, nie zaś poddawaną weryfikacji hipotetyczną strukturą? Czy doprawdy całość stanowi dla badaczy kontekst o pełnej możliwości aktualizacyjnej?” (s. 6). Zapewne każda całość postrzegana bywa tylko częst-

¹ Recenzja ta powstała, zanim ukazały się, długo oczekiwane, zapiski M. Białoszewskiego opublikowane pt. *Tajny dziennik* (Kraków 2012) przez wydawnictwo „Znak”.

kowo bądź po prostu problematyzowana na różne sposoby, niemniej to pomniejszane przez autorów „odróżnienie”, czyli istnienie – lub nie – całego tekstu, do którego mogliby się odwoływać, wydaje się kwestią zasadniczą. „Poddawanie weryfikacji” założonej, całościowej struktury wiąże się bowiem z odnoszeniem do niej – jednak istniejącej całości – fragmentów i części tekstu albo tekstów, a także z konfrontowaniem jej z innymi pozycjami. Tego autorzy omawianej książki nie robią, bo też nie byli w stanie tego zrobić. Pytanie, czy konieczne było usprawiedliwianie publikacji niezbyt przekonującą koncepcją niemożliwości percypowania wszelkiej całości? Czym innym jest bowiem „niemożliwość całości” w przypadku tekstu, którego interpretację poprzedza lektura, czym innym zaś wnioskowanie o całości (domyślanie się jej) z dostępnych fragmentów.

Omawiana praca, sytuując się między kanonicznymi odczytaniem twórczości Białoszewskiego, poruszającymi zagadnienia języka poetyckiego, podmiotowości, stosunku do rzeczywistości i sposobu bycia w świecie określanego jako „osobność”, otwiera również ważne i dosyć nowe przestrzenie interpretacyjne. Należą do nich zagadnienia związane z cielesnością wpisujące się w dyskurs homoerotyczny czy szerzej – campowy, a także ujęcia wykorzystujące terminy „*performance*” i „teatralność”². Wątpliwości budzi natomiast stwierdzenie, że w pracy „Znalazło się też pierwsze podejście intertekstualne, w ramach którego zestawia się dziennikowy zapis Białoszewskiego z dziełem innego pisarza [chodzi tu o utwór Tadeusza Różewicza – E. N.]” (s. 6). Intertekstualność nie polega przecież na zestawianiu ze sobą różnych tekstów, lecz na śledzeniu dialogu między nimi. W węższym rozumieniu byłby to termin, w którego obręb „wchodzą wyłącznie relacje z innymi utworami, które stały się elementem strukturalnym, lub – jeśli kto woli – znaczeniowym (czy semantycznym), relacje zamierzone i w taki czy inny sposób widoczne, można by powiedzieć: przeznaczone dla czytelnika”³, w szerszym zaś rozumieniu byłaby to przestrzeń odniesień do niekoniecznie wyraźnie określonego, konkretnego tekstu, raczej zaś do sfery użycia języka⁴. Tekst Joanny Pyszny, którego dotyczyło zamieszczone we wstępie sformułowanie, nie spełnia warunków ujęcia intertekstualnego, sytuując się raczej w sferze odczytań – najogólniej mówiąc – porównawczych.

Założeniem autorów książki nie była prezentacja jednolitego, a więc bezkonfliktowego, spojrzenia na zagadnienie, jakim jest dziennikowe piarstwo Białoszewskiego. Dlatego też przedstawione w pracy teksty wchodzą ze sobą w dialogi, a także nie wyrażone wprost polemiki. Pomimo deklarowanego we wstępie pozostawienia autorom całkowitej wolności twórczej – jak stwierdzają redaktorzy: „pisanie było już działaniem indywidualnym, celowo zrezygnowaliśmy z dyskusowania poszczególnych tekstów na etapie ich pierwszych wersji. Niech się połączą i konfrontują w książce” (s. 6) – niektóre z nich układają się w dwu- albo wielogłosy. Nie jest to, oczywiście, zarzut, raczej konstatacja wskazująca na istnienie powracających tematów i zagadnień, które w lekturze tekstu Białoszewskiego są szczególnie ważne. Tym samym praca ta wymaga czytelnika aktywnego i nie oczekujące-

² O zagadnieniach tych pisali już m.in. J. K o p c i ń s k i, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobowość Mirona Białoszewskiego*. Warszawa 1997. – R. N y c z, „Szare eminencje zachwyty”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego*. W: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001. – G. R i t z, *Niż w labiryntach pożądania. Gender i pleć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Warszawa 2002. – J. N i ż y ń s k a, „Znaleziony list” Mirona Białoszewskiego. *Próba lektury „małych narracji” w perspektywie teorii „queer”*. W zb.: *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*. Red. H. G o s k, B. K a r w o w s k a. Warszawa 2008. – P. S o b o l c z y k, *Homobiografia: Miron Białoszewski*. „Pogranicza” 2008, nr 6.

³ M. G ł o w i ń s k i, *O intertekstualności*. W: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000, s. 8.

⁴ Zob. J. C u l l e r, *Presupozycje i intertekstualność*. Przeł. K. R o s n e r, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3.

go rozwiązań problemów badawczych, chcącego raczej stawiać pytania, które pozwalają na poszerzenie pola gry intelektualnej. Konsekwencją tych założeń stanowi natomiast dość luźny związek między tekstami, także w sferze wykluczających się czasem wniosków. Jest to często problem dużych publikacji pokonferencyjnych, w których niemożliwe okazuje się ustalenie jakiejś wspólnej linii namysłu nad zagadnieniem. W przypadku książki niewielkiej oczekuje się jednak w miarę wyraźnego sprobrematyzowania, nie tylko wspólnego, literackiego pola odniesienia.

Publikację otwierają dwa teksty, jeden autorstwa Mariana Bieleckiego (*Wyjście z szafy*), drugi – Wojciecha Browarnego („*Babszczyzna*” *Mirona Białoszewskiego (kobieta jako obraz, ciało i tożsamość)*), które stanowią również początek dyskusji książkowej. W pewnym sensie ustawiają też antropologiczną perspektywę odbioru. Poświęcone są zagadnieniom związanym z cielesnością, fizycznością oraz koniecznością podjęcia nowoczesnych odczytań, które wpisałyby twórczość Białoszewskiego w dyskurs dotyczący cielesności, ze szczególnym uwzględnieniem dyskursu homoerotycznego. Tematy teatralności i performatywności *Dziennika* przedstawione zostały przez Joannę Orską w artykule *Życie jako happening. O artystyczności „tajnego dziennika” Białoszewskiego* oraz Izabelę Poprawę w tekście *Wszystko inne. O komizmie dziennikowym Białoszewskiego*. Artykuły te w ciekawy sposób uzupełniają się, ukazując różne momenty teatralizacji czy teatralności zarówno w procesie twórczym, jak i w procesie odbioru fragmentów *Dziennika*. W książce znajdują się także trzy teksty – Urszuli Glensk *Ameryka zapisana dwukrotnie*, Macieja Gorczyńskiego *Białoszewski klasyk* i Marcina Czerwińskiego *Dziennik, (anty)literacki efekt egzystencji*, w których autorzy podejmują namysł nad różnymi wymiarami literackości znanych fragmentów *Dziennika*. Artykuły Adama Poprawy *Mistrz duchowy w trafach społecznych* oraz Joanny Pyszny „*A ja ją przeżyję po swojemu...*” *Dwie relacje o śmierci Matki* – których nie charakteryzuje tak wyraźne podobieństwo tematyczne z innymi tekstami – poruszają zagadnienia dotyczące wyrażania tego, co nie do końca poznane, niewysłowione, związane z głęboką emocjonalnością i duchowością.

Aby w jakiejś mierze zapanować nad różnorodnością tekstów zaprezentowanych w omawianej pracy, postanowiłam wyznaczyć kilka – moim zdaniem, najważniejszych – kręgów tematycznych, w których obrębie poruszają się badacze. Pierwszym, być może najciekawszym, ponieważ stosunkowo nowym pojęciem w badaniach literackich byłaby performatywność, do której autorzy części prac zamieszczonych w książce odwołują się wprost bądź pośrednio. Tekst przestaje funkcjonować tylko jako zapis, traktowany jest natomiast jako element odnawialnej i powtarzalnej, ale też wciąż ustanawianej, aktywności twórczej, zarówno nadawcy, jak i odbiorcy. Performatywność w rozumieniu językoznawczym to „akt performatywny”, czyli ustanawiający – wypowiedanie pojęte jest jako kreowanie rzeczywistości społecznej, natomiast w teorii *queer* – i tutaj kontekstem będą tezy Judith Butler – oznacza nie tyle jednorazowe tworzenie, ile powtarzanie zachowań socjalnych, co w konsekwencji prowadzi do performatywnego ustanowienia płci. Lektura tego typu wiąże się z wyjściem poza badania tekstologiczne i z wychyleniem w kierunku pozatekstowej rzeczywistości, która okazuje się nieodłączna od tekstu, co jest szczególnie istotne, gdy tematem rozważań uczyni się literaturę niefikcyjną⁵.

W zupełnie oczywisty sposób tę drogę odczytywania tekstu Białoszewskiego propo-

⁵ Zagadnienie to jest ważne w lekturze tekstów dziennikowych i pamiętnikarskich, czyli tych, które swoją materią czynią rzeczywistość pozafikcyjną. W tych przypadkach pojęcie performatywności jest rozpatrywane nie w kontekście płci, ale pamięci. Akt pisania to akt pamiętania, dlatego też, jak twierdzi P. R o d a k (*Wojna i zapis (o dziennikach wojennych)*). „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 42): „jeśli bruliony, notesy, kartki papieru i zapisane w nich teksty mogą zostać zniszczone lub ulec zniszczeniu, to sam akt pisania dziennika zniszczeniu nie podlega. To, co mu grozi, to nie zniszczenie, lecz zapomnienie”.

nuje Bielecki. Oczywiście, o której wspominam, dotyczy nie tyle istnienia takiej lektury w badaniach, ile tematu płci i seksualności, które w przypadku autora *Szumów, zlepow, ciągów* mają ważne – jeśli nie zasadnicze – znaczenie. Bielecki nie posługuje się, co prawda, pojęciem performatywności, natomiast traktowanie tekstu i tematów poruszanych przez Białoszewskiego, jak również aparat krytyczny wykorzystany w artykule wskazują na zakorzenienie myśli jego autora w badaniach spod znaku „zwrotu performatywnego”⁶. Dyskutując z konstatacjami Germana Ritza dotyczącymi polskiej literatury homoerotycznej (wykorzystywanie homoerotyzmu jako tematu i jako problemu), Bielecki przywołuje dwa istotne, jego zdaniem, pola w obrębie *queer theory*, w których można/trzeba czytać *Dziennik* Białoszewskiego. Są to: *Epistemology of the Closet* Eve Kosofsky Sedgwick oraz estetyka campu, o której swego czasu wypowiadała się Susan Sontag. Rozpatrywanie dziennikowych relacji Białoszewskiego w przywołanych kontekstach wiąże się, oczywiście, z różnymi odsłonami homoseksualizmu pisarza. Jest to więc swego rodzaju (dziennikowy) performatywny *coming out*. Bielecki tłumaczy, na czym polega „wychodzenie z szafy” (pokazywanie, a więc upublicznianie, własnej orientacji seksualnej) Białoszewskiego, dokonujące się poprzez podróż do Ameryki i podczas niej: bywanie na pikietach, „wizyty w miejscach, których »nie uwzględni żaden bedeker« – w pornoshopach, pornokinach i miejskich szaletach. Szukał tam, z mniejszym lub większym powodzeniem, tego, czego otwarcie w swoim kraju doświadczać nie mógł” (s. 17–18). Prowadzi to wprost do doświadczenia wolności i wiążącej się z nią radości, tak charakterystycznych z kolei dla estetyki campu – choć, jeśli chodzi o autora *Obrotów rzeczy* – bez radykalizmu, który ją charakteryzował⁷. Pojęcie campu powinno być zresztą ostrożnie stosowane w przypadku twórczości Białoszewskiego, m.in. ze względu na dystans poety do wszelkich „zbiorowych” estetyk⁸. Według Bieleckiego „Nieskrępowana miłość homoseksualna jest tu [...] doświadczeniem bezgranicznej wolności. [...] Naprawdę zdumiewające jest to wyluzowanie Białoszewskiego i jego zgoda na siebie, zgoda na życie wraz z jego wszystkimi przygodnościami” (s. 21). To ujęcie, sytuujące się obok tekstów takich autorów, jak Inga Iwasiów, Robert Cieślak, Piotr Sobolczyk, wydobywa na wierzch („wyciąga z szafy”) „gejowską wrażliwość” Białoszewskiego, jak określa ją Bielecki, rozumianą jako odmienna, bogatsza percepcja świata, która przekłada się na realizację literacką. Jednocześnie poetyka Białoszewskiego miałyby być campowa – i tutaj autor artykułu odwraca niejako campowy porządek czytania – nie poprzez przedstawianie tego, co radykalne i wyraźnie transgresywne, lecz poprzez ukazywanie zwyczajności w bogactwie jej przejawów. Tym samym nienowe stwierdzenia dotyczące twórczości Białoszewskiego i jego namysłu nad „nizinami” rzeczywistości zyskują nową jakość. Bielecki traktuje ten sposób podejścia do rzeczywistości jako „»niski« homoseksualizm literacki” (s. 23) w porównaniu z tym prezentowanym przez Jarosława Iwaszkiewicza czy Witolda Gombrowicza. Wydaje mi się, że to rozróżnienie służy nie tylko przeciwstawieniu poetyk rozmaitych pisarzy, lecz również wskazaniu szerokiego pola odniesienia dla twórczości Białoszewskiego, czytanej w perspektywie homoerotycznej. Jest to też, jak sądzę, postulat naukowy Bieleckiego – zwrócenie uwagi na obszar, którego badanie ledwie kielkuje i który domaga się gruntownego omówienia⁹.

⁶ E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce. „Teksty Drugie” 2007, nr 5.

⁷ Zagadnienie estetyki campu wprowadzone przez S. Sontag w *Notatkach o Kampie* (Przeł. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9) w nowym ujęciu prezentuje książka *CAMPANIA. Zjawisko campu we współczesnej kulturze* (Red. P. Oczko, Warszawa 2008).

⁸ Przekonująco pisała o tym Niżyńska w przywoływanej wcześniej pracy (zob. przypis 2).

⁹ Zupełnie na marginesie dodam, że tekst Bieleckiego można uznać za zaangażowany, odnoszący się ironicznie do nastawień występujących w środowisku literaturoznawczym, co jest działaniem – jak można sądzić – skierowanym ku campowej i do pewnego stopnia ludycznej prowokacji. Autor spekuluje, przywołując przy okazji opinie A. Medhurst na temat campowości uniwersytetu i reakcji,

Performatywność dziennikowych zapisów Białoszewskiego dotyczy także pokazywania – a poprzez to konstytuowania swojej tożsamości – siebie jako podmiotu homoerotycznego i seksualnego (cielesność jest istotnym aspektem zagadnienia), wychodzącego na światło dzienne z „(polskiej) szafy” (s. 16) oraz włączającego się – być może, paradoksalnie w odniesieniu do często przywoływanej przez badaczy postawy „osobności” charakteryzującej Białoszewskiego, twórcę i człowieka – we wspólnotę ze względu na udział w „obrzędku” homoseksualnym. Jest to, co prawda, uczestnictwo anonimowe (szczególnie zresztą dla Białoszewskiego ważne), nie pozostawiające jednak wątpliwości co do konstruowania poprzez nie zbiorowości, bardzo konkretnej, bo fizycznej i fizycznie istniejącej.

Cielesność, u Bieleckiego będąca źródłem wolności seksualnej i radości, w artykule Browarnego „*Babszczyzna*” *Mirona Białoszewskiego (kobieta jako obraz, ciało i tożsamość)* wiąże się z innymi, kobiecymi jej aspektami. Teksty ciekawie się uzupełniają, pokazując odmienne, męskie i kobiece, strony zagadnienia. Dla Białoszewskiego kobiecość jest interesująca o tyle, o ile reprezentują ją „baby”, są to bowiem „może najciekawsze istoty na świecie”¹⁰, natomiast dla Browarnego obrazy kobiecości są ważne, ponieważ: „Kobieca cielesność w jego [tj. Białoszewskiego] ujęciu nie jest obiektem spojrzenia erotycznego, lecz obrazem nieestetycznej, zdegradowanej, a nawet monstrialnej fizyczności. Bohaterowie dziennika spotykalają, a dokładniej rzecz ujmując, zauważają przede wszystkim kobiety stare, brzydkie i schorowane” (s. 29–30). Autor artykułu zatrzymuje się na tych obrazach, aby zaznaczyć to, w jaki sposób mówi się dzięki nim o kobiecej tożsamości – jej okaleczeniu (choroba, deformacja ciała) czy ekscentryczności. Co istotne, zdaniem Browarnego, Białoszewski unika estetycznego przeciwstawienia piękna i brzydoty, uznając je – jak można wnioskować – za нефunkcjonalne, zwraca się zaś w kierunku niedoskonałości. Także tutaj działa specyficzna, „gejowska wrażliwość” poety. Konstatacja ta, wywiedziona z zapisków dziennikowych, znajduje potwierdzenie w innych tekstach autora *Obrotów rzeczy*, dotyczy przy tym nie tylko ludzi, lecz również przedmiotów. Taki sposób traktowania rzeczywistości, a szczególnie kobiecości, polegający na wyzwalaniu kobiecego ciała z kwalifikacji estetycznych, określa Browarny mianem aestetycznego. Termin „aestetyka” budzi jednak pewne wątpliwości. Autor tekstu pisze przecież o „alternatywnej estetyce” Białoszewskiego, a więc (jakiejs) estetyce, podczas gdy „aestetyczność” całkowicie usuwałaby z pola widzenia kategorie z nią związane. Zachwyty nad niedoskonałością jest „działaniem”, jakby nie było, estetycznym, zresztą cytowane przez Browarnego fragmenty wskazują na poruszanie się Białoszewskiego w obrębie utrwalonych pojęć: „taca, piękna, srebrna, miejscami przerdzewiała”, albo: „Iwaskiewicz [...] podziwiał ją [tj. Ludmiłę Murawską], że ma takie piękne rzeczy” (s. 33). Jest to zapewne kwestia nomenklatury, znacznie ciekawsze niż samo pojęcie są natomiast konsekwencje takiego spojrzenia na świat, na które zwraca uwagę autor artykułu, a które wiążą się z problematyką tożsamościową oraz aksjologiczną. Browarny w dziennikowych zapisach Białoszewskiego dostrzeżga empatyczny, odczytując go zatem jako etyczny, stosunek podmiotu narracji do przedmiotu, a więc także „babszczyzny” czy bardziej zindywidualizowanej kobiecości, czego

kóre mogą się pojawić po publikacji *Dziennika*: „Prawie na pewno okaże się, że Białoszewski, polski pisarz (a to kategoria wciąż wyróżniona), był ciotą z pikiety, i wtedy z całą pewnością wielu będzie niepokieszonych. Zwłaszcza zaś ci, dla których homoerotyzm jest czymś patologicznym, oblesnym i odrażającym, bądź jeśli idzie o literaturę – a to druga, bardziej chytra taktyka homofobii nieco wyrafinowanej – przy jej odbiorze nie ma większego znaczenia. Uradowani natomiast będą prawie na pewno historycy literatury, bo będą mogli zastanawiać się, w pobliżu którego wierzchołka trójkąta skonstruowanego przez Czermińską ulokować należy dziennik Białoszewskiego” (s. 24).

¹⁰ M. Białoszewski, *Dokładane treści. Druga część fragmentów „tajnego dziennika” Mirona Białoszewskiego, który zostanie wydany w 2010 roku*. „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 226, s. 16.

przykładem byłyby fragmenty poświęcone m.in. „naukowczyni” Marii Janion. Badacz, wykorzystując narzędzia teorii *gender*, pokazuje, na czym polegają nieerotyczne relacje między męskim podmiotem narracji a jej przedmiotem kobiecym.

Browarny pisze: „W spojrzeniu dziennikowego »ja«, skierowanym na kobiety, identyfikacja płciowa jest zachowana, a często nawet podkreślona. Nie można także stwierdzić, że Białoszewski »nie zakłada podziałów płciowych« w odniesieniu do przyjaciół. Tożsamość *gender* Stachy i Jadwigi nie ulega wątpliwości, kobiecość jako »babszczyzna« pozostaje kobieca. Nie jest jednak obcością, nie determinuje różnicującego i stale zdystansowanego spojrzenia podmiotu, kierowanego na postaci nieznajome” (s. 44). „Aestetyczna babszczyzna” okazuje się w swoim aspekcie performatywnym z jednej strony ekspresją kobiecości (gadulstwo, egzaltacja, czasem kręctwo i brak obiektywizmu, ale też opiekuńczość, wspólnotowość i ciepło), z drugiej zaś – typem międzyludzkich relacji, których wachlarz jest bardzo szeroki: od prozaicznego zabezpieczania codziennego bytu, także samego pisarza, po nadmierną ekspansję, a wręcz przemoc (widać to wyraźnie w nie cytowanych przez autora artykułach fragmentach *Dziennika* relacjonujących podział rzeczy, które należały do zmarłej matki poety, między znajome albo i nieznajome „baby”). To bogactwo znaczeniowe przekłada się na działania narracyjne, co oznacza czynienie kobiet nie tylko obiektem obserwacji i przedmiotem opisu, lecz również podmiotem, który może mówić swoim głosem. To, że kobiety wypowiadają się i słuchają, a przede wszystkim to, że mają ciała, prowadzi do zbudowania poczucia głębokiej wspólnotowości i zniesienia dychotomicznego podziału na podmiot i przedmiot. Browarny odwołuje się tu do fenomenologicznej koncepcji Maurice’a Merleau-Ponty’ego, w której różnica zostaje zniwelowana na poziomie ciała i dzięki niemu. Umożliwia ona tym samym dowartościowanie cudzego głosu i cudzego bycia w świecie, wiąże się więc z nastawieniem podmiotowym i zdialogizowanym¹¹.

Performatywność twórczości Białoszewskiego, zwłaszcza *Dziennika*, jest wprost wyrażonym i nazwanym problemem w artykułach Joanny Orskiej i Izabeli Poprawy, które umieszczone obok siebie w „pozycji dialogowej” wzajemnie się uzupełniają. *Życie jako happening. O artystyczności „tajnego dziennika” Białoszewskiego* pierwszej autorki to bardzo ciekawa próba pokazania Białoszewskiego jako twórcy-happenera, który, poruszając się w swoich tekstach w sferach niepublicznych, nie rezygnował nigdy z roli artysty kształtującego materiał oraz – co z tego wynika i co szczególnie dla badaczki ważne – sytuację odbiorczą. Orska, uruchamiając bogaty warsztat krytyczny, łączy w swojej rozprawie analizę filologiczno-językową z nastawieniem na żywioł teatralności (tu ważnym źródłem inspiracji była książka Jacka Kopcińskiego *Gramatyka i mistyka*). Pokazując otwarcie się Białoszewskiego na „tu i teraz”, która to postawa objawiała się zarówno w eksperymentach teatralnych (a może lepiej: teatralno-happeningowych właśnie), jak i w pracy z magnetofonem (czego przykładem jest chociażby *Pamiętnik z powstania warszawskiego*), autorka artykułu wysnuwa tezę dotyczącą „reżyserowania” zapisków dziennikowych. Stwierdza: „zdaję sobie sprawę ze śmiałości tej tezy – można spróbować czytać »tajny dziennik« nie tyle jako pewien empiryczny fakt literacki, w zgodzie z tradycjami literaturoznawstwa, ale z uwzględnieniem całego otaczającego go kontekstu – w ramach którego Białoszewski tak

¹¹ Fragmenty rozważań W. Browarnego poświęcone dialogiczności i wielogłosowości tekstu *Dziennika* oparte, jak już wspomniałam, na poglądach M. Merleau-Ponty’ego, wpisują się, choć nie jest to perspektywa fenomenologiczna, w Bachtinowską koncepcję cudzego słowa i wielogłosowości literatury. Jest to kontekst tym bardziej uzasadniony, że słowo według M. Bachtina (*Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa 1970; *Słowo w powieści. W: Problemy literatury i estetyki*. Warszawa 1982) jest społecznie zakorzenione, „cielesne”, bo pochodzące od konkretnego człowieka, nigdy zaś nie stanowi nieuchwytniej, abstrakcyjnej idei. Omówiona rzeczywistość, o której pisze Bachtin i w której wszystkie głosy są równorzędne, przypomina dziennikową rzeczywistość Białoszewskiego – świat, w którym ludzie („baby”?) gadają, plotkują, spierają się ze sobą i o siebie.

starannie zaprojektował płaszczyznę odbioru. [...] Warunki wydania i legenda autentycznych zapisków stanowiłyby tutaj istotny element, scenariusz happeningu, jaki Białoszewski pośmiertnie uszykował dla swoich czytelników” (s. 106). Orska wskazuje na elementy tego „reżyserowania”: rozpoznawalny styl, którego częścią składową jest rozjaśnianie niedomówień (bez tego tekst rozpadałby się) oraz aktywowanie uwagi i ciekawości odbiorcy. *Happening* bowiem nie realizuje się tylko w dziele, lecz w przestrzeni między twórcą a odbiorcą. Odwołując się do ustaleń Grażyny Borkowskiej, Orska wskazuje na konieczność „empatycznej lektury” (s. 109) pisarstwa Białoszewskiego, lektury, w której ważnym momentem byłoby dostrzeżenie niemożności posługiwania się dualistycznym podziałem na to, co literackie i nieliterackie, literackie i życiowe, napisane i przeżyte. Wiąże się to również z wciąż odnawianym pytaniem o sytuację podmiotu – chciałoby się powiedzieć: tworzenia i życia – zanurzonego w konkretnym „zyciopisaniu” i egzystującego na pograniczu. Wykorzystując pojęcie happeningu, badaczka ukazuje tym samym konkretną sytuację pograniczną: między życiowym dzianiem się a pisaniem, między tworzeniem a odczytywaniem, między zatrzymaniem w pamięci (dziennik) a wciąż odnawialnym aktem upamiętniania. Sytuacją happeningową będzie zatem lektura tekstów, czyli – dopowiadając – czynne korzystanie ze wskazówek autorskich, podjęcie wyzwania w celu rozjaśnienia tekstowych zagadek i niejasności. Tę tajemnicę określa Orska, wpisując się w istniejący krąg podobnych odczytań, jako „mystykę codzienności” (s. 110). Korzystając z terminu Ryszarda Nycza „epifania awangardowa”, pokazuje równocześnie niemożność zbudowania spójnej i jedynej odpowiedzi na pytania zadawane przez rzeczywistość (świętą czy może tylko niezrozumiałą). Białoszewski – otwarty na momentalne „objawienia” świata i zapisujący je – staje się reżyserem poczynań odbiorcy: „Teraźniejszość świeckiej epifanii ujawni się nam z całą oczywistością dopiero, gdy wraz z Mironem przekroczymy tekstowe granice i – jako domyślni, przyszli odbiorcy – samych siebie uznamy za nadchodzącą publiczność »dziennikowego« wydarzenia, starannie zaplanowanego i przez artystę, i przez jego życie” (s. 111). Jediną słuszną postawą postulowaną przez Białoszewskiego byłoby więc połączenie akceptacji niezrozumiałego i wynikającego stąd poczucia obcości z aktywnym uczestnictwem w tajemnicy, także poprzez poddawanie jej „próbie śmiechu”: „obiekt [...] zostaje niejako urzeczowiony poprzez oswajające jego obcość gesty artystyczne, które wpisują święty przedmiot, święty tekst w przestrzeń prywatnego doświadczenia [...], sprawiając, że staje się on częścią podporządkowanego swoistym regułom wydarzenia o charakterze osobnym, jednorazowym, prywatnym” (s. 113).

Próbie śmiechu poddaje dziennikowe „zanoty” Izabela Poprawa, w której tekście komizm potraktowany został jako kategoria służąca docieraniu do prawdy o rzeczywistości oraz do prawdy o sobie. Jest on też elementem relacji nadawczo-odbiorczej, która – według autorki artykułu – opiera się na teatralności i mistyfikacji. Odwołując się do definicji mistyfikacji dziś pomalą zapominanej, a związanej z kategorią śmiechu jako nadużycia czyjejs łatwowierności (kojarzonej z kolei z wyobraźnią), Poprawa wskazuje na łączność między teatralnością a komizmem: „Teatr/teatralność i komizm/komiczność bazują na wyobraźni, więc jako takie także wyprowadzają w pole, bo wystawiają nas na działanie tajemnicy i na niepewność. Zatem w tym znaczeniu komiczność oraz teatralność żartują sobie z nas, że, podobnie jak mistyfikacja, odwołują się do naszej znajomości rzeczy i, na niej żerując, uświadamiają nam brak orientacji wynikający ze sztywności naszego poznania i postrzegania” (s. 125). Ta ciekawa konstatacja nie została jednak przez badaczkę w pełni wykorzystana, co więcej – rozmywa się nieco w dalszych rozważaniach. Niejasne np. są sformułowania dotyczące relacji między komizmem/dowcipem a mistyką: „Dowcip czy komizm, jako metafory, mogą być sposobami odbierania i opisywania rzeczywistości, która jest niesamowita, bo potrafią wyjść poza, czyli generują procesy, które odrywają nas od tego, co jest, i odsyłają do tego, co nieobecne. W tym sensie dowcip może powodować odczucia mistyczne” (s. 128).

O ile opisane jest – i już o tym wspominałam – „mistyczne” nastawienie Białoszewskiego do rzeczywistości, co oznacza otwarcie się na jej tajemniczość, o tyle trudno zgodzić się ze stwierdzeniem, że to komizm, czyli chwyt estetyczny, a więc narzędzie służące „czytaniu” świata, wprowadza w stan mistyczny. Komizm niewątpliwie, i o tym Izabela Poprawa pisze, wykorzystywany w celu zadziwienia, wzbudzenia niepewności pozwala na uruchomienie nowego spojrzenia na sytuację, jej uczestników-bohaterów i siebie samego. Kategorią podstawową jest naruszenie, jak sądzę, zasady *decorum*. Dotyczy to zarówno sytuacji życiowych, jak też konwencji literackich i językowych, w których najważniejsze są ruch i możliwość ciągłej, nieustającej przemiany. Niestety, autorka właściwie rezygnuje z konkretnych analiz, natomiast czytelnik spodziewałby się wskazania przynajmniej części mechanizmów konstytuujących znaczenia. Za podstawową formę przenoszenia dowcipu uznaje Poprawa anegdotę, jej też poświęca najwięcej miejsca we fragmentach analitycznych swego tekstu, w których zwraca uwagę na sposób budowania znaczeń i ich wewnątrztekstowego przemieszczania, np. napięcie między śmiesznością a tragizmem, które nie służy wyjaśnianiu rzeczywistości, lecz pokazywaniu jej niejednorodności. Komizm Białoszewskiego, zdaniem autorki, sprowadza się do stwierdzenia: „rzeczywistość jest niezgodna z naszymi oczekiwaniemami, że [...] w s z y s t k o j e s t i n n e, dziwne” (s. 136). To prawda, ale jednak mamy tu jeszcze coś, co chyba niewystarczająco jasno zostało powiedziane: „wszystko inne” jest postrzegane głównie jako takie, czyli odmienne, obce. To spojrzenie Białoszewskiego, a następnie wyrażenie problemu, sprawia, że odbiorca rozumie, a w każdym razie dostrzega, inność czy nieprzystawalność pewnych elementów. W odniesieniu do dziennikowych anegdot Białoszewskiego autorka korzysta również ze wspomnianej wcześniej kategorii teatralności, traktuje ją jednak jako temat: „Z jednej strony, obnaża on [tj. Białoszewski] teatralność tego, co się dzieje (czyli teatralność ma tu sens deprecjujący). Z drugiej, mówi o przemianie, którą to kwestię Białoszewski traktuje jednak poważnie (z uwagi na przejęcie się teatrem)” (s. 138). A można by pójść o krok dalej, co w jakiejś mierze autorka zapowiadała na początku, określając Białoszewskiego mianem reżysera, i kategorii teatralności wykorzystać w analizie sytuacji nadawczo-odbiorczej. Jeśli komizm jest tej sytuacji elementem, otwierającym na to, co nieznanne i niemożliwe do całkowitego pojęcia, teatralność byłaby zasadą rządzącą wzajemnym stosunkiem między autorem (reżyserem) a czytelnikiem (widzem). W ten właśnie sposób na zagadnienie to, choć inaczej nazwane, patrzyła Orska. Według niej reżyser-happener jest typem reżysera pozostawiającego dużo wolności odbiorcom spektaklu. Co więcej, chętnie uczestniczy w wymianie ról, a to niewątpliwie otwiera na komizm. Orska nie mówi tego wprost, zresztą nie robi też tego Poprawa, ale można domniemywać, że dla obu autorek tezą możliwą do przyjęcia byłoby spojrzenie na twórczość Białoszewskiego, także dziennikową, jako na scenę teatralną lub plac happeningowy¹². Aktywna lektura, poddawanie tekstu próbie zabawy, śmiechu, traktowanie go jak rebusu, czyli kreowanie lekturowego happeningu, pozwałoby przede wszystkim na ustanowienie żywej, odnawialnej i nie ustalonej ostatecznie (pogranicznej) relacji między twórcą a odbiorcą. Ocalałoby również literacki projekt życiopisania według Białoszewskiego.

Problemem, który we wcześniej omówionych tekstach nie sytuuje się w centrum namysłu badaczy, jest literackość *Dziennika* (bądź też pytanie o jej brak). Refleksję nad nią

¹² I. Poprawa przywołuje również kontekst karnawału w ujęciu Bachtina, podkreślając przede wszystkim wspólnotowość i maskaradowość (mystyfikację). Ważne jednak wydaje się także otwarcie karnawałowej przestrzeni (bardzo skądinąd happeningowe): place, ulice, pograniczność miejsc. Bachtinowska konceptualizacja karnawału, bardzo zresztą użyteczna, nie uwzględnia wszakże realności. Badacze święta omawiają bowiem – a wydaje mi się, że ma to znaczenie również w kontekście twórczości Białoszewskiego – żywioł teatralności wpisanej w karnawał i reżyserowanie go według określonego scenariusza. Zob. W. D u d z i k, *Karnawały w kulturze*. Warszawa 2005.

podjęli Maciej Gorczyński, Marcin Czerwiński i, zajmująca się porównaniem redakcji tekstów literackich i dziennikowych, Urszula Glensk. *Dziennik* w tych przypadkach czytany jest w zestawieniu z tekstami Białoszewskiego uznawanymi za *stricte* literackie, zarówno prozatorskimi, jak i poetyckimi. Nie bez przyczyny autorzy uruchamiają myślenie w kategoriach całości, czyli całej spuścizny literackiej Białoszewskiego – przedstawione w dziennikowych „zantotach” historie wracają w małych prozach oraz wierszach. Badacze porównują sposób opisywania, ujęcia tematu, by pokazać różnice między dziennikiem a prozą i odpowiedzieć na pytanie o znaczenie owych odmienności. Wyraźnie korespondują ze sobą teksty Glensk i Czerwińskiego. Autorzy ci zajmują się określeniem – na konkretnych przykładach – cech charakterystycznych stylu Białoszewskiego¹³. Przeprowadzając analizę dziennikowych zapisków z podróży do Ameryki oraz prozy wydanej pt. *AAAmeryka* i uznając tę ostatnią za derywat *Dziennika*, Glensk wskazuje techniki pracy twórczej, metody przekształcania osobistego, swobodnego tekstu w upubliczniony tekst literacki. Ustalenia autorki korespondują z tezami Czerwińskiego, który zaletę języka dzienników widzi w jego nieobrobieniu: „Ich [tj. dzienników] siłą jest nagość [...], swoista antyliterackość, szkicowość, niedokończenie i »niezrobienie«” (s. 95). Do „niezrobienia” przyjdzie jeszcze wrócić, natomiast w obu tekstach istotne jest dostrzeżenie mechanizmu przemilczeń i ukrycia (jako celowego działania literackiego), z tym że Glensk zauważa go w prozie, określając język prywatnych notatek jako bardziej swobodny, nastawiony na nieskrępowane wyrażenie siebie, także swojej intymności, podczas gdy Czerwiński wskazuje na wykorzystywanie tej metody w zapiskach dziennikowych. Wiąże ją m.in. z tematem homoseksualizmu oraz z wątkiem agonii matki. W pierwszym przypadku chodziłoby o rodzaj autocenzury, którego Glensk w porównywanych fragmentach nie dostrzega, w drugim – o niemożliwy do otwartego nazwania lęk. Dodam, że o skonwencjonalizowanym (ponieważ wykorzystującym język heteroseksualny) opisu homoseksualnego pożądania, który byłby dowodem na autocenzurę, wspominał w omawianym już tekście Bielecki. Mamy więc do czynienia z sytuacją, w której badacze prezentują różne, sprzeczne, spojrzenia na problem dziennikowego zapisu Białoszewskiego. Tym samym położenie, w jakim znajduje się czytelnik, jest rodzajem poznawczej bezradności albo – a zapewne takie było zamierzenie twórców publikacji – czytelniczej wolności. Coś się wyjaśnia, czemuś się zaprzecza...

Glensk pokazuje także „techniki redakcyjne zastosowane przy przekształcaniu zapisków w książkę” (s. 54). Należą do nich: rezygnacja z dosłowności, swoiste gesty maskowania („Komparatystyczne odczytanie tych dzieł pokazuje rozbieżność prozatorskiego ja-sylleptycznego i dziennikowego ja-osobistego”, s. 56), pomijanie pewnych tematów (np. łągodzenie w prozie wątków homoerotycznych), autocenzura. Według autorki tekst *Dziennika* jest swego rodzaju bazą tematyczną, zawierającą fragmenty charakteryzujące się większą swobodą wyrażania. Dla Czerwińskiego ta swoboda i pewnego rodzaju „nagość” języka jest w swej „antyliterackości” literacka. Omawiając dzienniki Białoszewskiego badacz posługuje się określeniem „efekt egzystencji” (na wzór „efektu realności” Rolanda Barthes’a), który powstaje poprzez zabiegi językowe, a służy uzyskaniu poczucia realności. Motywacją autora artykułu jest następująca: „*effet de réel* polega na włączeniu do opisu świata przedstawionego tzw. nieużytecznych detali – takich elementów narracji, które stwarzają złudzenie realizmu. [...] Odnosząc się do tej formuły Barthes’a, można by po-

¹³ Pozycje, do których wciąż odwołują się badacze zajmujący się twórczością Białoszewskiego, to m.in.: S. B a r a ń c z a k, *Język Mirona Białoszewskiego*. Warszawa 1974. – M. G ł o w i ń s k i: *Małe narracje Mirona Białoszewskiego; Białoszewskiego gatunki codzienne*. W: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997. – J. S ł a w i ń s k i, *Miron Białoszewski „Ballada od rymu”*. W zb.: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Gdańsk 2001; a także teksty zamieszczone w zbiorze *Pisanie Białoszewskiego* (Warszawa 1993).

wiedzieć o efekcie egzystencji w dzienniku intymnym Białoszewskiego, efekcie polegającym na takim sztukowaniu biografii, że nie odczuwamy jej literackich znamion. Że uwypuklony zostaje jej mimetyczny, ściśle realistyczny charakter” (s. 90). Jednym ze sposobów uzyskiwania tego efektu są anakoluty (typowe zresztą nie tylko dla dzienników Białoszewskiego) – „czyż nie są najlepszym efektem samej, codziennej i koślawej, rzeczywistości i egzystencji?” (s. 95). O ile dla Glensk bardziej swobodny, diariuszowy zapis oznacza też inną lekturę, o tyle dla Czerwińskiego *Dzienniki* sytuują się w tym samym porządku czytelniczo-interpretacyjnym, co inne rodzaje prozy.

Stanowisko Gorczyńskiego, także badającego różnice między *Dziennikiem* a innymi formami literackimi uprawianymi przez Białoszewskiego, jest zgoła odmienne, chociaż autor artykułu widzi zapisy dziennikowe jako literacko reżyserowane – widzi je wszakże w inny sposób (i mniej przekonujący) niż przedstawiony przez Czerwińskiego. Gorczyński podkreśla „niskie pochodzenie” tematów dziennikowych notatek, problematykę czasu (synchronia w miejsce diachronii), najistotniejsze są jednak uwagi związane z występującymi w tekście mechanizmami językowymi, które sprawiają, że *Dziennik* jest bardziej – w tradycyjny sposób – literacki niż proza. Dotyczy to problemu, którym z innym merytorycznym skutkiem zajmowała się Glensk, redakcyjnego cyzelowania tekstu. Gorczyński wskazuje na „głęboki mechanizm literackości” charakterystyczny dla wszystkich tekstów Białoszewskiego, który „korzysta z tradycyjnego zasobu poetyckości w ściśle wyznaczonych granicach potocznego języka i potocznej inwencyjności” (s. 76). Badacz zwraca uwagę na występujące w *Dzienniku* „wszelkiego typu udziwnienia i retoryczną wynalazczość, neologizmy, abstrakty (»-ości«), szeregi niezdarnych katachrez, które tworzy się dla wzmocnienia i perswazji (*augmentativa*, prawie nigdy *deminutiva*) lub wypełnienia luk w słowniku, wyrażenia okazjonalne, urabiane w każdym domu (w których nie są już okazjonalne), rodzinie czy środowisku, szyfrowana mowa rodziców, formy i normy intymne, znaczące końcówki fleksyjne (w funkcji metaforyzującej, tzn. przywodzącej na myśl klasy nazw, jak chłopskie określenia zjawisk pogodowych, potraw czy cielesnych ułomności: »gęściocha«, »niebieściuch«, »uchył«)” (s. 77). Uwagi te, dotyczące zapisów dziennikowych, są cenne, uświadomić bowiem mogą zależność wszelkiej narracji (fikcyjnej czy autobiograficznej) od mechanizmów językowo-literackich, które ją porządkują. Niemniej jednak dziwi fakt, iż analizując przedstawione tu właśnie kwestie, jakby nie było, występujące w całej twórczości Białoszewskiego, autor artykułu nie przywołuje klasycznych tekstów Stanisława Barańczaka *Język poetycki Mirona Białoszewskiego* oraz analizy *Balady od rymu* przeprowadzonej przez Janusza Sławińskiego, zwłaszcza że przynajmniej niektóre z ustaleń Gorczyńskiego są zbliżone do prezentowanych w obu pracach. Dodatkowo wprowadza pojęcie skryptora, nie wskazując jednak źródła, z którego – jak się domyślam – zostało zaczerpnięte, czyli tekstu Barthes’a *Śmierć autora*. W związku z tym, iż Gorczyński nieco modyfikuje definicję terminu, a także stosuje go w analizowaniu prozy niefikcyjnej, dziwi brak przynajmniej ogólnego uzasadnienia autorskich decyzji. Dodam, że termin ten, tak jak go rozumie Gorczyński, przypomina raczej funkcjonujące w świadomości badawczej pojęcie podmiotu czynności (działań) twórczych¹⁴. „Skryptor pracuje

¹⁴ Oczywiście, obaj autorzy, tak Barthes, jak Sławiński, należą do tego samego kręgu badawczego, dlatego też widoczne są podobieństwa w ujęciach problemu. W definicji R. Barthes’a (*Śmierć autora*. W zb.: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska, M. P. Markowski. Kraków 2006, s. 257, 259 (przeł. M. P. Markowski)) zwraca jednak uwagę zwłaszcza performatywność aktu pisania oraz aktywna rola czytelnika. Skryptor „rodzi się wraz ze swym tekstem; nie jest on obdarzony istnieniem, które wyprzedzałoby pisanie, nie jest też podmiotem, którego predykatem byłaby książka [...]. [...] pisanie [...] jest operacją, którą językoznawcy, wzorem angielskich filozofów analitycznych, nazywają peformatywem, dość rzadką formą wypowiedzi [...], której treścią jest akt, dzięki któremu dochodzi ona do skutku [...]. W ten sposób roztacza się przed nami istota pisania: tekst utkany jest z wielorakich sposobów pisania, pochodzących z różnych kultur,

w obszarze, który trudno określić i nazwać: czy jest to trzecia przestrzeń między poetyckością a rzeczywistością, czy też przestrzeń nadrzędna, kultura? [...] Skryptor nie zostawia poszlak pozwalających zasadnie twierdzić, że to, co opisywane, jest inne od niego samego, nie występuje w romantycznej roli poety (w o b e c społeczeństwa) lub pisarza nowoczesnego (własny styl, seksualność, jakaś tam wrażliwość)” (s. 71–72), a definicję tę można odnieść do sformułowań Sławińskiego: „Podmiot czynności twórczych jest jak gdyby strefą oddzielającą wypowiedź literacką od określonego biograficznie osobnika, jakim jest pisarz. Reprezentuje wobec niego interesy dzieła, choć, z drugiej strony, nie byłoby bezzasadne, gdybyśmy powiedzieli, że reprezentuje także wobec dzieła – nastawienie (skłonności, przekonanie itp.) tego osobnika [...]. Jego działania są zawsze grą w obrębie zastanej kultury literackiej, grą prowadzoną z potencjalnymi oczekiwaniami publiczności, do której przekaz zostaje skierowany”¹⁵. Różnice językowe nie zacierają przecież podobieństwa ujęć. Można by sądzić, że Gorczyński uzupełnia zakres działania terminu, jakim jest „skryptor”, stwierdza bowiem, iż Białoszewski w swym dialogu z szeroko pojętą rzeczywistością nie buduje odniesień tekstowych – te miałyby go nie interesować – lecz kulturowe, co z kolei wymagałoby przywołania definicji Barthes’a. Niejasne jest również pole tych odniesień kulturowych, w związku z czym trudno o weryfikację sądów autora artykułu.

W książce *Białoszewski przed „Dziennikiem”* znajdują się jeszcze dwa teksty, które pozostają niejako osobne. Adama Poprawy *Mistrz duchowy w trafach społecznych* oraz Joanny Pyszny *„A ja ją przeżyję po swojemu...” Dwie relacje o śmierci Matki*. W pewnej mierze korespondują one z tekstami poświęconymi problemom literackości *Dziennika*, jednak głównym ich tematem jest to, co niewyraźne (śmierć matki, lęk, ale też – wspomniana już wcześniej – tajemniczość rzeczywistości, o której opowiada się, wykorzystując konkretne relacje społeczne). Oba teksty spotykają się, kiedy autorzy piszą o „od”- i „dospołeczności”, które organizują i problematyzują opowieści poety. Oznacza to zainteresowanie Białoszewskiego innymi ludźmi oraz sytuacjami, w których się oni znajdują, a także społeczny adres tekstu – przeznaczenie *Dziennika* do wydania drukiem, a wcześniej publicznie czytanie jego fragmentów. „Odspołeczność” i „dospołeczność” to terminy wprowadzone przez Adama Poprawę, niemniej jednak „odspołeczność” reguluje zachowanie Białoszewskiego wobec śmierci matki, o czym traktuje tekst Joanny Pyszny. Śmierć ta przeżywana jest (opisywana) społecznie, tzn. niejako zewnętrznie wobec podmiotu znajdującego się w sytuacji granicznej. Białoszewski nie mówi o swoich uczuciach, natomiast pokazuje zachowania wobec zaistniałej sytuacji: własny eskapizm oraz zaangażowanie innych (także w popogrzebowe dzielenie się rzeczami po zmarłej). Wątpliwości budzi zasadność (być może, po prostu niewystarczająco przez autorkę umotywowana) zestawiania ze sobą tekstów Białoszewskiego i Różewicza. Nie można bowiem mówić o ich dialogu, ten nie istnieje, natomiast konfrontacja obu zapisów nie prowadzi do niczego poza stwierdzeniem diametralnej różnicy między nimi. Podobieństwo dostrzeżone przez autorkę dotyczy tylko tematu: „Oba dzienniki pokazują dorosłego syna – pisarza, poetę w sytuacji ekstremalnej, zmuszonego do stawiania czoła agonii i śmierci najbliższej osoby. W życiu obydwóch sytuacja ta wiąże się z ostro odczuwanym dyskomfortem, oznacza bowiem zakłócenie naturalnego rytmu codziennej egzystencji, burzy ich spokój [...]. Obaj też reagują na tę sytuację buntem” (s. 166–167). Zwrócenie uwagi na te zbieżności to i dużo, i mało. Dużo ze względu na podobieństwo społeczno-życiowej sytuacji pisarzy, lecz sta-

które wchodzą ze sobą w dialog, zaczynają się parodiować i podważać; istnieje jednak miejsce, w którym owa wielorakość się skupia, a miejscem tym nie jest autor, jak dotąd mówiono, lecz czytelnik: czytelnik to przestrzeń, w którą wpisują się, bez ryzyka zguby, wszystkie cytaty, z jakich składa się pisanie [...]”.

¹⁵ J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego*. W: *Dzieło – język – tradycja*. Warszawa 1974, s. 80–81.

nowczo za mało, żeby uznać artykuł Pyszny za taki, który realizuje projekt lektury intertekstualnej, o czym już wspominałam. Zaprezentowane przez autorkę porównawcze zestawienie tych tekstów nie prowadzi bowiem do konkluzji natury ogólnej (albo nie zostały one wystarczająco dobitnie wyrażone), istotnych ze względu na realizację tematu.

Poprawa, wnosząc o charakterze dziennika Białoszewskiego (miałyby to być raczej dziennik-kronika według typologii Romana Zimanda) na podstawie dostępnych fragmentów i odwołując się do wspomnień przyjaciół i znajomych Białoszewskiego (którym poeta ukazywał się jako nauczyciel, mistrz duchowy, „Budda”), pokazuje sposoby opowiadania o niewyraźnym poprzez wykorzystywanie konstrukcyjnych zabiegów językowych oraz specyficzne, otwierające na nienazwane i niewyraźne, tematy. Najciekawszy – i temu badacz poświęca najwięcej uwagi – jest mechanizm maskowania i ujawniania. Wyznacza on, jak stwierdza Poprawa, modalność *Dziennika*, wraz z innymi sposobami: opisami snów, uogólnieniami i wyznaniem, a także relacjami z niezwykłych przeżyć. Maskowanie i ujawnianie polega na pokazywaniu sytuacji społecznych, które stanowią rodzaj maski dla tego, co szczególnie istotne (niezrozumiałe, ważne bądź straszne). Poprawa odwołuje się m.in. do fragmentów poświęconych śmierci matki. Wnioskuje: „Opisując przede wszystkim społeczne, międzyludzkie okoliczności śmierci matki, autor nie dopuszcza do zbytnej ekspresji jego własnych uczuć. [...] Najistotniejsze kwestie ukrywa przecież w starannym, literackim zbudowaniu fragmentu [...]” (s. 156).

Literackość byłaby zatem sposobem mówienia poprzez niewypowiadanie najistotniejszego, co nie wyklucza, lecz potwierdza istnienie tego, co ważne, np. ostateczności śmierci i lęku przed nią. Pyszny natomiast traktuje fragmenty poświęcone śmierci matki (i nie tylko te) jako „formę dokumentalną, z niejako automatycznie przypisywanymi jej walorami autentyzmu, wiarygodności, bezpośredniości i szczerości. [...] [Zapiski charakteryzujące ich] ostentacyjna »rzeczywistopodobność«, konsekwentny brak kreacyjności, fikcji literackiej, »szarość epepei« o życiu codziennym Mirona” (s. 164–165). Oto kolejny przypadek, kiedy czytelnik nie jest w stanie pogodzić pojawiających się w książce twierdzeń, może natomiast wybrać to, które jest mu z jakichś względów bliższe. Chyba trzeba uznać, iż taki efekt, nazwijmy go retorycznym, został wpisany w założenia będące u podstaw omawianej publikacji.

Zaprezentowany zbiór rozpraw traktować wolno równocześnie jako *avant-garde* zapowiadanego *Dziennika* Białoszewskiego, jak i wszystkich innych prac, które pojawią się po jego wydaniu. Recenzowana książka przedstawia różne, czasem bardzo od siebie odległe, często też bardzo ciekawe, co zostało już powiedziane, spojrzenia na dziennikową twórczość Mirona Białoszewskiego. Ukazując wiele postaw wobec tej twórczości, a tym samym pozostawiając czytelnikowi wolność w wyborze tych najbliższych jego przekonaniam, momentami wprowadza jednak pewien chaos i lekturą bezradność. Nie postuluje żadnych ostatecznych rozstrzygnięć, uznając je za niemożliwe i nieuzasadnione, co jest z pewnością realizacją – na polu badawczym – literackiego testamentu Białoszewskiego.

Abstract

EWA NOFIKOW
(University of Białystok)

ON MIRON BIAŁOSZEWSKI'S "SECRET DIARY [TAJNY DZIENNIK]"

The review discusses a collection of articles devoted mainly to Miron Białoszewski's diaries and prosaic creativity. The reviewer pays attention to the diversity of approaches to the issues under consideration (e.g. physicality, creativity, textuality), their common ground and discrepancies between them. She sees the book in question as a whole which refers to selected aspects of Białoszewski's creativity and includes it into the context of the editors' concept of writing about a non-existing diary.

KAJETAN MOJSAK
(Instytut Badań Literackich, Warszawa)

KUŚNIEWICZ DIALOGISTA

Elżbieta Dutka, *OKOLICE NIE TYLKO GEOGRAFICZNE. O TWÓR-CZOŚCI ANDRZEJA KUŚNIEWICZA*. (Recenzent: Jerzy Smulski). Katowice 2008. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 360. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”. Nr 2575. (Redaktor serii „Historia Literatury Polskiej”: Marek Piechota).

Na pierwszych stronicach książki Elżbieta Dutka podkreśla kłopoty literaturoznawców ze znalezieniem właściwej formuły interpretacyjnej dla twórczości Andrzeja Kuśniewicza¹. Przywołuje niektóre ze znanych ujęć i uznaje, że żadne z nich nie ogarnia w pełni dorobku pisarza. Z pewnością słuszne jest stwierdzenie, że „zaliczenie pisarstwa Kuśniewicza do galicyjskiego nurtu literatury polskiej przyczyniło się zarówno do odczytania, jak i do nie-doczytania pisarstwa autora *Stref*” (s. 23) i że stosunkowo najmniej uwagi poświęcono tym jego książkom, które owej klasyfikacji się wymykają. Trudno wszakże zgodzić się z opinią o „bezzradności” dotychczasowych badaczy i monografistów Kuśniewicza (s. 10). Niewątpliwie żadna z zaproponowanych przez nich dotąd interpretacji nie jest w stanie objąć tej obszernej i wieloaspektowej twórczości. Nie znaczy to jednak, że to odczytania chybione bądź nieaktualne. Trzeba przypomnieć – o czym autorka recenzowanej pracy też nie zapomina – iż Kuśniewicz od początku swej drogi pisarskiej miał wyjątkowe szczęście do egzegetów². Również po 1989 r. jego proza, mimo stopniowej utraty popularności wśród czytelników, pozostaje ważnym punktem odniesienia dla historyków i teoretyków literatury, materiałem egzemplifikacyjnym w licznych pracach teoretycznoliterackich. Utwory Kuśniewicza przywołuje m.in. Ryszard Nycz, pisząc o sylwach współczesnych; Robert Cieślak, podając przykłady zastosowania techniki kolażu tekstowego. Annie Łebkowskiej służą one jako ilustracja problematyki związanej z fikcją w prozie współczesnej, a Sewerynie Wyślouch – symultanimizm oraz relacji między retoryką fabuły a retoryką narracji. Bogdan Owczarek znajduje w dorobku Kuśniewicza wzory prozy introspekcyjnej.

Co więcej, jeszcze za życia pisarza ukazały się dwie monografie jego twórczości: Barbary Kazimierczyk i Mieczysława Dąbrowskiego³. Trzeba też wspomnieć o wydanej w 2005 r. książce *Świat utkany z prawdy i zmyślenia* Pawła Grafa⁴, jest to bowiem praca ważna, rzucająca nowe światło na prozę autora *Stref*. Przynosi typologię dotychczasowych odczytań jego dorobku. Na podstawie kilkuset większych i mniejszych świadectw lektury – tekstów poświęconych Kuśniewiczowi, Graf wyodrębnił dziesięć modeli zachowań krytycznych. Zaproponował również własne ujęcie: rekonstrukcję wyobraźni autora *Lekcji*

¹ *Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza* to druga z kolei książka E. Dutki, poświęcona autorowi *Stref*. Pierwsza, zatytułowana *Mnożenie siebie. O poezji Andrzeja Kuśniewicza*, opublikowana została rok wcześniej, nakładem tego samego wydawnictwa.

² O jego twórczości pisali – zazwyczaj z dużym uznaniem – m.in. J. Błoński, J. Jarzębski, K. Wyka, H. Bereza, J. Kwiatkowski, L. Bugajski, W. Maciąg, J. Przyboś, W. Odojewski, T. Burek, H. Zaworska, A. Mencwel, M. Głowiński, M. Delaperrière – by wymienić najważniejszych. Także wśród surowych krytyków Kuśniewicza znaleźli się badacze tak przenikliwi, jak M. Zaleski czy J. Tomkowski.

³ B. Kazimierczyk, *Wskreszanie umarłych królestw*. Kraków 1982; M. Dąbrowski, „*Nierzeczywista rzeczywistość*”. *Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki. Rozprawa habilitacyjna*. Warszawa 1987. Książka Dąbrowskiego wznowiona została po latach, w zmienionej wersji („*Nierzeczywista rzeczywistość*”. *O twórczości Andrzeja Kuśniewicza*. Warszawa 2004).

⁴ P. Graf, *Świat utkany z prawdy i zmyślenia. O świadomości twórczej Andrzeja Kuśniewicza*. Poznań 2005.

martwego języka, za pomocą metod oferowanych przez krytykę tematyczną; swego rodzaju monografię wrażliwości twórczej pisarza. Wszystkie wspomniane artykuły i prace monograficzne autorka *Okolic nie tylko geograficznych* przywołuje w rozdziale I (s. 28, 33).

Liczba omówień krytycznych, jakie narosły wokół dzieł Kuśniewicza, jest więc pokazna i składają się na nią w znacznej mierze teksty znakomite i wciąż aktualne. W tej sytuacji jego twórczości grozi nie tyle brak wyczerpującej interpretacji, ile raczej zastygnięcie w znanych już odczytaniach. Wydaje się, że podkreślanie niekompletności obrazu pisarstwa Kuśniewicza jest zabiegiem nieco na wyrost; wynika zapewne z potrzeby oczyszczenia przedpoła teoretycznego i uzasadnienia własnego przedsięwzięcia badawczego. Zresztą Dutka nie lekceważy dorobku poprzedników i omawia go dokładnie na początku swojej pracy, która jest dobrze zakorzeniona w „kuśniewiczologii”. Niemniej jednak wobec zapomnienia, jakie grozi twórczości autora *Stref*, propozycję nowego, całościowego jej odczytania należy uznać za cenną.

W rozdziale pierwszym swojej książki autorka podkreśla oryginalność i „osobliwość” pisarstwa Kuśniewicza. To ostatnie określenie – zapożyczone z tytułu eseju Jana Błońskiego⁵ – ma być w zamierzeniu jednym z głównych kluczy interpretacyjnych w omawianej pracy. Dutka proponuje spojrzenie na tę prozę właśnie przez pryzmat jej osobliwości, a więc: odmienności, dziwaczności, ekscentryczności; ale też – idąc dalej tropem etymologicznym (autorka mówi tu o zbieżności fonetycznej – s. 24) – przez pryzmat tego, co osobowe: jednostkowe, ludzkie, indywidualne. Wybór kategorii takich jak osoba, podmiotowość – wiąże się z usytuowaniem zainteresowań badawczych Dutki na terenie antropologii literatury. Autorka *Okolic nie tylko geograficznych* pisze: „Prezentowane w mojej pracy interpretacje wywodzą się z przekonania, że kształt artystyczny tekstów Andrzeja Kuśniewicza wiąże się z intuicjami i poglądami antropologicznymi. Sądzę, że w tej twórczości wybory estetyczne motywowane są podejmowaną problematyką etyczną; eksperymenty, gry, zabawy językowe, zabiegi stylistyczne i kompozycyjne tworzą przedstawianą w utworach pisarza-dyplomaty wizję człowieka i kultury” (s. 35).

Dutka chce w swym odczytaniu spuścizny literackiej Kuśniewicza uwzględnić zarówno zawarte w niej uniwersalne prawdy o człowieku i świecie, jak i utrwalone tam doświadczenia niepowtarzalne, jednostkowe. Z jednej strony, podążając za interpretacją Andrzeja Mencwela i Tadeusza Drewnowskiego, zwraca uwagę na istniejący w tej prozie kontekst kulturowy: szczegóły życia codziennego, wiadomości dotyczące zwyczajów, mentalności i kultury materialnej; na związki tekstów autora *Lekcji martwego języka* z realną przestrzenią i historią. Z drugiej strony – podkreśla te aspekty prozy Kuśniewicza, które dotyczą zjawisk ogólnych i ponadczasowych, które „stanowią materiał do analiz uniwersalnych prawd o człowieku i świecie” (s. 43). „Łącznie te dwie płaszczyzny tworzą szkic pisarskiej koncepcji człowieka uwikłanego w czas, przestrzeń i relacje z innymi ludźmi” (s. 43). Owe trzy pojęcia: czas, przestrzeń, relacje z tym, co inne – zyskują w omawianej pracy status nadrzędnych kategorii interpretacyjnych.

To wstępne określenie narzędzi badawczych wymagałoby jednak, jak sądzę, nieco większej precyzji. Zastrzeżenie to dotyczy szczególnie przyjętego przez autorkę rozumienia antropologii literatury. W pobieżnym zarysowaniu jej możliwych definicji autorka wyszczególnia tę jej odmianę, która wyrasta z antropologii kulturowej, oraz tę, która czerpie inspirację z antropologii filozoficznej, po czym Dutka konstatuje, że „W interpretacji pisarstwa Kuśniewicza różne odcienie antropologii wydają się pomocne, gdyż jego twórczość zarówno ukazuje znaczenie uwikłań w kontekst kulturowy, jak i ilustruje mechanizmy i zjawiska bardziej ogólne” (s. 36). Jednak wykształcenie przekonującej syntezy różnych rodzajów antropologii literatury jest trudniejsze, niż badaczka zakładała, i musi opierać się na dopracowanej metodologii. Konflikt między podejściem idiograficznym

⁵ J. Błoński, *Kuśniewicz – pisarz osobliwy*. W: *Mieszani*. Kraków 2001, s. 17.

a podejściem systemowym – między tym, co jednostkowe i niepowtarzalne, a tym, co ponadindywidualne, powtarzalne, archetypiczne – jest trudny do zatarcia. Z kolei podejście reprezentacyjno-poznawcze, osadzone zazwyczaj w antropologii kulturowej i nastawione na analizę powieściowego realizmu oraz badanie literackich światów, konstrukcji postaci i ich punktów widzenia, trudno w prosty sposób pogodzić z taką odmianą antropologii literatury (reprezentowaną np. przez Wolfganga Isera), która wychodzi od badania form literackich i roli fikcyjności, a przy tym rezygnuje z prostego homomorfizmu między dziełem literackim a zjawiskami kultury na rzecz wielostopniowych zapośredniczeń między nimi. Deklarowany zamiar pogodzenia ze sobą w ramach jednego przedsięwzięcia badawczego różnorodnych stanowisk kryjących się pod określeniem „antropologia literatury” jest tu więc nie tyle dążeniem do syntezy, co raczej metodologicznym unikiem, prowadzącym do rozmycia teoretycznych ram omawianej pracy. Nadmiernie rozległe potraktowanie antropologii literatury i oparcie jej na rozważaniach tematologicznych jest tu poniekąd usprawiedliwieniem dla swego rodzaju „wszystkoizmu” – wszak tematyka „antropologiczna” – ujęta szeroko, nie poddana dodatkowym ograniczeniom – musi okazać się niemal wszechobecna.

Co więcej, obrane kategorie „antropologiczne” stanowią w omawianej książce nie tyle niezbędne instrumentarium badawcze, ile raczej swego rodzaju terminologiczny sztafaż; a obiegowe stwierdzenia dotyczące takich zagadnień, jak podmiotowość czy tożsamość bywają nieco arbitralnie zaaplikowane do twórczości Kuśniewicza. Pod koniec pracy autorka konstatuje: „Wychodząc od »osobliwości« związanych z pisarstwem rówieśnika Gombrowicza, zmierzam ku refleksji na temat osoby, podmiotu, »ja«. W utworach zapomnianego pisarza nie odnajdziemy jednak gotowego projektu tożsamości, można mówić jedynie o śladowym charakterze podmiotowości” (s. 327). Trudno oprzeć się wrażeniu, że cytowane stwierdzenie pozostaje w luźnym związku z interpretacjami składającymi się na wcześniejsze rozdziały i stanowi wniosek niejako dodany do zaprezentowanych analiz, bez większej dbałości o jego zasadność.

Autorka nie zdołała też całkiem ustrzec się sądów ogólnikowych. Np. podsumowując motyw „uniku” – ucieczki w pisarstwie Kuśniewicza, Elżbieta Dutka stwierdza:

„Ucieczki w twórczości Kuśniewicza w znacznej mierze są efektem wpływów dwudziestowiecznego egzystencjalizmu [...]. Marzenie o izolacji od świata, który przeraża, od siebie samego i własnych złudzeń, zamknięcie w swojej świadomości – to tezy Sartra [!]⁶, które poruszały Gombrowicza – pisarza pragnącego »zatrzaskać drzwi swojego ja«, ale także nieobce są »osobliwemu« autorowi. Bohaterowie utworów Kuśniewicza często są outsiderami, świadomie wybierają taką postawę, bądź jest im ona narzucona.

W twórczości »galicyjskiego outsidera« lęk (który również prowadzi do uników) budzi przede wszystkim poczucie pustki, jałowości życia. Stąd dramatyczne próby dotarcia do głębi rzeczywistości, poszukiwanie metafizyki w zmedykalizowanym i techniczonym świecie. Pisarstwo Kuśniewicza pokazuje człowieka, który rozgrywa swój własny dramat wśród »innych«” (s. 330).

Problematyka „uniku” – ucieczki w głąb „ja” została w pracy Dutki zdiagnozowana trafnie i przekonująco, lecz przytoczony fragment, mający charakter podsumowania, sformułowany został na tyle ogólnikowo, że można odnieść go do twórczości niejednego pisarza – z równym uzasadnieniem. Jest to zresztą szerszy problem: refleksjom tego typu – a znajdziemy ich w omawianej książce więcej – nie sposób całkowicie odmówić słuszności, ale trudno też uznać, by przyczyniały się one do odsłonięcia „osobliwości” dzieła Kuśniewicza.

Ponadto znaczne partie recenzowanej pracy poświęcone zostały zapoznaniu czytelnika

⁶ Na marginesie trzeba wspomnieć o pojawiających się gdzieś tam drobnych błędach redakcyjnych, głównie literówkach (s. 72, 104, 131, 282, 287, 295, 330, 347).

ka z treścią powieści Kuśniewicza, przez co miejscami zatarciu uległa wyrazistość problemowa wywodu. Niekiedy mamy tu do czynienia z rozbudowanymi streszczeniami, w których eksponuje się tylko pewne wątki i akcentuje wybrane problemy. Takie fragmenty pojawiają się w rozdziałach dotyczących *Stref* (s. 111–113), *Trzeciego królestwa* (s. 223–228), *Witraża* (s. 244–257). W efekcie otrzymujemy rozważania pisane niejako na marginesie badanego materiału literackiego, pozostające w bliskim związku z tekstami Kuśniewicza, mieszczące się też w przyjętych na początku książki – bardzo szeroko zakrojonych – ramach antropologii literatury, jednak zbyt słabo sproblematyzowane, by mogły stanowić punkt wyjścia do wypracowania spójnej i przekonującej interpretacyjnej formuły twórczości autora *Lekcji martwego języka*. Węższe potraktowanie granic antropologii literatury i doprecyzowanie kluczowych pojęć niewątpliwie stworzyłyby podstawę dla bardziej płodnych poznawczo analiz.

Na książkę Elżbiety Dutki składają się cztery rozdziały. Pierwszy z nich ma charakter wprowadzenia: omawia krótko dotychczasowe interpretacje dorobku Kuśniewicza i wspomnianą już kwestię narastającego wokół niego zapomnienia; przedstawia też ramy metodologiczne pracy.

Rozdział drugi – „*Mój mały świat i pewne rzeczy z moich okolic*” – przynosi próbę nowego odczytania motywów galicyjskich i autobiograficznych w pisarstwie autora *Stref*. Rekonstruując wykreowaną przez niego artystyczną wizję wielokulturowej galicyjskiej wspólnoty, badaczka podkreśla rolę realiów geograficznych i historycznych i szuka ich wymiaru antropologicznego. W poszczególnych fragmentach tego rozdziału analizuje kolejno: obraz galicyjskiej wspólnoty, motyw domu, przemianę wielokulturowej krainy w piekło nienawiści i zbrodni. Ów ostatni temat podjęty został w podrozdziale poświęconym *Słowom o nienawiści*. Z kolei ustęp zatytułowany *Fotografia, biurko i kolczyki...* stanowi spojrzenie na *Strefy* przez pryzmat pamięci i ocalenia tego, co minione. Kolejny podrozdział – „...*głębokość nie tylko tradycji, lecz i tragedii*” – to wykładnia *Nawrócenia* jako powieści o poznawaniu siebie poprzez spotkanie z tradycją i pamięcią „innych”.

Badaczka, poruszając się po przetartych już szlakach interpretacyjnych (motyw domu i małej ojczyzny, Galicja jako wielokulturowa wspólnota, odzyskiwanie tożsamości dzięki mocy pamięci), podejmuje wysiłek nowego odczytania owych, dobrze znanych w „kuśniewiczości”, wątków. Tym, co wydaje się najważniejsze w tej części pracy Dutki, jest próba spojrzenia na „galicyjskość” i motyw małej ojczyzny w twórczości Kuśniewicza nie jako na przejawy eskapizmu, „emigracji wyobraźni”, ale jako na przestrzeń dialogicznego otwarcia i spotkania z innością. W tym ujęciu wielokulturowa kraina dzieciństwa jest „miejszem aksjologicznie nacechowanym, wspólnym, a więc umożliwiającym spotkania z »innymi«” (s. 55). „Galicyjskość” – nie tracąc tu swego lokalnego kolorytu i zakorzenienia w konkretnie historycznym i obyczajowym – zyskuje wymiar uniwersalny: staje się sposobem myślenia o człowieku. W podrozdziale poświęconym *Strefom*, idąc śladami Jerzego Jarzębskiego, autorka podkreśla, że wyjściową formą gramatyczną narracji w tej powieści jest pierwsza osoba liczby mnogiej: „my”. Narracja, której przedmiot stanowi „świadomość kolektywna”, przyjmuje tu postać dialogu doświadczeń.

Z kolei dwa ostatnie fragmenty omawianego rozdziału poświęcone zostały analizie tekstów o charakterze autobiograficznym: *Puzzlom pamięci* i *Mojej historii literatury*. Badaczka zwraca uwagę na rolę motywu spotkania, który w pisarstwie Kuśniewicza wiąże się nie tylko z relacjami emocjonalnymi, ale również intelektualnymi. W *Puzzlach pamięci* są to spotkania z samym sobą z przeszłości, a w *Mojej historii literatury* – z innymi ludźmi, za pośrednictwem tekstów literackich.

Rozdział trzeci, zatytułowany *Okolice nie tylko geograficzne*, składa się z interpretacji kolejnych 9 powieści Kuśniewicza (a więc wszystkich z wyjątkiem omówionych wcześniej *Stref* i *Nawrócenia*). O ile poprzednio dominantę tematyczną stanowiły wspólnota i spotkanie z innością, tutaj, dla odmiany, wyeksponowany został motyw ucieczki – od własne-

go „ja”, od innych, od historii i polityki – w świat kultury, we wspomnienia i indywidualne hermetyczne światy wewnętrzne. W utworach takich jak *Korupcja*, *Eroica*, *Król Obojga Sycylii* czy *W drodze do Koryntu* najważniejsze okazuje się dążenie do jednostkowej niezależności, „mnożenie siebie”, nakierowanie na własne wnętrze, przyłączone jednak izolacją, brakiem dialogu, szczelnym zamknięciem w obrębie „ja”.

Więńczący książkę rozdział „*Ja*” i „*inni*” stanowi próbę syntezy dotychczasowych rozważań. Przynosi on interpretacje dwóch tekstów, czytanych przez pryzmat całego dorobku Kuśniewicza. Wiersz *Jubileusz* traktowany jest tu jako punkt dojścia poezji autora *Słów o nienawiści*; niedokończona zaś *Lekcja anatomii* zostaje przedstawiona jako „ostatnie słowo” autora. Interpretacje tych dwóch utworów mają w zamierzeniu badaczki odkrywać najistotniejsze cechy koncepcji człowieka zawartej w pisarstwie Kuśniewicza – czyli podsumować jego refleksję antropologiczną. Fragment ostatni – *Spotkania i uniki* – przynosi rekapitulację najważniejszych wątków pracy, w tym próbę syntetycznego ujęcia dialogicznych aspektów omawianej twórczości.

W toku lektury *Okolic nie tylko geograficznych* okazuje się, że najistotniejszym pozaliterackim kontekstem rozważań autorki jest filozofia dialogu, a do głównych kategorii interpretacyjnych stosowanych przez badaczkę należą pojęcia zapożyczone z pism Lévinasa, takie jak „inność”, „dialog”, „spotkanie”, „otwarcie dialogiczne”, „separacja”. Próbę uzasadnienia wyboru tego kontekstu badawczego znajdujemy dopiero w zakończeniu (podrozdział pt. *Spotkania i uniki*). Biorąc pod uwagę fakt, że filozofia dialogu towarzyszy głównemu nurtowi refleksji Dutki, dziwi brak jakiegokolwiek wprowadzenia czy choćby zasygnalizowania tego tła na początku książki. Próba wpisania Kuśniewiczowskiej antropologii w ramy myślowe filozofii dialogu jest najbardziej śmiałym i obiecującym zamierzeniem realizowanym w omawianej pracy. To właśnie pojęcia zaczerpnięte z poglądów Emmanuela Lévinasa, Martina Bubera i Józefa Tischnera (w mniejszym stopniu także Paula Ricoeura) miały – jak sędzę – stać się kluczem do nowego odczytania twórczości autora *Nawrócenia*. Tak się jednak nie stało. Chciałbym zatrzymać się nad tą kwestią.

Za wyborem takiego kontekstu filozoficznego kryje się ważna intuicja: przekonanie, że wątki galicyjskie w dziełach Kuśniewicza – traktowane zazwyczaj jako przejaw eskapizmu, ucieczki w hermetyczny świat wspomnień – mają swój wymiar dialogiczny, a kulturowe pogranicze, pieczołowicie ocalane od zapomnienia przez pisarza, to modelowa sfera spotkania z innością. Ten trop interpretacyjny pojawiał się już w tekstach Jerzego Jarzębskiego i Marii Delaperrière⁷, nie stał się jednak dotychczas naczelną ideą rozbioru owej twórczości. Motyw dialogu, spotkania z innością – skontrastowany z wątkami „solipsystycznymi”, występującymi w tej prozie – mógłby stanowić podstawę nowatorskiego i spójnego odczytania dorobku Kuśniewicza. Właśnie na tak zarysowanej opozycji osnute są kolejne rozdziały książki Dutki. Dlaczego zatem *Okolice nie tylko geograficzne* jako dialogizująca lektura Kuśniewicza nie wypadają przekonująco?

Niemożliwość bezpośredniego przełożenia języka filozoficznego na kategorie literaturoznawcze sprawia, że pojawiające się w tekstach literackich intuicje „dialogiczne” należy rekonstruować z rozproszonych sygnałów, wydobywać z różnych poziomów dzieła. Takie postępowanie wymaga jednak dopracowanego systemu mediacyjnego między kategoriami filozoficznymi a literaturą, w przeciwnym razie bowiem grozi mu zgubna dowolność. Myśl Lévinasa, Bubera, Tischnera, Ricoeura, Barbary Skargi może więc stanowić źródło inspiracji dla literaturoznawców, rzecz w tym, że nie dostarcza gotowych narzędzi i wzorów postępowania badawczego. Szkoda, że autorka omawianej pracy zrezygnowała

⁷ J. Jarzębski, *Co się zdarzyło w „teatrze mowy”?* W: *Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984, s. 374. – M. Delaperrière, *Polifonie i fugi Andrzeja Kuśniewicza*. W: *Dialog z dystansu. Studia i szkice*. Kraków 1998, s. 166.

z próby zmierzenia się z tym problemem metodologicznym. Przyjęta przez nią metoda, polegająca na „kontekstowym” przytaczaniu pism dialogistów, wydaje się bowiem nie dość efektywna. Badaczka uważnie śledzi utwory Kuśniewicza i konfrontuje odnalezione w nich sytuacje i motywy dialogiczne ze stosownymi fragmentami z dzieł Lévinasa, Tischnera czy Skargi, ale związek między przywołanym cytatem a głównym tokiem wywodu – opartym na interpretacji tekstów literackich – bywa niekiedy słabo umotywowany i cokolwiek powierzchowny.

Np. omawiając wiersz *Wiatr zmyślony*, badaczka wplata w swoje rozważania cytaty z *Filozofii dramatu* Tischnera, cel tego przywołania pozostaje jednak niejasny: „Kraina dzieciństwa jest wartością, miejscem wspólnym dla osób o podobnych doświadczeniach, wrażliwości i sposobie odczuwania. To, co wspólne, każe myśleć o »innych« – »scena nie może być sceną wyłącznie dla mnie, lecz musi być również sceną dla innych« – jest miejscem spotkania. *Wiatr zmyślony* wyjaśnia funkcję przestrzeni w twórczości Kuśniewicza” (s. 64). W innym miejscu, w odniesieniu do tego samego wiersza (opowiadającego o spotkaniu we śnie ze Stanisławem Jerzym Lecem) czytamy: „Zdanie: »odwrócił ku mnie twarz – poznałem« pokazuje znaczenie twarzy, która dla filozofów dialogu jest słowem kluczowym opisującym spotkanie” (s. 153).

Podobnych, budzących wątpliwości, fragmentów znajdziemy w omawianej pracy więcej (zob. s. 64, 87, 94, 105–108, 115, 148, 153, 232–235). Zestawienia i wtrącenia tego rodzaju – oparte niekiedy na czysto werbalnych zbieżnościach – nie pogłębiają naszego rozumienia twórczości Kuśniewicza, nie rzucają na nią nowego światła, mają jedynie charakter dygresji. Terminy filozoficzne (takie jak „twarz”, „spotkanie”, „dialog” *etc.*) – potraktowane instrumentalnie – ulegają niejako upotoczeniu i tracą swą kategorialną użyteczność. Z poziomu ontologicznego sprowadzone zostają do rangi swoistych słów-kluczy. Wydaje się, że filozofia dialogu jest szczególnie narażona na takie nadużycia: jej główne pojęcia, z pozoru łatwe do zaadaptowania w ramach innych dyskursów, wyjęte z macierzystego kontekstu stają się słowami-wytrychami, o pozornej tylko skuteczności badawczej.

Uwaga ta dotyczy także innych odwołań filozoficznych, nie związanych z filozofią dialogu. Czytamy np. – w komentarzu do rozmowy z pisarzem zawartej w *Puzzlach pamięci*: „Kuśniewicz ożywia się wówczas, gdy zaczyna wspominać. Taka postawa potwierdza przypuszczenie Barbary Skargi, która analizując myśl Heideggera, zastanawia się, czy nie należy uznać, że nasze istnienie zanurzone jest raczej w przeszłości i przyszłości, aniżeli teraźniejszości” (s. 139). Zestawiając twórczość Kuśniewicza z myślą Lévinasa, Bubera czy Martina Heideggera, autorka omawianej pracy wielokrotnie nie wyjaśnia łączącej je relacji, a jedynie sugeruje ją, licząc na inwencję czytelnika. Stosuje przy tym konsekwentnie strategię asekuracyjną: posługuje się zwrotami takimi jak: „przypomina”, „wydaje się podobna”, „nasuwa na myśl”, itp. (s. 76, 141, 299, 301). Dowiadujemy się np., że fraza „po mnie – nie ja” z wiersza *Jubileusz* „przypomina tezy Martina Heideggera z *Sein und Zeit*, że bycie może być rozpatrywane jedynie ze względu na samą jego skończoność” (s. 298). Stronicę dalej czytamy: „refleksja wywołana wierszem Kuśniewicza wydaje mi się podobna do poglądów Lévinasa, który eksponuje samotność istnienia” (s. 299). W rozdziale podsumowującym pojawia się następujący fragment: „Obserwacje i uwagi »osobliwego pisarza« wielokrotnie przypominają tezy filozofii spotkania i dialogu, a zwłaszcza rozwijaną przez Józefa Tischnera koncepcję człowieka jako istoty dramatycznej. Nie ośmieliłabym się sugerować, że kategorie wypracowane przez wspomnianych myślicieli wpłynęły bezpośrednio na omawianą twórczość, jednak uważam, że sposób patrzenia na świat i człowieka jest podobny” (s. 327–328). Takie prowadzenie wywodu jest niewątpliwie przykładem – bardzo w tym przypadku uzasadnionej – ostrożności badawczej; powoduje jednak, że opisy związków między twórczością Kuśniewicza a myślą Lévinasa czy Tischnera są tu niekoniecznie fałszywe, ale na tyle nieprecyzyjne, że w zasadzie niewiele

znaczą. Pozostajemy na poziomie ogólności, który uniemożliwia odsłonięcie jakichkolwiek cech swoistych badanej literatury.

W kilku miejscach czytamy z kolei, że obserwacje pisarza „mogłyby ilustrować” lub potwierdzać tezy Sigmunda Freuda i Alfreda Adlera (s. 81), Emmanuela Lévinasa (s. 201), Charlesa Taylora (s. 317). Wyrażenia tego typu można potraktować jako niezbyt fortunne formuły słowne. Kryje się jednak za nimi głębszy problem: utwory literackie z reguły niezbyt nadają się do ilustrowania twierdzeń filozoficznych, opis zaś relacji między literaturą a tą czy inną tezą filozoficzną wymaga subtelniejszego języka. Można odnieść wrażenie, że autorka omawianej pracy chwilami szuka dróg na skróty – czy raczej: nie próbuje znaleźć zapośredniczenia między tekstem a pozaliterackim kontekstem. W takich sytuacjach nadmiernie szerokie ramy teoretyczne (wszystkie odcienie antropologii literatury) wydają się usprawiedliwieniem dla ilustracjonizmu, lekceważącego specyfikę literatury jako autonomicznego dyskursu.

Przy lekturze fragmentów dotyczących spotkania, rozmowy, inności – nasuwają się też wątpliwości bardziej zasadnicze: z jednej strony, czy twórczość tak jawnie „egocentryczna”, a przy tym igrająca z przyjętymi kryteriami etycznymi daje się sensownie opisać za pomocą koncepcji filozoficznych Lévinasa, Bubera, Tischnera, i czy – z drugiej strony – język „dialogiczny”, zastosowany do tak „obcego” mu materiału jak dzieła Kuśniewicza, może zachować koherencję, własną specyfikę i właściwe mu znaczenie?

W rozdziale I Dutka wyraża pogląd, że w twórczości autora *Stref* „wybory estetyczne motywowane są podejmowaną problematyką etyczną” (s. 35). Z tak sformułowaną opinią można się zgodzić, jeśli rozumiemy ją jako stwierdzenie dotyczące ścisłej zależności między podejmowaną problematyką a wyborami formalnymi, a nie jako wyraz przekonania o dominacji kryteriów etycznych nad estetycznymi w dziele Kuśniewicza. Mamy tu wszak do czynienia z pisarstwem programowo estetyzującym, szyderczym, epatującym etycznym indyferentyzmem i ostentacyjnie dystansującym się wobec jasnych kryteriów moralnych.

Te rejon twórczości Kuśniewicza zostały dobrze zbadane przez krytyków – zarówno przychylnych mu, jak i usposobionych zdecydowanie negatywnie wobec jego wizji świata. Jak twierdzi Jarzębski, „Prawdziwym demonem pisarstwa Kuśniewicza zdaje się być nihilizm – ten, który jest podszewką i punktem dojścia »obiektywnego« waznienia racji. Względność wszelkich wartości – raz dostrzeżona – nie daje się już niczym odczarować i prowadzi w końcu do jakiejś bolesnej atrofii władzy sądzenia”⁸. Lektura przeprowadzona w ramach paradygmatu etycznego powinna zatem uporać się z owymi aspektami twórczości Kuśniewicza, które tego typu interpretacji poddają się z trudem. Wpisując autora *Stref* w ramy filozofii dialogu, należałoby ustalić, jak faustyczne i nihilistyczne elementy jego światopoglądu mają się do domniemanego dialogizmu. Wszak, jak czytamy w *Trzecim królestwie*: „Faustyzm to nie wyłącznie popularny problem odzyskania sił młodości, lecz zgoda na każdy przetarg, o każde dobro, nawet najbardziej istotne – kosztem zaprzędania się złu”⁹. To postawa, której punktem dojścia jest pełna jednostkowa niezależność, możliwość nieskrępowanego dysponowania swoją osobą, nie dająca się związać jakimkolwiek wezwaniem moralnym, obowiązkiem etycznym. Różnica między filozofią dialogu a Kuśniewiczowską wizją rzeczywistości – szukającą inspiracji w filozofii Friedricha Nietzschego – jest fundamentalna i trudno ją załagodzić: o ile maksymalizm etyczny Lévinasa uznaje pierwszeństwo dobra przed bytem, Kuśniewiczowski amoralizm zdaje się

⁸ J. Jarzębski, *Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta*. W: *Powieść jako autokreacja*, s. 270. Zob. też M. Zaleski, „Comme il faut?” *O prozie Andrzeja Kuśniewicza*. W: *Mądrym biada? Szkice literackie*. Paris 1990, s. 117. – Dąbrowski, *op. cit.*, s. 247. – Delaperrière, *op. cit.*, s. 164.

⁹ A. Kuśniewicz, *Trzecie królestwo*. Warszawa 1975, s. 250.

przedkładać ponad dobro to, co jest lub mogłoby być; zaciera jasne kryteria etyczne, szukając wciąż nowych możliwości samorealizacji dla „ja”. Ta labilna aksjologia jest niewątpliwie cechą wyróżniającą twórczości autora *Korupcji* i to ona m.in. zapewnia mu wyjątkową pozycję na terenie rodzimej literatury.

Te zasadnicze wątpliwości można odnieść do problemów bardziej szczegółowych. Czy teatralizacja świata w tej prozie daje się sensownie odczytać przez pryzmat Tischnerowskiej filozofii dramatu? Czy rzeczywiście między motywem maski i wielotwarzowości w powieściach Kuśniewicza a Lévinasowską koncepcją twarzy zachodzi znaczący związek? Wielotwarzowość i teatralizacja w utworach autora *Nawrócenia* (obsesja dekoracji, reżyserowanych zdarzeń, egzystencjalnych ról odgrywanych przez bohaterów) zmierzają do zwielokrotnienia „ja”. Za pomnożenie tożsamości i swobodę reżyserowania rzeczywistości płaci się tu cenę, jaką jest relatywizm. W prozie Kuśniewicza spotkamy się raczej z obrazem człowieka jako *voyeura*, czyli podglądacza, lub aktora – hipokryty, tego, który udaje, odgrywa role (jak w pierwotnym greckim znaczeniu słowa „*hypokritēs*”), niż z Tischnerowską koncepcją „istoty dramatycznej”. Samo występowanie metafory teatralnej – tak przecież szerokiej – nie zapewnia jeszcze pokrewieństwa z myślą autora *Filozofii dramatu* (z czego badaczka zdaje sobie sprawę). Dalej: czy wizja śmierci jako tego, co radykalnie inne – zaczerpnięta z *Całości i nieskończoności*, może się sprawdzić jako klucz do przejawiającej się w prozie Kuśniewicza „dekadenckiej” fascynacji rozkładem, degeneracją i śmiercią, nieodłącznej od zauroczenia złem?

Wyrażone tu wątpliwości nie oznaczają, że Dutka pomija wspomniane „amoralne”, faustyczne aspekty pisarstwa Kuśniewicza. Cały rozdział III jej książki poświęcony jest unikom, ucieczkom w głąb „ja”, „pomnażaniu siebie” kosztem relacji z innymi. Problem polega raczej na tym, że tam, gdzie – kreując portret Kuśniewicza-dialogisty – autorka próbuje skonfrontować dwie strony jego pisarstwa, wikła się w sprzeczności.

Dutka stwierdza np., podsumowując swoje rozważania, że wyróżnione przez Lévinasa trzy kluczowe relacje z innymi: „z drugą płcią (jako tym, co inne), z synem (który jest »innym ja«) i ze śmiercią (a więc z tym, co radykalnie inne). Odgrywają [...] istotną rolę w pisarstwie Kuśniewicza” (s. 331). Dalej czytamy jednak, że kobiety w twórczości Kuśniewicza, budzące perwersyjną fascynację i sadystyczne upojenie, są zazwyczaj traktowane przedmiotowo i sprowadzane do roli obiektu seksualnego, bliskie związki między kobietą a mężczyzną okazują się niemożliwe, uczucia zaś rodzicielskie właściwie nie znajdują odzwierciedlenia w tej prozie. We fragmentach tego typu uruchomienie kontekstu Lévinasowskiego czy Tischnerowskiego, wobec wątpliwości przywołanych przez samą autorkę, wydaje się ostatecznie mało zasadne. Ciężar zastrzeżeń sprawia wrażenie często ważniejszego niż wyjściowy zamysł interpretacyjny. Mamy tu do czynienia ze swego rodzaju „polowaniem na Innego”, o którym wspomina Wayne C. Booth w odniesieniu do tzw. zwrotu etycznego w badaniach literackich, określając tak apriorycznie przyjęte ujmowanie problemów podmiotowości w kategoriach spotkania i spotęgowanej inności¹⁰. Lektura tekstów Kuśniewicza jest na tyle wnikliwa, że każde autorce mnoży wątpliwości, jednak wstępne założenia na temat dialogicznego charakteru tej twórczości nie zostają unieważnione. W efekcie czytelnik otrzymuje często wywody wewnętrznie niespójne lub ogólnikowe.

Dążenie do uzgodnienia rozbieżnych wizji rzeczywistości prowadzi też wielokrotnie do mało przekonujących prób ukazania sprzeczności własnego wywodu jako wewnętrznych paradoksów Kuśniewiczowskiej antropologii. Tak np., omawiając *Puzzle pamięci*, Dutka stwierdza, że wybór formy rozmowy (a nie choćby dziennika czy pamiętnika) jest wyrazem „przekonania o dialogicznej naturze człowieka” (s. 141). Jednocześnie badaczka zauważa, iż rozmówczyni pisarza (Grażyna Szcześniak) usuwa się w cień i ogranicza swą rolę do

¹⁰ W. C. Booth, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley 1988.

podtrzymywania toku wypowiedzi Kuśniewicza, który z kolei nie podejmuje tu strategii konfesyjnej, lecz autokreacyjną (zob. s. 136–137). Próbą wybrnięcia z tej sprzeczności jest następująca konkluzja: „Paradoksalna monologiczność tej rozmowy rzeki (w której słycać właściwie tylko jeden głos – pisarza) potwierdza tezy [...] na temat prawdziwej rozmowy – nieosiągalnej utopii, marzenia, do którego można się zbliżyć tylko wówczas, gdy podejmuje się próby spotkania z drugim i ujrzenia siebie w zwierciadle pytań »innego«” (s. 142). Wątpliwości budzi już potraktowanie wywiadu – nastawionego ewidentnie na jednego z uczestników – jako dialogu w sensie Lévinasowskim czy Buberowskim, a tym bardziej – jako wyrazu „przekonania o dialogicznej naturze człowieka” (s. 141). Próba udowodnienia, że monologiczność tej rozmowy stanowi paradoksalny, a przy tym znaczący element pisarskiej wizji świata, jest karkołomna, ale chyba niezbyt potrzebna.

Elżbieta Dutka wielokrotnie wyraża przekonanie, że twórczość autora *Korupcji* „pozwała lepiej zrozumieć rolę spotkania i dialogu, ukazując ich brak i związane z tym zagubienie” (s. 335)¹¹. Z *Okolic nie tylko geograficznych* wylania się – co prawda, niezbyt konsekwentnie rysowany – obraz Kuśniewicza jako swego rodzaju pisarza dialogicznego *à rebours* (zob. m.in. s. 94, 156–157, 170, 184, 316, 328–332). Jego powieści miałyby ukazywać – na zasadzie negatywu – prymat dialogu i spotkania, otwarcia na to, co inne, oraz niebezpieczeństwo zamykania się w granicach „ja”. Oczywiście, sytuacja tego rodzaju – nierzadka w literaturze – jest możliwa; tyle tylko, że dorobek Kuśniewicza niezbyt przystaje do takiego schematu. Mamy przecież do czynienia z autorem, który nie tyle boleje nad nierealnością spotkania z innym i zarysowuje nieosiągalny horyzont dialogu, ile raczej – znacznie częściej – wypróbuje w swoich fabułach różne formy wzmagania podmiotowości kosztem innych. Co więcej, czytelnik może ulec wrażeniu, że nie ma większej różnicy między filozofią dialogu, egzystencjalizmem, myślą Woltera oraz marki-za de Sade’a, skoro wszystkie te źródła, zdaniem autorki, w równej mierze inspirują obraz relacji międzyludzkich w twórczości Kuśniewicza (zob. s. 335).

Sądzę, że za wysiłek przerzucenia pomostu między tak odległymi światami badaczka płaci podwójną cenę. Z jednej strony, wpisując dzieło Kuśniewicza w paradygmat etyczny, dokonuje daleko idącego przesunięcia akcentów i zamazuje jego – mówiąc w wielkim skrócie – estetyzujące i „nihilistyczne” oblicze; z drugiej strony, zaciera specyfikę myśli dialogicznej, wyznaczającej tu ramy paradygmatu etycznego.

Podsumowując ten wątek, należy mimo wszystko stwierdzić, że podjęta w *Okolicach nie tylko geograficznych* próba odczytania dorobku Kuśniewicza przez pryzmat filozofii dialogu, choć nie dość przekonująco przeprowadzona, pozostaje cennym przedsięwzięciem: wskazuje nieoczywistą stronę twórczości pisarza, a tym samym otwiera dla niej nową przestrzeń interpretacyjną. Narzędzia badawcze, które miały zapewnić pracy spójność, nie spełniły do końca swej roli. Zbyt szerokie potraktowanie perspektywy antropologicznej oraz słaba funkcjonalizacja kategorii zapożyczonych z filozofii dialogu sprawiły, iż wszystkie interpretacje nie złożyły się na spójne i odkrywcze odczytanie dzieła Kuśniewicza. Nie zmienia to faktu, że komentarze dotyczące poszczególnych powieści są, same w sobie, wartościowe.

Do najciekawszych fragmentów recenzowanej książki zaliczyć należy podrozdziały poświęcone *Strefom i Nawróceniu*. Zarówno *Strefy*, a szczególnie ich pierwsza część, w której podstawową formą gramatyczną narracji jest pierwsza osoba liczby mnogiej, jak i *Nawrócenie*, opowiadające o spotkaniu z kulturą żydowską, niewątpliwie zachęcają do lektury dialogicznej. Przekonująco wypadła – rozwijana wokół wcześniejszych ustaleń Jarzębskiego – interpretacja *Stref* jako powieści opartej na pierwotnym doświadczeniu podmiotu zbiorowego („my”) i „dialogu doświadczeń”. Interesujące okazało się spojrzenie na trzy części *Stref* przez pryzmat trzech przedmiotów (fotografii, biurka i kolczyków),

¹¹ Zob. też s. 156, 157, 316, 322, 323, 328, 329.

które – na zasadzie metonimii – streszczają kolejne ustępy powieści. Część pierwsza, niczym album z fotografiami, pozwala nam poznać, *in statu moriendi*, świat, który znika zaraz po tym, gdy został utrwalony. Przemalowana toaletka w części drugiej jest przedstawiona jako metonimia zafalszowanej rzeczywistości PRL. „Natomiast »strefa« ostatnia, w której istotną rolę odgrywają kolczyki, ukazuje poszukiwanie konkretnego, który można by przeciwstawić mitowi, legendzie. Postać realnej, »z krwi i kości« Alicji Karwat zaświadcza nie o tym, co było, czy ma być, lecz o tym, co jest” (s. 117).

W interpretacji *Nawrócenia* Dutka słusznie zwraca uwagę na powracający uporczywie motyw spotkania z „innością”. „Główną cechą *Nawrócenia* jest dialogiczność, która może być rozpatrywana na różnych płaszczyznach: psychologicznej (dialog z samym sobą, z sobą z przeszłości), społeczno-historycznej (dialog polsko-żydowski), intertekstualnej (dialog z pisarstwem Artura Sandauera) i wreszcie antropologicznej” (s. 130). Kolejne spotkania okazują się tu źródłem tytułowego nawrócenia, które – jak stwierdza badaczka – ma charakter „egzystencjalnego skoku”, „absolutnego zwrotu” i oznacza „porzucenie roli turysty i kolekcjonera” (s. 133). Opisane w utworze Kuśniewicza poszukiwanie mezuzy przestaje być działaniem hobbysty-estety, a staje się „zaczątkiem mistyki”, uznaniem Tajemnicy.

W rozdziale III książki najciekawszy wydaje się podrozdział „*Najlepiej w pestkę*” – o „*W drodze do Koryntu*”. Znakomicie sprawdził się pomysł spojrzenia na powieść *W drodze do Koryntu* i na cały „egocentryczny” wątek pisarstwa Kuśniewicza przez pryzmat wiersza *Mały traktat filozoficzny*, w którym pojawia się wizja ucieczki w głąb „ja”. Autorka *Okolic nie tylko geograficznych* wnikliwie przedstawiła tu stały Kuśniewiczowski zabieg „zwielokrotniania własnego istnienia przez »mnożenie siebie« – wyobraźniowo-myślówce wcielenia, tworzenie alternatywnych historii czy fikcji” (s. 279), i trafnie zdiagnozowała jego ambiwalencję. „Zwrot ku pestce” jest bowiem pogłębianiem doświadczenia wewnętrznego, a zarazem aktem eskapizmu i niedojrzałości, pociągającym za sobą izolację od świata. W omawianym fragmencie z dobrym skutkiem przywołany został kontekst dialogiczny. „Unik w pestkę” przedstawiła badaczka w terminach Lévinasowskich jako zamykanie się w „intymności własnego wnętrza”, które, z jednej strony, może być podstawą oporu wobec grożącej z zewnątrz totalizacji, ale z drugiej strony – okazuje się niebezpiecznym ruchem „ku Temu Samemu” (s. 274, 278–280). W przywołanych interpretacjach motyw spotkania, inności, dialogu opisane zostały przekonująco, a przyjęta przez autorkę perspektywa interpretacyjna, nie uwikłana w sprzeczności wywodu, potwierdziła swoją zasadność.

Za cenne uznać należy również całościowe spojrzenie na dzieło Kuśniewicza, uwzględniające zapomnianą poezję autora, oraz potraktowanie kilku wierszy jako kluczy do odczytania całokształtu badanej twórczości. Książka Elżbiety Dutki – mimo wspomnianych mankamentów – może spełniać funkcję monografii, obejmuje bowiem najważniejsze problemy pisarstwa Kuśniewicza, zdaje sprawę z istniejących już interpretacji, a przy tym wskazuje nową perspektywę badawczą.

Abstract

KAJETAN MOJSAK

(Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw)

KUŚNIEWICZ THE DIALOGIST

Elżbieta Dutka's book on Andrzej Kuśniewicz's literary creativity is a thorough interpretation of his prose carried out from the point of view of literary anthropology, and also a brave though not enough convincing attempt at interpreting the writing's dialogical elements in the context of Emmanuel Lévinas', Martin Buber's, and Józef Tischner's philosophy.

IV. K R O N I K A

Z M A R L I

Pamiętnik Literacki CIII, 2012, z. 2
PL ISSN 0031-0514

BOGDAN ZAKRZEWSKI (25 września 1916 – 23 października 2011)

Kiedy w poniedziałek 24 października 2011 dotarła do nas wiadomość o śmierci Profesora Bogdana Zakrzewskiego, który zmarł dzień wcześniej, musieliśmy długo oswajać się z tą informacją, z tym, że odszedł, i to odszedł na zawsze. Przyzwyczailiśmy się do długowieczności, że nawet kiedy nie jest z nami bezpośrednio, to przecież jednak jest. Dowodziły tego choćby comiesięczne listy obecności z posiedzeń Rady Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego. Wprawdzie nie widniał już na nich podpis Profesora, ale przecież od wielu lat pusta rubryka świadczyła jednocześnie o tym, że on jest, że znajduje się w grupie emerytowanych profesorów, że może się znowu pojawić, tak jak to wcześniej bywało. To puste miejsce było widowym znakiem przynależności do naszej wydziałowej i uniwersyteckiej społeczności. Profesor zresztą zęgnął się z nami kilka razy, bo i wtedy, kiedy 30 września 1986 odchodził na emeryturę, i w roku 1996, kiedy z okazji jego 80-lecia wręczaliśmy dedykowaną mu książkę jubileuszową *Wkrainie pamiątek*. I zawsze były to bardziej formalne niż realne pożegnania i rozstania. Bo zawsze było to tylko przekroczenie jakiegoś progu, który wyłącznie wyznaczał po prostu kolejny period w życiu Profesora, progu, który niczego tak naprawdę nie zamykał, ale otwierał jedynie nowy etap. Niestety, 23 października 2011 stało się inaczej: Profesor odszedł ostatecznie i na zawsze. Odszedł tak, jak odszedł – jakże bliski mu – Aleksander Fredro, którego biografii literackiej i twórczości poświęcił znacząca część swego naukowego życia. Odszedł w swym domu, w kręgu najbliższych i otoczony ich miłością, nękany postępującą chorobą, która zamykała mu stopniowo kontakt z otaczającym światem, lecz na pewno – tak jak Fredro – choćby w myśli kierował ku nim słowa ostatniego wyznania: „kocham was niepojęcie”.

We Wrocławiu zjawiał się Bogdan Zakrzewski we wrześniu 1952, zgodnie z panującymi ówczesnie praktykami – oddelegowany służbowo jako samodzielny pracownik naukowy z macierzystego Seminarium Historii Literatury Polskiej Uniwersytetu Poznańskiego. Był przedwojennym jeszcze, z czerwca 1939, absolwentem tej uczelni, jego mistrzami zaś – profesorowie Zygmunt Szweykowski i Roman Pollak, który został także promotorem pracy doktorskiej, obronionej w czerwcu 1947. Rok 1947 był ważny dla Zakrzewskiego również ze względów osobistych, bo poślubił on w czasie wakacji, 13 sierpnia, ówczesną studentkę polonistyki poznańskiej, Barbarę Stanisławę Surzyńską. Rok później, 7 czerwca, pojawiła się na świecie pierwsza z trzech córek, Elżbieta Małgorzata. A więc kiedy rozpoczyna się period wrocławski w biografii Profesora Zakrzewskiego, jest on 36-letnim mężczyzną w sile wieku, mężem i ojcem, samodzielnym pracownikiem naukowym ze sporym dorobkiem naukowym i popularyzatorskim oraz bagażem okupacyjnych

przeżyć. I prawdopodobnie nie wie wtedy jeszcze, że zniszczony Wrocław stanie się dla niego nową, małą ojczyzną, zastąpi mu Poznań, że przepędzi w tym nowym mieście bez mała 60 lat, że doczeka się grona wnuków i diamentowych godów. W pierwszym roku pracy we Wrocławiu dzieli swój czas pomiędzy Poznań, w którym ciągle mieszkają z żoną i córeczką, a Wrocław, do którego przyjeżdża cotygodniowo w semestrze zimowym na trzy dni, a w letnim na dwa. Skromne uposażenie starcza za ledwie na zaspokojenie najniezbędniejszych potrzeb rodziny. Dopiero we wrześniu 1953 – dzięki pomocy profesora Tadeusza Mikulskiego, ówczesnego kierownika wrocławskiej Katedry Literatury Polskiej – przenosi się Zakrzewski wraz z żoną i córką na stałe do Wrocławia i zajmuje jednorodzinny domek na Oporowie, ocalałym z pożogi wojennej szaleńczych czasów Festung Breslau. Dom ten stanie się ulubionym miejscem pracy Profesora, a centralne miejsce zajmie wielotysięczna, przez lata pomnażana biblioteka. Tam też powstanie kilkadziesiąt prac naukowych, które zawsze w swej pierwotnej wersji pisane były ręcznie, piórem – charakterystycznym, starannym pismem, lekko pochylonym w prawo, potem zaś kartki sklepane na wzór egipskich papirusów i dopiero przed złożeniem do druku przepisywane na maszynie, choć i maszynopis też bywał czasami posklejany i odbiegał niekiedy od wytycznych wydawniczych. Profesor czyste kartki i ołówki trzymał nawet na stoliku nocnym, by – jak wyznawał – móc zanotować pomysły czy całe frazy, które zrodziły się w jego głowie w nocy lub wczesnym rankiem. Dlatego, kiedy późną jesienią 1987 uległ poważnemu wypadkowi łamiąc przy tym prawy bark, jego główną ówczesną troską było to, czy odzyska władzę w prawej ręce i czy będzie mógł dalej pisać w ulubiony sposób. *Nb.* mogłem też wtedy po raz kolejny nie tylko doświadczyć wielkoduszności Profesora, ale i przekonać się o jego freudowskim poczuciu humoru. Idąc do szpitala w odwiedzin kupiłem „zdobyte” cytrusy, które wtedy należały do towarów – łagodnie mówiąc – trudno dostępnych. I dopiero w szpitalu dostrzegłem tragifarsowość całej sytuacji, wręczałem przecież „mojemu” Profesorowi pomarańcze, a on miał prawą rękę unieruchomioną na odstającej w poziomie od barku szynie. Żadną miarą nie mógł więc owoców obrać. Potraktował to z humorem, ucieszył się z moich odwiedzin i uśmiechając się powiedział, że kiedy pojawią się żona i córki, to poprosi je o pomoc.

We Wrocławiu przyjdą na świat dwie kolejne córki: Hanna Maria – 31 lipca 1954, i Jolanta Zofia – 9 maja 1959. Wszystkie pójdą śladami ojca: najstarsza i średnia poświęcą się w przyszłości naukom humanistycznym, najmłodsza – ścisłym. Tak więc rodzina Zakrzewskich stopniowo wrasta we Wrocław, a Profesor, z urodzenia „poznajczanin”, staje się z wyboru – także i z wyroków losu – wrocławianinem.

Decyzją uchwały Centralnej Komisji Kwalifikacyjnej dla Pracowników Nauki z 22 maja 1954 przyznany zostaje Bogdanowi Zakrzewskiemu tytuł naukowy docenta, a 30 października 1958 – na podobnej zasadzie – tytuł naukowy profesora nadzwyczajnego. W roku 1966 rozpoczyna się postępowanie w sprawie przyznania tytułu profesora zwyczajnego. Zgodnie z obowiązującą wtedy procedurą rozesłano stosowną ankietę do najwybitniejszych ówczesnych specjalistów z zakresu historii literatury polskiej, m.in. Wincentego Danką, Konrada Górskiego, Antoniego Knota, Juliana Krzyżanowskiego, Stanisława Pigonia, Romana Pollaka, Stefani Skwarczyńskiej, Czesława Zgorzelskiego. Z przesłanych odpowiedzi wyłania się wielo- i wielkoformatowa sylwetka naukowa Zakrzewskiego jako wybitnego uczonego o ogromnym już wtedy dorobku, wytyczającego wiele nowych

obszarów i tendencji badawczych. Tytuł naukowy profesora zwyczajnego zostaje mu przyznany 9 października 1968.

Od 1 lipca 1955 Profesor kieruje Katedrą Literatury Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego i pełni znakomicie tę funkcję przez kilkanaście lat, do 1969 roku, kiedy to decyzją Ministra Oświaty i Szkolnictwa Wyższego uniwersyteckie katedry zostają przekształcone i połączone w instytuty. W wyniku tego 1 września 1969 powstaje Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, a na jego czele jako pierwszy dyrektor staje Bogdan Zakrzewski. I są to czasy dynamicznego



Bogdan Zakrzewski

Fot. Małgorzata Ratajczak

rozwoju wrocławskiej polonistyki. Jak notuje instytutowy kronikarz, ta zreorganizowana placówka liczyła „43 osoby; 13 samodzielnych pracowników naukowych, 24 pomocniczych, 1 lektora [języka czeskiego] oraz 3 bibliotekarzy i 2 pracowników obsługi sekretariatu [...]”.

W zdecydowanej większości kadrę instytutu stanowili byli pracownicy obu katedr polonistycznych [językowej i literackiej]. W mijającym dwudziestopięcioleciu progresja w rozwoju środowiska polonistyki wrocławskiej była wyraźnie zauważalna, zwłaszcza w zestawieniu z okresem pionierskim [...]. Gdy porównamy owe szczególne momenty historyczne: czas narodzin pierwszych katedr polonistycznych i czas narodzin pierwszego instytutu zintegrowanej polonistyki, to statystycznie można łatwo wykazać, że nastąpił poważny wzrost kadry akademickiej. Polonistyka literacka i językowa zatrudniały wówczas 12 pracowników naukowo-dydaktycznych, instytut polonistyczny zaś 38, więc ponad trzykrotnie więcej, przy czym liczba pracowników samodzielnych zwiększyła się z 3 aż do 13, a pomocniczych z 9 do 24. Był to już więc nieporównywalny potencjał naukowy i dydaktyczny, jeśli wziąć pod uwagę możliwości prowadzenia badań językowo-literackich oraz kształcenia studentów¹.

¹ B. Chamoto, *Z historii wrocławskiej polonistyki uniwersyteckiej (1945–1975)*. „Prace Literackie” 1976, s. 147.

Nie sposób tu przecenić wkładu Zakrzewskiego w dynamiczny rozwój wrocławskiej polonistyki. Liczba 27 „śmiałków”, którzy podjęli w 1947 roku studia polonistyczne, wzrosła w 1971 roku do 1000 studentów stacjonarnych i zaocznych łącznie, a około 150 spośród nich corocznie uzyskiwało tytuły magistrów filologii polskiej. I właśnie wtedy, z początkiem roku akademickiego 1971/72, kiedy Instytut już okrzepł i funkcjonował sprawnie, Bogdan Zakrzewski złożył rezygnację ze stanowiska dyrektora. Argumentował swą decyzję chęcią pozostania w pamięci studentów polonistyki przede wszystkim badaczem i dydaktykiem, a nie administratorem. I rzeczywiście studenci byli dla niego zawsze niezwykle ważni, tak jak i dbałość o ich dobro, a poświadczał to Profesor na co dzień swymi czynami. Kierował następnie Zakładem Historii Literatury Polskiej, a później wyodrębnionym w listopadzie 1984 Zakładem Historii Literatury Polskiej XIX Wieku (do 1985 roku) oraz trzema z piętnastu istniejących Pracowni: Dziejów Sławistyki Wrocławskiej, Kalendarium Aleksandra Fredry, Obrazu Kultury Dolnego Śląska.

30 września 1986 przeszedł Profesor na emeryturę, lecz nadal niezwykle owocnie i nad wyraz aktywnie kontynuował swą pracę naukową i dydaktyczną. Pisał i publikował kolejne książki i rozprawy naukowe, kolejni doktoranci i habilitanci korzystali z jego troskliwej i jakże życzliwej opieki oraz pomocy naukowej, studenci zaś rzeczywiście gromadnie uczęszczali na wykłady i zajęcia prowadzone do końca roku akademickiego 1993/94. I ten starszy elegancki pan, z nienaganą muszką pod szyją, całujący kobiety w rękę na powitanie – ze staromodną, ale jakże urokliwą galanterią, zadziwiał młodzieńczą wręcz witalnością i aktywnością naukową. Cieszył się też zawsze olbrzymim autorytetem i uznaniem tak wśród pracowników, jak i wśród studentów.

Koniecznym trzeba podkreślić, że był Profesor wybitnym dydaktykiem, znakomitym wykładowcą, który potrafił oczarować słuchaczy swą wiedzą i niezwykle plastyczną, sugestywną narracją. Wypromował około 700 magistrów filologii polskiej i 30 doktorów, 8 natomiast habilitantów wiele zawdzięcza opiece Profesora, a wszystkie ich prace czytał on z nadzwyczajną dokładnością. Zresztą wielu z niegdysiejszych doktorantów jest dzisiaj profesorami, jak np. Tadeusz Żabski, Janusz Degler, Jacek Petelenz-Lukasiewicz, Milica Semków czy piszący te słowa, inni – niestety – jak profesor Jerzy Cieślowski, wybitny badacz m.in. literatury i kultury dziecięcej, już nie żyją. I z tej wielkiej rzeszy uczniów bardzo wielu – jak widziałem – przyszło i zegnało w dniu pogrzebu swojego Profesora na cmentarzu we Wrocławiu przy ulicy Bujwida. A wszyscy w pamięci mieliśmy „naszego Zakrza” – jak czasami o nim mówiliśmy – jego pełną życzliwości opiekę naukową, choć interesował się on również naszym życiem prywatnym i niejednokrotnie, czego osobiście doznałem, wspierał w sytuacjach wymagających nie tylko zaangażowania, ale i odwagi oraz determinacji. To on nas przecież uczył rzetelności, odwagi i dążenia do prawdy w pisarstwie naukowym oraz w życiu i nie jest to z mojej strony bynajmniej zdawkowe, okazjonalne stwierdzenie, lecz konstatacja potwierdzona doświadczeniem nie tylko własnym. Jakże były cenne i jak wiele dobrego wносиły do naszych prac słynne w polonistycznym środowisku, pisane ołówkiem na marginesach komentarze i uwagi Profesora. Uwagi płynące z życzliwości, z których pozwalał w swej szczodrości zawsze korzystać. Bo nigdy Profesor nie szczędził siebie i swej wiedzy ani swego czasu dla tych, którzy się do niego zwracali. Bo ich dobro było dla niego szczególnie ważne. Wiedzą to również

świetnie ci wszyscy, którzy składali swe prace do druku w dwóch redagowanych przez Zakrzewskiego naukowych pismach polonistycznych: najstarszym i najszacowniejszym periodyku polonistycznym – „Pamiętniku Literackim” (jego redaktorem naczelnym był Profesor w latach 1960–1998), oraz wrocławskich „Pracach Literackich” (kierował nimi w latach 1961–1997, od roku 1991 wspólnie z profesorem Lesławem Tatarowskim), w których debiutowało naukowo wielu znanych dzisiejszych polonistów.

Blisko cztery dziesięciolecia sprawowania pieczy nad „Pamiętnikiem Literackim” przez Profesora okazały się dobrym czasem dla tego periodyku. Zakrzewski był nie tylko wybitnym historykiem literatury, ale i znakomitym edytorem. Edytorskiego bakcyła zaszczerpił też stworzonemu przez siebie zespołowi redakcyjnemu, który do dzisiaj wydaje „Pamiętnik” w sposób perfekcyjny, obecnie – niestety – omal już nie stosowany i często nawet nieznany. Czytał Profesor wszystkie teksty przychodzące do redakcji, w pierw mieszczonej się w budynku Wydawnictwa Ossolineum na wrocławskim Rynku, naprzeciw, lwowskiego jeszcze, pomnika Aleksandra Fredry – dłuta Marconiego, a następnie w życzliwym gmachu Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Czytał je uważnie, a te wykraczające poza zakres jego zainteresowań odsyłał do specjalistów z danych dziedzin, z prośbą o ekspercką recenzję. Do redakcji zachodził bardzo regularnie, w okresie zaś wakacyjnym zapraszał niekiedy swych współpracowników do siebie, do gościnnego domu na Oporowie, by rozważyć kwestie związane z redagowaniem i wydawaniem czasopisma. Przyjemności takich zaprosin dostępowali też nierzadko autorzy miejscowi, wrocławscy. Najczęściej wieczorem, około godziny 19, zwykł Profesor dzwonić, zapraszać na rozmowę i informować, że najlepiej dotrzeć do niego korzystając z pospiesznego autobusu linii A. Pamiętam, że kiedy jechałem pierwszy raz na taką rozmowę, omal 40 lat temu, bo wiosną 1973, to ruszyłem z półtoragodzinnym wyprzedzeniem, żeby się tylko nie spóźnić. Profesor był bardzo wymagający, ale wymagał nie tylko od innych, lecz i od siebie. Poddawał się najczęściej z pokorą ocenie pań redakterek opracowujących jego teksty, choć niekiedy potrafił też z uporem bronić swych racji, mimo że nie zasługiwały one aż na taką stanowczość. Bardzo dbał o terminowe wydawanie kolejnych zeszytów „Pamiętnika”, a w czasach, kiedy nie było komputerów i wszystko przepisywano na maszynie, było to zadanie trudne. Stąd w redakcji „Pamiętnika Literackiego” bywały niekiedy i burze, lecz zawsze krótkie i w efektach zupełnie niegroźne. Te incydentalne napięcia nietrudno zrozumieć. Dłużej wszak niż obecnie trwało przygotowywanie zeszytu do druku, prace trzeba było zaczynać pół roku wcześniej. Dodatkowo były to czasy realnego socjalizmu i wszystko, co miało ujrzeć światło dzienne, musiało znaleźć się na biurku urzędników cenzury. W przypadkach gdy kwestionowano teksty czy ich fragmenty w przygotowywanym zeszycie, Profesor zawsze ruszał do walki, brał na siebie ciężar ścierania się z cenzorami. Jedną z charakterystycznych cech Profesora było bowiem to, że „na zewnątrz” zawsze bronił i zespołu redakcyjnego, i autorów, i ich tekstów.

Dorobek Profesora Bogdana Zakrzewskiego jest imponujący i zamyka się liczbą blisko 390 publikacji, z których prawie 50 to książki. Jego zainteresowania naukowe obejmowały zarówno największych twórców doby polskiego romantyzmu, a więc Mickiewicza, Fredrę, Słowackiego, Norwida czy Krasińskiego, jak i „ptaki małego lotu”: Lenartowicza, Deotymę, Garczyńskiego czy Kraińskiego, a także

pamiętnikarstwo związane z tymi czasami. Choć niejednokrotnie wkraczał Zakrzewski również w obszar literatury i kultury drugiej połowy XIX wieku. Wiele uwagi poświęcił także badaniom folklorystycznym i śląskoznawczym. Chętnie i często pochylał się przy tym nad kulturą (dawną i współczesną) ojczyzny najbliższej, czyli – od początków lat pięćdziesiątych – Wrocławia i Dolnego Śląska, które z czasem zastąpiły mu w życiu i w badaniach naukowych rodzinny Poznań i Wielkopolskę. Stał się też pierwszym monografistą najgłośniejszych polskich pieśni narodowych i rewolucyjnych. Bezsprzecznie jednak najdłuższe, zwieńczone największą liczbą prac są badania nad życiem i twórczością dwóch szczególnie bliskich mu autorów: Fredry i Mickiewicza. Wiele z tych prac miało charakter pionierski, były i są one nadal bezcenne dokumentacyjnie i źródłowo, wymagały benedyktyńskiej cierpliwości, a nadal umożliwiają dalsze badania.

Zauroczenie komediopisarstwem Fredry – jak wspominał Profesor – sięgało czasów studenckich, kiedy to wraz z innymi kolegami był „ukradkiem wpuszczany na paradyz Teatru Polskiego w Poznaniu (trzeba było siedzieć nieruchomo, ze spuszczoną głową, by nie przesłaniała ona drogi światel reflektorów!)”² i tak oglądał sztuki autora *Pana Jowialskiego*. Zaowocowało to zaś po latach wielu pracami naukowymi, czyniąc Zakrzewskiego najwybitniejszym ze współczesnych fredrologów. Wstępem do badań nad osobą i pisarstwem Fredry było wydanie dwóch bezcennych publikacji źródłowych. W roku 1967 ukazały się opracowane przez Profesora pamiętniki Zofii Szeptyckiej o ojcu – Aleksandrze Fredrze, zatytułowane *Wspomnienia z lat ubiegłych*, a w roku 1974 nowatorska w kompozycji i bezcenna dla badaczy książka *Fredro i Fredrusie*. Obie te prace dopełniały się dając w rezultacie obraz komediopisarza i rodziny Fredrowskiej wcześniej zupełnie lub prawie nie znany.

Opublikowane materiały pamiętnikarskie i epistolograficzne nie znane do tej pory badaczom Fredry zasadniczo zweryfikowały wiedzę na jego temat, skłaniały do podejmowania zupełnie nowych badań i formułowania nowych ocen oraz sądów. Przewodził im zaś Zakrzewski. W stulecie śmierci Fredry, w 1976 roku, ukazuje się odkrywcza i arcyinspirująca książka pt. *Fredro z paradyzu*. Przynosi ona szereg niezwykle ważkich rozpraw. Sformułowana zostaje w niej m.in. teza o samotnictwie literackim Fredry. Tocząca się od dziesięcioleci dyskusja między fredrologami na temat związków komediopisarza z tradycją literacką wzbogacona zostaje o nową, odkrywczą propozycję. Fredro, czerpiąc z tradycji oświeceniowej i romantycznej, jest bliższy tej drugiej, jednak pozostaje samotnikiem literackim, ponieważ wszelkie inspiracje artystyczne, ideowe, tematyczne czy genologiczne ulegają pod jego piórem specyficznemu sprofilowaniu. Dowodzi tego m.in. zawarte w książce *Fredro z paradyzu* studium porównujące pisarstwo Mickiewicza i Fredry. Podjął też Zakrzewski problem arcydrażliwy i wcześniej przez historyków literatury polskiej retuszowany czy wręcz pomijany. Wykazał bowiem, iż w pisarstwie Fredry istnieje znaczny zespół tekstów obscenicznych i w związku z tym sformułował też konkretne postulaty i zadania badawcze. Nowatorskie oświetlenie uzyskała dramatycznie powikłana, lecz zakończona po 11 latach *happy end*’em historia miłości Fredry. W świetle głównie wspomnień żony ukazane zostały także ostatnie chwile życia komediopisarza. W książce tej wyraźnie widoczne jest dążenie do

² B. Zakrzewski, *Fredro z paradyzu*. Warszawa 1976, s. 5.

odkrywania prawdy o Fredrze, o jego biografii literackiej i twórczości na podstawie materiałów źródłowych. Poświadczeniem tych zainteresowań oraz postawy badawczej będą kolejne prace: *Śląskie przygody Aleksandra Fredry*, wydane w roku 1991, a dedykowane dwójce wrocławskich wnucząt, dzieciom córki Elżbiety (a to zauroczenie wnuczętami jest kolejnym rysem i do portretu wewnętrznego Profesora, i do jego w tym względzie koneksji z Fredrą), zbiór studiów i esejów naukowych, łączących w sobie pasje badawcze Profesora jako fredrologa i śląskoznawcy, a także opublikowana w 1993 roku pod manifestacyjnym tytułem książka *Fredro nie tylko komediopisarz*, która miała ugruntować w świadomości polonistycznej wiedzę, iż autor *Zemsty* uprawiał twórczość różnogatunkową, pozostawiając po sobie oprócz 40 komedii również przebogaty zespół wierszy, arcydzieł miętnik *Trzy po trzy* czy znakomity zbiór maksym, sentencji, aforyzmów pt. *Zapiski starucha*. *Nb.* tym działem twórczości zajmuje się od lat 30 – z inspiracji Profesora – także jego uczeń, piszący te słowa.

Dopełnieniem dokonań Zakrzewskiego na polu fredrologii są wydane przez niego w 1991 roku *Zapiski starucha* Fredry, opatrzone odkrywczą, o charakterze zarysu monograficznego, przedmową, i o trzy lata późniejszy dwutomowy wybór jego dzieł, poprzedzony przedmową, która przynosiła w skondensowanej postaci efekty wieloletnich badań i ustaleń szczegółowych. Z kolei przykładem dążenia do poszerzania bazy źródłowej, dokumentacyjnej było opracowanie i przysposobienie do druku w 1994 roku wspomnień Zofii z Fredrów Szeptyckiej o jej synu, przyszłym metropolicie, wnuku komediopisarza, zatytułowanych: *Młodość i powołanie ojca Romana Andrzeja Szeptyckiego zakonu św. Bazylego Wielkiego opowiedziane przez matkę jego 1865–1892*. A zamykając ten wątek fredrowski trzeba dodać, że Zakrzewski był jednym z głównych współorganizatorów odrestaurowania rodowej kaplicy Fredrów w Rudkach, sprofanowanej w dobie realnego socjalizmu, i ponownego pochówku szczątków komediopisarza oraz innych członków jego rodziny podczas uroczystości 29 września 1990.

Nieco inaczej jest z badaniami Profesora związanymi z osobą i twórczością Mickiewicza. W roku 1949 w Poznaniu ukazała się książka Zakrzewskiego *Mickiewicz w Wielkopolsce*, będąca pierwszym tak wyraźnym sygnałem zainteresowania autorem *Pana Tadeusza*, a ponadto – przejawem badań regionalnych związanych początkowo głównie z wielkopolskim „krajem lat dziecinnych”, później zaś ze Śląskiem i Wrocławiem. Na pewno swoją rolę odegrała wojenna tułaczka Zakrzewskiego po ziemi wielkopolskiej, kiedy to łączył pracę fizyczną, m.in. jako instruktor rolny, z badaniem ziemiańskich archiwaliów, także tych XIX-wiecznych, obejmujących również czasy pobytu Mickiewicza w Poznańskim.

Do Mickiewicza powrócił Profesor w latach siedemdziesiątych XX wieku. Napisał wtedy szereg cennych i nowatorskich rozpraw poświęconych różnym aspektom twórczości poety, m.in. Mickiewiczowskiej Platerównie czy wydawniczym kontaktom Heinricha Brockhousa i Mickiewicza. Z kolei wraz z wybitnym wrocławskim germanistą, profesorem Marianem Szyrockim, publikował opracowania niemieckich przekładów dzieł Mickiewicza, inicjując tym samym pionierskie badania nad polsko-niemieckimi związkami kulturalnymi. Jednak najważniejsze wydają się w badaniach Zakrzewskiego nad Mickiewiczem lata dziewięćdziesiąte XX wieku. W roku 1990 ukazuje się książka *Hajże na Soplęc!*, która otwiera „złotą” – bez wątpienia – serię tomów studiów, rozpraw i esejów dotyczących życia

i twórczości Mickiewicza. Kolejno ukazują się we wrocławskich wydawnictwach książki: „*Spowiednicy*” Mickiewicza i Fredry oraz inne eseje (1994), *Dwaj wieszcz: Mickiewicz i Wernyhora* (1996), *Konterfekty z „Pana Tadeusza”* (1997), *O „Panu Tadeuszu” inaczej* (1998), „*Natus est*” „*Pan Tadeusz*” (2001). Bogactwo tematyczno-problemowe i intelektualne owych rozważań jest przeogromne. Najczęściej w świetle nowych materiałów źródłowych ukazywane są nieznane lub wcześniej zmistyfikowane przez mitotwórców fakty z życia poety i jego twórczości, jak choćby jego związki z towianizmem i rzekoma konwersja w czasie schizmy, utarczki z księżmi zmartwychwstańcami, pragnącymi przywrócić go na łono wiary katolickiej. Mowa jest w tych książkach o licznych falsyfikatach dzieł Mickiewicza, o „muzykujących” wieczorach w jego paryskim domu czy o spotkaniach z Fredrą. Jednak na plan pierwszy zainteresowań Profesora wysuwa się mądrze ukochany przez niego arcypoemat *Pan Tadeusz*. W książce *Hajże na Sopicę!* pojawiły się studia dotyczące przesłań ideowych utworu, jak i nowatorskie uwagi na temat jego złożonej, polifonicznej struktury gatunkowej czy koneksji z naszą współczesnością. O głównych bohaterach epopei mówiło 14 uformowanych w odrębny zbiór edytorski konterfektów, zarysowanych piórem wytrawnego historyka literatury. Często polemicznych względem propozycji najgłośniejszego edytora poematu, Stanisława Pigionia, a także będących – jak pisał Zakrzewski – „odczytaniem »o pół tonu niżej« w stosunku do celebry interpretacyjnej stosowanej przeważnie przez liczne pokolenia badaczy”³. Tych badaczy, których propozycje uczyniły „nabożne” czytanie „biblii Polaków” obowiązkiem i dyrektywą metodologiczną. Dla Zakrzewskiego prawdziwym świadectwem rangi i miejsca *Pana Tadeusza* w świadomości kulturowej Polaków było m.in. nader obfite „potomstwo” literackie, jakie ów poemat wydał na świat. I tej właśnie kwestii dotyczyła kolejna publikacja – tym razem książka-antologia, przynosząca najgłośniejsze tego rodzaju nawiązania, łącznie z parodiami, a nawet obscenami, jak głośne *Mrówkobranie* pióra Antoniego Orłowskiego. Bezspornie ukoronowaniem badań Profesora nad Mickiewiczem była książka z 2001 roku „*Natus est*” „*Pan Tadeusz*”, którą miałem przyjemność recenzować na potrzeby wydawnicze. Książka ta oparta została na efektywnym i efektywnym koncepcie kalendarium, obrazującego narodziny pomysłu, bieg literackiej pracy, meandryczne kształtowanie się dzieła i wreszcie wczesną recepcję utworu. Przywołane obszernie głosy z epoki mają bezcenną wartość dla zajmujących się poematem. Rzucają bowiem zupełnie nowe światło na *Pana Tadeusza*, każą zastanowić się nad dotychczasowym sposobem jego oglądu, proponowanymi interpretacjami. Zakrzewski nie tylko „wyłuskał” wypowiedzi o poemacie z kronikarskich gąszczów tysięcy różnorodnych informacji „pozatadeuszowych”, lecz także je pomnożył o nowe. Dzięki temu powstała wspaniała, pasjonująca i urzekająca swą urodą z czwartego dziesiątka lat wieku XIX polifoniczna kronika *Pana Tadeusza* tworzona przez wielu autorów. Zapis, który zafascynuje historyków literatury, jak i – według określenia Profesora – „lubowników poematu”⁴. Pierwszych skłaniając do refleksji badawczych, drugich wprowadzając w konteksty historyczne i kulturowe tego dzieła. Rezygnując zaś celowo z komentarzy historycznoliterackich do cytowanych wypowiedzi, świetnie wydo-

³ B. Zakrzewski, *Konterfekty z „Pana Tadeusza”*. Wrocław 1997, s. 5.

⁴ B. Zakrzewski, „*Natus est*” „*Pan Tadeusz*”. Wrocław 2001, s. 6.

był Profesor dramaturgię owego wielogłosowego zapisu na temat narodzin i wczesnej recepcji poematu. No i jeszcze wątek bardzo osobisty, bo była to dla Zakrzewskiego w jakimś sensie podróż sentymentalna w przeszłość, w krainę lat młodzieńczych, wprawdzie zaciemnionych okupacją, ale zapisanych we wdzięcznej pamięci przez pobyt w „Mickiewiczowskim” Grabowie nad Pilicą, „w gościnnym »sopli-cowskim« dworze pp. Komornickich i Dernałowiczów”, jak pisał Profesor we wstępie do kalendarium epopei⁵.

Sporo prac Zakrzewski poświęcił też Juliuszowi Słowackiemu. Współ ze swymi uczniami, Kazimierzem Pecoldem i Arturem Ciemnoczołowskim, wydał w 1963 roku monumentalny tom *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*. I nie sposób sobie – także dzisiaj – wyobrazić, by mogło powstać jakieś inne, wspanialsze dzieło na temat biografii lub spuścizny literackiej poety. Spod pióra Profesora wyszło wiele rozpraw podejmujących różne aspekty życia i twórczości autora *Balladyny*. Część z nich zgromadzona została w odrębnej książce z 1992 roku, zatytułowanej *Słowacki we Wrocławiu*, część zaś wydano m.in. w dwóch tomach śląskoznawczych wraz z innymi pracami.

Obszarem intensywnych badań Zakrzewskiego, początkowo inspirowanych folklorystycznymi zainteresowaniami i poszukiwaniami, stały się także – głównie XIX-wieczne, choć nie tylko – kultura oraz literatura Śląska i Wrocławia, a rezultatem tych badań była znaczna liczba rozpraw. Najważniejsze wśród nich to *Śląska pieśń ludowa w zbiorach z okresu romantyzmu* (1962) oraz *Pieśni ludu śląskiego ze zbiorów rękopiśmiennych Józefa Lompy z komentarzami i zarysem monograficznym pióra Zakrzewskiego* (1970). Ta druga – według określenia ówczesnego najwybitniejszego polskiego folklorysty, profesora Juliana Krzyżanowskiego – była rewelacją naukową. Po uciążliwych, wręcz detektywistycznych poszukiwaniach udało się Zakrzewskiemu odnaleźć zaginiony – jak sądzono, bezpowrotnie – zbiór pieśni śląskich Józefa Lompy wydanych drukiem w Warszawie w 1844 roku, o czym informował poznański „Tygodnik Literacki”, którego monografię również napisał Profesor. Zaginiony druk wraz z innymi rękopisami Lompy odnalazł Zakrzewski w Dębicy, w Zgromadzeniu Sióstr Służebniczek BDNP, których założycielem i opiekunem był „sługa Boży” Edmund Bojanowski. Po latach poszukiwań trud został uwieńczony sukcesem, a książka przyniosła prawie 900 tekstów śląskich pieśni ludowych.

Z inspiracji Profesora, pod jego redakcją naukową, powstała przygotowana przez dwoje jego uczniów: Elżbietę Achremowicz i Tadeusza Żabskiego, monografia *Towarzystwo Literacko-Słowiańskie we Wrocławiu 1836–1886*, wydana w 1973 roku. Ocalała ona pamięć i działania stowarzyszenia studentów Uniwersytetu Wrocławskiego, które miało charakter samokształceniowy i stawiało też sobie cele patriotyczne.

Zainteresowanie różnymi w charakterze związkami twórców romantycznych z Wrocławiem i Śląskiem, badania folklorystyczne oraz badania dotyczące śląskiej literatury i życia kulturalnego, które zaowocowały m.in. zbiorami zatytułowanymi *Tematy śląskie* (1973) i *Nowe tematy śląskie* (1980), w sposób naturalny doprowadziły do powstania książki niezwyklej, czyli *Przechadzek po dziewiętnastowiecznym Wrocławiu* (1989), dedykowanych również dwójce wnucząt, lecz tym razem

⁵ *Ibidem*, s. 5.

berlińskich – dzieciom drugiej córki, Hanny. Książka, oparta na niezwykle bogatych materiałach źródłowych, z których znakomita część tylko dzięki Profesorowi ujrziała światło dzienne, przyniosła szeroką panoramę różnych aspektów i przejawów – przede wszystkim polskiego – życia naukowego i kulturalnego XIX-wiecznego Wrocławia, tego wielonarodowego miasta, gdzie współistniały kultury i tradycje Niemców, Polaków, Czechów i Żydów.

Osobny dział zainteresowań badawczych Zakrzewskiego stanowiły wreszcie najgłośniejsze polskie pieśni niepodległościowe i rewolucyjne, powstałe głównie w XIX wieku (m.in. *Jeszcze Polska nie zginęła*, *Pieśń Feliksa* z III części *Dziadów*, *Warszawianka*, *Szlachta w roku 1831*, *Boże, coś Polskę... czy Mazur kajdaniarski*). Od drugiej połowy lat siedemdziesiątych XX wieku ogłosił on szereg studiów i rozpraw poświęconych tej problematyce, które zebrane zostały potem w książkach *Bluszcz Tyrteusza i wawrzyn Leonidasa* (1989) oraz *Arka Przymierza* (2001).

Dorobek naukowy Bogdana Zakrzewskiego jest ze wszech miar imponujący, o kapitalnym, odkrywczym znaczeniu. Jego prace naukowe są też pasjonującą – nie tylko dla profesjonalistów (a to bardzo ważne!) – lekturą. Wynika to z ich problematyki oraz z warsztatu badawczo-pisarskiego autora, który w formie niezwykle zaciekawiającej i sugestywnej wprowadza czytelnika w tematykę często wręcz sensacyjną, a opracowywaną w sposób niekiedy detektywistyczny, ale zawsze w drodze wnikliwych i jakże skrupulatnych badań źródłowych, archiwalnych. A przecież ten olbrzymi ładunek wiedzy, erudycyjnej faktografii i dokumentarystyki nie odbija się ujemnie na walorach czytelniczych poszczególnych książek, rozpraw i esejów. Zgoła odwrotnie, jeszcze bardziej zwiększa ich nośność intelektualną i lekturową. Istotny i cenny jest też wyraźnie zauważalny emocjonalny stosunek badacza do podejmowanych zagadnień, co bynajmniej nie kłóci się z zasadą dążenia do obiektywizmu. Bez wątpienia nader inspirujące w swych przemyśleniach są ożywcze „pomosty” kładzione przez Zakrzewskiego „pomiędzy dawnymi a nowymi czasami”. Badana i opisywana bowiem przez niego przeszłość jakże często jest żywotna w naszej współczesności, odziana w kostium ostatnich dziesięcioleci XX wieku.

Profesor Bogdan Zakrzewski przez całe swe życie naukowe był człowiekiem niezwykle aktywnym. Przed opuszczeniem rodzinnego Poznania pracował w Katedrze Historii Literatury Polskiej Uniwersytetu Poznańskiego. Powstawały tam jego kolejne publikacje naukowe, został członkiem Komisji Filologicznej Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, podjął – kilkudziesięcioletnią, jak się okazało – współpracę z Instytutem Badań Literackich w Warszawie, Instytutem Zachodnim w Poznaniu, Polskim Radiem, Muzeum Narodowym w Poznaniu, prowadził szeroką akcję popularyzatorską w ramach rocznicowych uroczystości poświęconych Słowackiemu, Mickiewiczowi, Puszkiniowi czy Wiośnie Ludów. I ta nadzwyczajna aktywność nie zmalała także później. Po przeprowadzce do Wrocławia był m.in. od 1961 roku przewodniczącym Komitetu Redakcyjnego „Biblioteki Wrocławskiej”, długoletnim członkiem Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej Akademii Nauk, członkiem i przewodniczącym Rady Naukowej Instytutu Badań Literackich PAN, wieloletnim członkiem Rady Głównej Nauki i Szkolnictwa Wyższego oraz Centralnej Komisji Kwalifikacyjnej, członkiem Polskiej Akademii Umiejętności, członkiem jury Nagród Państwowych, przewodniczącym Rady Naukowej Biblioteki Ossolineum, przewodniczącym Sekcji Literatury i Ję-

zyka na II Kongresie Nauki Polskiej, przewodniczącym Międzyresortowej Komisji Bibliotecznej, członkiem Komitetu Głównego Olimpiady Języka Polskiego i wielu innych instytucji. Współpracował z lokalnymi mediami: radiem, prasą i telewizją dolnośląską. Dodać też należy, że występował jako prelegent naukowy w kraju i za granicą, biorąc udział w kongresach międzynarodowych i wykładając m.in. we Włoszech, Niemczech, Francji, Anglii i Rosji.

Za swe mnogie i różnorakie osiągnięcia naukowe, dydaktyczne, popularyzatorskie był Bogdan Zakrzewski wielokrotnie odznaczany, m.in. Krzyżem Komandorskim, Oficerskim i Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, Medalem Komisji Edukacji Naukowej oraz honorowany nagrodami resortowymi, a także nagrodami miasta Wrocławia, prasy wrocławskiej, radia i innymi. W roku 1995, 15 listopada, otrzymał zaś w barokowej Auli Leopoldyńskiej doktorat *honoris causa* Uniwersytetu Wrocławskiego.

Profesor Bogdan Zakrzewski był godnym oraz twórczym kontynuatorem najlepszych tradycji slawistyki i polonistyki wrocławskiej, reprezentowanych przez postacie i badania Wojciecha Cybulskiego, Władysława Nehringa, Tadeusza Mikułskiego. Tylko dlaczego dzisiaj pisząc i mówiąc o Profesorze trzeba już używać – niestety – formy „był”? Dlaczego...

Marian Ursel

(Uniwersytet Wrocławski –
University of Wrocław)

Abstract

BOGDAN ZAKRZEWSKI (September 25th, 1916 – October 23rd, 2011): OBITUARY

The text is a remembrance to the precious memory of Professor Bogdan Zakrzewski, an eminent Polish literature historian, specialist in the Romanticism, meritorious researcher in the life and achievements of Aleksander Fredro and Adam Mickiewicz. Zakrzewski researched in Silesian folklore, worked as an editor and for many years held the position of editor-in-chief of “Literary Memoir” (“Pamiętnik Literacki”), and is regarded as a nestor of Polish studies in Wrocław.

PIETRO MARCHESANI
(8 lutego 1942 – 29 listopada 2011)

W dniu 29 listopada 2011 zmarł nagle i nieoczekiwanie w wieku 69 lat Pietro Marchesani, jeden z czołowych włoskich polonistów i wybitny tłumacz współczesnej literatury polskiej, wielce zasłużony w promocji poezji polskiej we Włoszech, szczególnie poezji Czesława Miłosza i Wisławy Szymborskiej. Zmarł w Genui, w toku zajęć akademickich w tamtejszym Uniwersytecie Państwowym (Università degli Studi), na którym od 1972 r. zajmował stanowisko profesora literatury polskiej, nadzwyczajnego najpierw, a od 1991 r. profesora zwyczajnego. Drogę zaś do nadmorskiej Genui, liguryjskiej perły Riwiery Włoskiej, odbywał cyklicznie z lombardzkiego i światowego centrum przemysłu i biznesu, tj. z Mediolanu, gdzie mieszkał i gdzie zgromadził jeden z najbardziej zasobnych we Włoszech literackich księgozbiorów polonistycznych, jako podstawowy warsztat uczonego i tłumacza.

Zgodnie z miejscową, a prawdziwie humanistyczną tradycją już w dniach 1–3 grudnia Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Genui zorganizował spotkanie dla uczczenia pamięci profesora, z udziałem polonistów i przyjaciół z całych Włoch; we wspomnieniach uczestników tym wyraźniej ukazał się wielki format Zmarłego i jego niezapomniane zasługi dla krzewienia na ziemi włoskiej wiedzy o drugiej, duchowej ojczyźnie, z którą się związał od lat młodości i w której, w dowód uznania dla prac przekładowych, półtora roku wcześniej otrzymał nobliwą Nagrodę Transatlantyk, przyznaną przez Instytut Książki w Warszawie, a wręczoną mu w miejscu niezwykłym i dostojnym, bo w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w Krakowie, naprzeciw Wawelu, po drugiej stronie Wisły. W uroczystości wziął udział jeszcze inny z zasłużonych włoskich polonistów, osiadły już jednak w Polsce, profesor Jerzy Pomianowski, od lat dziesięciu redaktor warszawskiej „Nowej Polszy”, poprzez której łamy próbuje zbliżyć do nas sąsiadów zza wschodniej granicy.

W toku odbytej z tej okazji rozmowy obu uczonych i tłumaczy, Pietro Marchesani tak mówił o swoim pochodzeniu:

Moja rodzina ze strony ojca pochodzi z rejonu Abruzzo. Dziadek był urzędnikiem kolejowym. Został przeniesiony do Werony. Ojciec był oficerem zawodowym i walczył na froncie wschodnim. Nienawidził Niemców za ich okrucieństwo. Od 1943 r. przez dwa lata był w partyzancie. Mówił, że z jego pułku uratowało się 300 osób, że mieli szczęście. Do domu wracał z Ukrainy pieszo 1600 kilometrów. Między włoskimi i niemieckimi żołnierzami, mimo sojuszu, bardzo często narastały napięcia, które o mało co nie kończyły się strzelaniną¹.

¹ P. Marchesani, J. Pomianowski, *Rozmówki polsko-włoskie*. Wyслуchał G. Nurek. „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 28, z 11 VII, s. 30–31.

Ojciec, dezterter z frontu wschodniego, jak wynikałoby z tych informacji, uniknął w ten sposób prawdziwej hekatombi z armii włoskiej, która straciła na rosyjskich zmrożonych śniegiem stepach 70 tysięcy żołnierzy. Stało się to na długo tajemnicą rangi państwowej i dopiero na fali odwilży Sandro Pertini, prezydent w latach 1978–1985, składał tam oficjalnie hołd na zbiorowych mogiłach poległych. Możemy dalej wnosić, że skoro zawodowy oficer włoski trafił do partyzantki w r. 1943, to miało to już miejsce po szczęśliwym jego powrocie do domu i bodaj w czasach tzw. Republiki Salò, gdy okupacja niemiecka okazała się faktem i gdy wobec niej narastał coraz bardziej ruch oporu. W jakiejś mierze ów partyzancki los w przedalpejskich lasach północnych Włoch możemy sobie wyobrazić czytając powieść Italo Calvina z r. 1947 *Ścieżki pajęczych gniazd* (*I sentieri dei nidi di ragno*; wyd. polskie: 1957, tłum. W. Minkiewicz).

W takich to okolicznościach przyszedł na świat w Weronie 8 lutego 1942 Pietro Marchesani, jako syn oficera, choć jeszcze nie partyzanta – w czasie, jak się można domyślać, gdy ojciec przebywał na froncie wschodnim. Pierwsze lata dzieciństwa spędzał także raczej pod nieobecność ojca partyzanta. W domu rodzinnym tym bardziej musiały być żywe tradycje przeniesione z górskiej Abruzji. O tradycjach tych i spotkaniach z mieszkańcami regionu wspominał w przytoczonej rozmowie Jerzy Pomianowski, sezonowy bywalec tamtych terenów: o ich szczerej gościnności, lecz także trzeźwym pragmatyzmie wobec obcych – góry wszędzie zresztą kształtują podobne cechy w ich mieszkańcach.

Również w doświadczeniach trudnych wojennych lat osadzić by należało późniejsze życiowe decyzje młodego italianisty-teatrologa, z upływem czasu w polonistę przemienionego: nie tylko to, że się znalazł w Mediolanie, powojennym centrum włoskiej polityki, gospodarki i kultury, ale też, że się związał ze środowiskiem naukowym Uniwersytetu Katolickiego Sacro Cuore – uczelni z pewnymi już tradycjami (założonej w r. 1921), a po wojnie zmuszonej konkurować z Uniwersytetem Państwowym (Università degli Studi di Milano), na którym otwarto właśnie studia slawistyczne, zdominowane, jak w całości Włoszech, przez rusycystykę, co miało być wyrazem ideowych związków z komunistycznym Krajem Rad².

W mediolańskim Uniwersytecie Katolickim, na Wydziale Filozoficzno-Filologicznym, Marchesani ukończył w r. 1966 studia w zakresie współczesnej literatury włoskiej, pisząc pracę doktorską pod kierunkiem prof. Mario Apollonia, specjalisty z zakresu języka i literatury włoskiej oraz historii teatru i widowisk. Stopień doktorski, jako wieńczący tok studiów, wiązał się z tradycyjnym we Włoszech systemem akademickim, znanym również jeszcze w Polsce międzywojennej (doktoraty we Włoszech zdobywali już w XVI w. nasi absolwenci, jak – najbardziej znani – Klemens Janicki i Jan Zamoyski). Marchesani uzyskał stopień pisząc pracę na temat teatru Alberta Camusa „jako rozdziału francuskiej problematyki dramaturgicznej okresu powojennego”³. Zbierając materiały wyjeżdżał kilkakrotnie do Bibliothèque Nationale w Paryżu; przez cały też okres studiów, w nagrodę za dobre wyniki w nauce, pobierał stypendium i był zwolniony od wszelkich opłat.

² Zob. moje wspomnienie o Andrzeju Zielińskim („Pamiętnik Literacki” 2010, z. 4). Zob. też J. Okoń, *O polonistyce uniwersyteckiej we Włoszech*. „Ruch Literacki” 1985, nr 2.

³ Cytuję własnoręczny życiorys Marchesaniego, zachowany w jego aktach personalnych w Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego (sygn. S III 246).

Zdobywszy dyplom, wpisał się w listopadzie 1966 na romanistykę w macierzystej uczelni i również uzyskał roczne stypendium na czas nauki, po czym w listopadzie 1967 otrzymał stanowisko lektora języka włoskiego na Uniwersytecie w Leningradzie. Podjął tym samym pracę, o którą – już wtedy – we Włoszech wciąż było trudno. W wyborze miejsca mogło poza tym chodzić o zainteresowanie rosyjskim futuryzmem, jako kontynuacją założeń teatralnych wypracowanych wcześniej przez Filippo Tommaso Marinettiego (*Manifest dramaturgów futury-*



Pietro Marchesani

stycznych, 1911), i o możliwość rozpoznania u źródeł np. dramatów oraz inscenizacji Władimira Majakowskiego. Do Leningradu trafił jednak Marchesani *via* Kraków, gdzie pojawił się wcześniej, jak zobaczymy, i gdzie udało mu się w sumie zebrać więcej materiału nawet o futurystach: dotarł bowiem także do pozycji bibliofilskich z tego zakresu – w swoim mieszkaniu w Mediolanie przy *via* S. Vincenzo prezentował mi później z dumą m.in. manifest polskich wyznawców kierunku, w postaci *Jednodźwięki futurystów* z 1921 roku. Zainteresowanie zaś problematyką potwierdził pisząc wówczas hasło *Futurismo polacco* do słownika literatur światowych XX w. wydanego przez Edizioni Paoline: *Dizionario della letteratura mondiale del '900* (Roma 1980).

Leningrad nie był z pewnością celem głównym, lecz tylko etapem przejściowym: wytrwał w nim Marchesani jedynie do końca zajęć akademickich, do lipca 1968. Po czym, oficjalnie od października tego roku, poprzez Ambasadę Włoską oraz Ministerstwo Oświaty i Szkolnictwa Wyższego w Warszawie, podjął starania o stanowisko lektora języka włoskiego w Uniwersytecie Jagiellońskim – zwolniło się ono właśnie po doktorze Angiolo Dantim z Florencji. Angaż nastąpił nie od razu: przez kilka miesięcy krążyły pisma pomiędzy tymi instytucjami a uczelnią,

jak też wewnątrz uniwersytetu: w piśmie z 17 października 1968 doc. Maria Strzałkowa, kierownik Instytutu Filologii Romańskiej, wprawdzie akceptując wstępnie kandydata, zaznaczała jednak, że nie zna go i że stąd „osobistej opinii nie wyraża”. Koniec końców stanowisko lektora objął Marchesani 1 stycznia 1969 (choć umowę formalnie podpisał rektor Mieczysław Klimaszewski dopiero 18 stycznia)⁴.

Co prawda, sam Marchesani wspominał po 30 latach, we wstępie do przekładu powieści Sławomira Mrożka *Moniza Clavier. Una storia d'amore* (Milano 1993, Libri Scheiwiller), że podróże do Polski rozpoczął latem 1966 r. („*nell' estate del 1966*”), ale okoliczność ta mogła mu się raczej ogólnie łączyć z momentem zakończenia studiów. Zwłaszcza że wcześniej jeszcze miały bodaj miejsce podróże duchowe. Oto we wspomnianym wstępie do *Monizy Clavier* zwierza się Marchesani, że nawet po 30 latach nazwisko pisarza kojarzy mu się ze słoniami i ogrodami zoologicznymi – tak wielkie wrażenie zrobiła na nim lektura surrealistycznego opowiadania *Słoń*. Czytał je w r. 1963 w przekładzie, jako lekturę, nie znając dobrze języka, a tym bardziej Polski (tekst, pt. *L'elefante*, w tłum. Riccardo Landaua, wydał wtedy Einaudi w Turynie). Ciekawość dla pisarza i kraju, wzbudzona opowiadaniem, w którym spoza paradoksów i prostej satyry, ukryta za maską i konwencją, wyłaniała się dojrzała refleksja o kondycji ludzkiej – stała się jednym z bodźców do pójścia wybranym tropem.

Nie wszystko jednak się zgadza w tym zwierzeniu: zauroczony Mrożkiem młody czytelnik ledwie rozpoczynał wtedy studia, jak na to wskazują daty – tyle że studia na italianistyce. Wybór Krakowa nie był stąd wcale oczywisty, a jeśli stał się faktem, to wiązał się z nowymi perspektywami. Zwłaszcza że wybijający się w nauce student mógł zwrócić na siebie uwagę i znaleźć promotorów. Pewne jest, że do Krakowa dotarł gdzieś w marcu 1967. Wtedy go przyjmowałem u siebie, tuż po przyjeździe, i na prośbę (docenta wówczas) Tadeusza Ulewicza wprowadzałem w realia (także językowe) Krakowa. Faktem jest, że akurat 1 kwietnia 1967 towarzyszyłem mu, jako miejscowy opiekun i z konieczności tłumacz, w dzielnicowej siedzibie MO przy ul. Józefitów w celu rejestracji pobytu w Krakowie. Była już wtedy, owszem, mowa o Marchesanim jako lektorze w Krakowie, ale najwyraźniej rzecz nie została załatwiona i skończyło się na przejściowej placówce w Leningradzie. Stamtąd zaś Marchesani przesłał dwie kartki do Celine Zawodzińskiej, kierowniczkę Oddziału Udostępniania Zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej: 28 grudnia 1967 wspominał ją, oraz jej siostrę, i pozdrawiał „*caramente*”, a więc „serdecznie”, natomiast 23 maja roku następnego wyrażał ponadto nadzieję na spotkanie „*a presto*”, czyli „wkrótce”. Pisał po włosku, a pamięć o siostrze Zawodzińskiej świadczyła, że był przyjmowany nie tylko w bibliotece, ale i w domu.

Wiosną bądź latem 1967, możliwe, że właśnie w Krakowie, dochodzi zarazem do niecodziennej inspiracji i spotkania z poezją polską. Oto otrzymuje Marchesani od Sante Graciotiego, polonisty z rodzimego Uniwersytetu Sacro Cuore, całkiem konkretne zamówienie: ma przełożyć, i to szybko, artykuł krakowskiego badacza Jana Prokopa o poezji Tadeusza Różewicza – tekst powinien się bowiem ukazać jeszcze w tym samym roku, w październikowym numerze „*Vita e Pensiero*”, miesięcznika wydawanego przez Uniwersytet. Propozycja była niezwykajna, choć

⁴ Pisma, jak też angaż w Archiwum UJ, sygn. jw. (tam również pozostałe, cytowane tu dokumenty urzędowe).

nie mogła zaskakiwać: wiązała się z rosnącą popularnością Różewicza we Włoszech⁵. Z zamówienia Marchesani wywiązał się w terminie i tekst przekładu opublikowano zgodnie z zapowiedzią⁶ – artykuł ukazywał nieznaną dotąd we Włoszech nową fazę twórczości Różewicza jako poety moralisty, popularnego zwłaszcza w Niemczech, i właśnie na tle poetów niemieckich: Gottfrieda Benna oraz Hansa Magnusa Enzensbergera. Dla Marchesaniego praca nad tekstem była dobrą szkołą przekładu i wprowadzeniem w nową problematykę. Zresztą analizy Prokopa mogły go już wkrótce zachęcić do zainteresowania się poezją Szymborskiej, jako zjawiskiem odrębnym i „niezwykłym mariażem współczesności i anachronizmu”⁷.

Przygoda z Różewiczem, jak zobaczymy, będzie miała ciąg dalszy, również w postaci bezpośredniego spotkania z poetą w Lanckoronie. Na razie jednak zwróćmy uwagę na osoby wprowadzające młodego lektora do Krakowa. Nie był on znany na tutejszej romanistyce; mimo świetnych wyników w nauce, nie miał też polecenia z italianistyki w *Sacro Cuore*. Istotną rolę w promocji odegrali natomiast dwaj wspomniani naukowcy średniego pokolenia: w Krakowie: m.in. Tadeusz Ulewicz, a w Mediolanie Sante Graciotti. Zdanie ich liczyło się i otwierało niejednemu drogę do kariery. Ulewicz, krakowski italoofil, to jeden z głównych organizatorów niedawnego jubileuszu 600-lecia Uniwersytetu (budowlanym sukcesem obchodów było zwłaszcza otwarcie Collegium Paderevianum, nowego, 8-piętrowego gmachu dla kierunków filologicznych, wzniesionego m.in. z funduszy Ignacego Paderewskiego⁸). Sante Graciotti zaś, początkowo również italianista, był już wtedy wschodzącą gwiazdą włoskiej polonistyki, uczniem i następcą jej założyciela i nestora, Giovanniego Mavera (1891–1970). Osiadłszy później na stałe w lombardzkiej stolicy, Marchesani właśnie po nim będzie przejmował obowiązki polonistyczne, tyle że przy kierunku coraz bardziej „chudnącym”, z braku środków, jak i studentów, tak że z konieczności prawdziwy etat profesorski znajdzie poza Mediolanem.

Związany zaś z „Jagiellonką” krąg włoskich przyjaciół-polonistów stale się poszerzał, a wzajemne kontakty wyraźnie się wzmacniały. Jakże rodzinnie brzmią bowiem słowa Angiolo Dantiego (1939–1979), polonisty z Florencji, a poprzednika Marchesaniego w funkcji lektora języka włoskiego w Krakowie, który w liście z 20 stycznia 1969 do kustosz Zawodźńskiej pisał: „Od Pani się dowiedziałem, że nasz Piotruś wreszcie [!] w Krakowie. A co dalej? Jak on się czuje [!] w tym środowisku? A Giovanna?”⁹

Giovanna to żona Marchesaniego, którą ten sprowadził wraz z dziećmi do

⁵ Wyrazem popularności T. R ó ż e w i c z a były opublikowany w r. 1964 w Mediolanie zbiorek *Colloquio con il principe (Rozmowa z księciem)*, w przekładzie C. V e r d i a n i e g o (Mondadori, seria „Dello Specchio”), jak też wystawienie *Kartoteki (Cartoteca)* w teatrze w Genui w r. 1965; wkrótce, bo w r. 1968, teatr w Turynie zrealizuje też *Świadków (I testimoni)*.

⁶ Zob. J. P r o k o p, *La lotta per il respiro di Tadeusz Różewicz [!], scrittore polacco*. Trad. P. M a r c h e s a n i. „Vita e Pensiero” 1967, nr 10. Wersja polska, pt. *Tadeusza Różewicza walka o oddech*, ukazała się w tomie szkiców J. P r o k o p a *Lekcja rzeczy* (Kraków 1972) – bez nawiązań do tła europejskiego.

⁷ P r o k o p, *Lekcja rzeczy*, s. 185.

⁸ Warto dodać, że po ostatnich, z r. 2012, decyzjach o przebudowie gmachu przystąpiono właśnie do burzenia trzech górnych pięter.

⁹ Korespondencja C. Z a w o d z i ń s k i e j. Bibl. Jagiellońska, rkps Przyb. 168/00, listy A. D a n t i e g o.

Krakowa, tyle że znacznie jednak później. Celina Zawodzińska (1916–1999) zaś to osoba, która odegrała wówczas – od samego początku jego pobytu w Krakowie – rolę nie do przecenienia w ukształtowaniu się profilu badawczego włoskiego polonisty. Jako były więzień polityczny obozów zagłady w Ravensbrück i Buchenwaldzie, z zawodu bibliotekarz jeszcze przed wojny (już w 1938 r. katalogowała zbiory biblioteczne w Muzeum Józefa Piłsudskiego w Belwederze), po wojnie historyk i badacz rękopisów średniowiecznych, od 1956 r. kierownik Oddziału Udostępniania Zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej – służyła na co dzień ogromnym zasobem akademickiej ksiąźnicy kolejnym lektorom przybywającym do Krakowa, szczególnie zaś Włochom (wśród których znajdował się nie tylko Danti, ale jeszcze wcześniej również Graciotti). Nie znających na początku ani polskich realiów, ani też specyfiki zbiorów, z pełną życzliwością wprowadzała w tajniki biblioteczne i w sprawy bibliografii, ułatwiając organizację warsztatów naukowych i podjęcie stosownych badań; bez jej zgody nie mogli też np. otrzymać żadnej z książek zastrzeżonych do udostępniania. Otóż w przypadku Włochów ta naturalna i zawodowa uprzejmość przeradzała się wręcz w stosunek przyjaźni. Czytamy we wspomnieniu o niej, że miała „predylekcję do Włochów” korzystających ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej. Poza znajomością języka włoskiego, niewątpliwą rolę odgrywała w tym wdzięczna pamięć o Włochach, którzy ją wspomagali w obozie w Buchenwaldzie (wiadomo, że jeden z nich, tak się składa, że o imieniu Pietro, z narażeniem życia wysyłał jej listy do rodziny w Polsce)¹⁰. Podjęła też zresztą starania, by ich odnaleźć po wojnie (w tym również poprzez lektorów włoskich – choć jednak nie przez Marchesaniego).

Otóż w zbiorach po kustosz Zawodzińskiej zachowało się kilkanaście kartek i listów Marchesaniego z lat 1967–1979, które wydatnie uzupełniają naszą o nim wiedzę. Są wśród nich pozornie zwykłe pozdrowienia, tak jak wspomniane kartki z Leningradu¹¹. Są też wcześniejsze, potwierdzające znajomość zawartą w Krakowie jeszcze przed wyjazdem nad Newę. Tak więc 10 sierpnia 1967 przesyła Marchesani pozdrowienia Zawodzińskiej (w jednym zdaniu po polsku) i jej siostrze (w drugim zdaniu po włosku) z Senigalli, kąpieliska spod Ankony, gdzie spędzał urlop z rodziną. W Wigilię 1969 pisze z Monopoli w Apulii (miasto rodzinne żony i miejsce pobytu teściów), że jest w łóżku od 3 tygodni, ale że wyniki badań są dobre i w Krakowie pojawi się na Trzech Króli¹², w lutym zaś przyjeżdża, wraz z synem Andream, żoną Giovanna, po zdaniu końcowych egzaminów na uniwersytecie. Marchesani rozpoczął wtedy drugi rok lektorowania (umowę przedłużono mu właśnie na okres od 1 lutego do 30 września 1970). Do rektora wpłynął też z wyprzedzeniem, bo już 22 kwietnia, wniosek doc. Strzałkowej o kontynuację zatrudnienia na kolejny rok akademicki (1970/71), ze wskazaniem na „wysokie kwalifikacje” lektora oraz jego „pełną przydatność dydaktyczną i naukową”.

Paszport służbowy i pensja niemal profesorska dawały nawet zwykłemu lektoro-

¹⁰ Zob. wspomnienie pióra M. K o w a l c z y k („Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 2000–2001, nr 1/2, s. 244, 242).

¹¹ Bibl. Jagiellońska, rkps Przyb. 168/00, blok listów P. M a r c h e s a n i e g o (stąd również dalsze informacje o korespondencji Marchesaniego z Zawodzińską).

¹² W Archiwum UJ zachowało się zwolnienie lekarskie wystawione w Mediolanie na czas od 25 IX 1969 do 10 I 1970, stwierdzające żółtaczkę zakaźną. Na kopii adnotacja Marchesaniego, z datą 30 VI 70: „oryginał podjąłem [!]”.

rowi swobodę poruszania się, nieosiągalną dla tubylców zza czerwonej kurtyny. Nie dziwi zatem, że 25 sierpnia 1970 wysłała Marchesani kartkę i „Serdecznie [!] pozdrowienia z Pragi”, wraz z „Gocą”. Goca – to z kolei Gordana Jovanović, lektorka serbochorwackiego, postać z kręgu „obcokrajowców bibliotecznych”, doktorantka prof. Witolda Taszyckiego, badaczka (wraz z Dantim) *Pamiętników Janczara*.

Angaż Marchesaniego w Krakowie wygaszał 30 września 1971. Nowy rektor, Mieczysław Karaś, wystąpił jednak wcześniej do Komendy Wojewódzkiej MO o przedłużenie wizy pobytowej na październik, bo czas ten „jest niezbędny dla dokończenia rozpoczętych [...] prac naukowych w Bibliotece Jagiellońskiej”. Domyślamy się, że wniosek poparty być musiał opinią z Biblioteki. Zgodę Marchesani z pewnością uzyskał, ale bodaj w tym czasie odwiedził też Zakopane: „namierzył” go tam Inspektorat Kontrolno-Rewizyjny przy Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej, który podjął właśnie dochodzenie „w sprawie najmu lokali cudzoziemcom dewizowym na terenie Zakopanego”¹³.

Dłużej w Krakowie Marchesani nie mógł pozostać i 6 listopada 1971 przesyłał Zawodzińskiej kartkę już z Mediolanu:

Droga Pani, na razie wszystko dobrze, powrót i początek nowego życia w Mediolanie. Też się za Rynek i Kraków [!], trzeba się odzwyczaić i znowu przezzwyczaić się [!].

Przechodzi też od razu do rzeczy: „Pozycje tego katalogu, które mi interesują są” [!] – po czym następuje wykaz pozycji, katalogu aukcyjnego zatem, wraz z cenami, które „są orientacyjne”. Domyślamy się, że sam Marchesani nie oczekiwał się terminu aukcji i że zakupem oraz wysyłką ma się zająć właśnie Zawodzińska.

Sygnał to kolejnej pasji i zarazem sposobu organizacji warsztatu naukowego. Pod Wawelem bowiem w tamtym okresie, przy ówczesnej relacji PRL-owskiej złotówki do walut zachodnich, mógł Marchesani zgromadzić swój tak cenny księgozbiór polonistyczno-slawistyczny, jeden z liczących się we Włoszech i prawdziwy warsztat naukowy. Korzystał przy tym młody lektor nie tylko z antykwariatów, ale też śledził nowości księgarskie, interesujące z uwagi na ożywioną wówczas produkcję wydawniczą. Co prawda, nawet po powrocie do Mediolanu nie ustaje jego czytelnicy kontakt z Biblioteką Jagiellońską i jeszcze w marcu 1972 w tekst bardziej obszernego listu wpisuje niecodzienną glosę z *post scriptum*: „Oddałem wypożyczone [!] książki, zamówiłem inne”. Mowa tu o Wypożyczalni Międzybibliotecznej. Jak wynika z późniejszych publikacji, zajmował się wtedy Marchesani Witkiewiczem oraz Gabrielem D’Annunzio na scenach Krakowa, w oparciu o bieżące materiały krajowe.

Z przeglądu podejmowanych prac wynika, że również po powrocie do Mediolanu skupiał się Marchesani na autorach rozpoznanych w czasie pobytu w Krakowie. Nie zajmie się już więc później, w zasadzie przynajmniej, nowszymi zjawiskami literackimi, jak Nową Falą, Adamem Zagajewskim (którego przekłada aktualnie Krystyna Jaworska) czy Marcinem Świetlickim. W swoich wyborach autorów i utworów do tłumaczenia będzie zarazem ostrożny i niepewny przyjęcia

¹³ W Archiwum UJ odpowiedź rektora M. Karasia z 17 I 1972 na pismo Inspektoratu z 8 I tego roku, z oświadczeniem o zatrudnieniu lektora w okresie od 1 I 1969 do 30 IX 1971. Z pisma jednoznacznie wynika, że Marchesani nie był „cudzoziemcem dewizowym”.

ze strony włoskich czytelników. W cytowanej tu już rozmowie z Jerzym Pomianowskim – przypomnijmy: jest rok 2010 – zwraca uwagę, że sam wprawdzie przekonuje wydawców do prozy i poezji Herberta, ale też że poezja ta, mimo iż wydana ze wstępem Josifa Brodskiego, noblisty z r. 1987, „nie trafiła do Włochów” – zbyt głębokie w niej i trudne przesłanie moralne, nie do przyjęcia dla „typowego Włocha, bardziej lekkomyślnego”¹⁴.

Jeśli po powrocie stawał się Marchesani coraz wyraźniej polonistą, to jednak nietypowym: był znawcą teatru, ale włoskiego, teatr polski, a tym bardziej poezję, dopiero poznawał. Musimy przy tym pamiętać, że nie tylko studia, lecz i polonistyczny kierunek badań był w tamtych latach wyraźnie tradycyjny i skupiał się głównie na tematach z kręgu kanonu literackiego, na dawniejszych więc okresach piśmiennictwa, ze szczególną predylekcją do romantyzmu. Tak działał wspomniany Maver, twórca kierunku we Włoszech, badacz romantyzmu i Sienkiewicza (choć pisał także szkic o polskiej poezji wojennej); jego uczeń Graciotti zajmował się zwłaszcza renesansem i oświeceniem; młody Danti – źródłowo i odkrywco *Pamiętnikami Janczara*. Nie dziwi, że – jak zobaczymy – również Marchesani skupił się w swoich rozprawach na tematach dawniejszych literatury polskiej, podejmował je zaś z perspektywy włoskiej. Jako wykładowca musiał zarazem uwzględniać problematykę slawistyczną, w tym język, a dopiero na ogólnym słowiańskim tle ogarniać też całość dziejów naszej literatury. Rysem własnym Marchesaniego było, że jako italianista oglądał literaturę poprzez rynek księgarski, a w lektury wczytywał się może głębiej niż inni, rozwijając w wyobraźni ich świat przedstawiony. Wskazuje na to wspomniane czytanie Mrożka.

Kraków pozostał celem marzeń, choć jednak nie było tu łatwo się znaleźć. Stąd może w liście do Zawodzińskiej z 18 czerwca 1973 pojawia się nazwa Lanckorony. List pisze Marchesani z Mediolanu, gdzie – ponownie narzeka – „tryb życia jak szalony”. Po czym zapowiada:

z początkiem sierpnia, o ile nie będzie przeszkód, przyjeżdżamy do Polski (cała rodzina, z dziećmi) na cały miesiąc. Mój przyjaciel zarezerwował mi pokój w pensjonacie [!] w Lanckoronie, nie daleko [!] od Krakowa. Co się nie udało w styczniu, może się nam teraz uda.

To jeden z wielu kolejnych powrotów do Polski. Tym razem w Lanckoronie osiada cała rodzina, w jednym z urokliwych pensjonatów, o którym ciepłe wspomnienie zamieści Marchesani w r. 2003 we wstępie do tomiku Różewicza *Il quanto rosso e altre poesie (Czerwona rękawiczka i inne poezje)* w przekładzie Carlo Verdianiego (Milano, Libri Scheiwiller). Po kataklizmie powodziowym 2011 r. i osunięciu się domów właśnie w Lanckoronie, warto przytoczyć opis owego pensjonatu, starego i „pogrążonego w atmosferze sprzed wojny”:

La grande, cadente casa di legno, gli ospiti discreti e irreali, memori d'antiche agiatezze, l'acqua portata con brocche nelle stanze da paffute ragazze di campagna, tutto avrebbe potuto far pensare al pensionato di Połyka del romanzo „Gli indemoniati” di Witold Gombrowicz.

[Wielki, walący się drewniany dom, goście dyskretni i nierealni, pamiętający dawny dobrobyt, woda przynoszona w dzbanach do pokoiów przez pulchne wiejskie dziewczęta – wszystko zdawało się przypominać pensjonat Połyki z powieści Witolda Gombrowicza *Opełani*]¹⁵.

¹⁴ Marchesani, Pomianowski, *op. cit.*, s. 31.

¹⁵ P. Marchesani, *Premessa*. W: T. Różewicz, *Il quanto rosso e altre poesie*. Trad. C. Verdiani. Milano 2003, s. 8.

Skojarzenie z Połyką mogło powstać dopiero *ex post*, i nawet jeszcze nie po tym, jak dla wydawnictwa Bompiani przygotowywał Marchesani przekład powieści Gombrowicza i nadawał mu tytuł *Schiavi delle tenebre* (Milano 1983), lecz znacznie później, gdy utwór zdobył już czytelników i pod zmienionym tytułem, właśnie *Gli indemoniati*, ukazał się w 1991 roku. Albo gdy w r. 1993 trafił do masowej, kieszonkowej serii „I Grandi Tascabili Romanzi e Racconti”.

Tymczasem w opisanej scenerii Lanckorony spotykają się we wrześniu 1973 Marchesani z Różewiczem, a spotkanie to umacnia ich kontakty: już jako profesor nadzwyczajny w miejscowym uniwersytecie, wita Marchesani poetę w Genui w czerwcu 1979 i służy mu jako tłumacz podczas międzynarodowego spotkania poetów w ramach tygodnia „poezji otwartej” („Poesia in pubblico”). Przeprowadza też z nim wtedy wywiad, który drukuje w „Tuttolibri”, literackim dodatku do turyńskiego dziennika „La Stampa”, w numerze z 23 czerwca 1973. Wywiad osadza wokół obrazoburczej deklaracji Różewicza z Belgradu, z sierpnia 1966, o śmierci poezji. Tekst wywiadu, wciąż żywy, powtarza Marchesani we wspomnianym tomiku Różewicza *Il quanto rosso* z r. 2003, obok cennych informacji o poecie. W obszernym zaś wyborze wierszy, który przygotowuje dla serii „Taccuini” (jako jej redaktor prowadzący!) w nobliwym wydawnictwie Libri Scheiwiller, zamieszcza jednak wyłącznie dawne, sprzed 40 lat przekłady Verdianiego: wierszy z lat 1945–1963, z tytułowej *Czerwonej rękawiczki*, ale też m.in. z *Niepokoju*, *Uśmiechów*, *Rozmowy z księciem*; w sumie niemal 50 tekstów.

Do aury wierszy i sposobu pisania Różewicza nie spróbował się sam Marchesani przymierzyć i nie dopełnił tomiku nowszymi utworami wrocławskiego poety, z późnego okresu twórczości. Co prawda, na potrzeby katalogu wystawy Brunona Schulza w Trieście na przełomie 2000 i 2001 r. przełożył poświęcony mu wiersz Różewicza z r. 1996 *W świetle lamp filujących*¹⁶. Tłumaczem „od Różewicza”, i to Różewicza młodego, pozostał Verdiani.

Można zarazem przypuszczać, że właśnie starszy grubo o całe pokolenie Verdiani (1905–1975), przed drugą wojną światową nauczyciel w Instytucie Włoskim w Warszawie, przyjaciel Słonimskiego i Tuwima, po wojnie inicjator studiów slawistycznych we Florencji, ożeniony z Polką, Barbarą Adamską, był tym, który swoim przykładem rozbudził zainteresowania Marchesaniego polską literaturą współczesną. Z jego to inicjatywy i przy jego wielkim nakładzie pracy ukazała się w r. 1961 w Mediolanie, w wydawnictwie Silva Editore, wielka antologia poezji polskiej w. XX, *Poeti polacchi contemporanei*, z ponad 600 stronicami przekładów oraz obszernym syntetycznym wstępem jego pióra. I o tym również niezwykłym przedsięwzięciu pamiętał Marchesani pisząc przedmowę do Scheiwillerowskiego tomiku Różewicza z r. 2003 – uznał je wręcz za równorzędne z francuską (późniejszą jednak) *Anthologie de la poésie polonaise* w opracowaniu Konstantego Jeleńskiego (Paryż 1965).

Na przedstawionym tu tle włoskiej slawistyki wyraźnie bowiem widać, że właśnie Verdiani, choć slawista jak inni, był wyjątkowo otwarty na Polskę i jej literacką współczesność, stał się też jednym z tych przedstawicieli nauki, którzy próbowali ją połączyć z potrzebami wydawców i czytelników. Podążając jego

¹⁶ T. R ó ż e w i c z, *Alla luce delle lampade filanti*. W zb.: *Bruno Schulz il profeta sommerso*. A cura di P. M a r c h e s a n i. Milano 2000, s. 10.

śladem, Marchesani poszedł krok dalej i skierował się w stronę wielkich współczesnych: nie tylko Różewicza, ale i Gombrowicza oraz Mrożka, Witkacego, Miłosza, Szymborskiej. Miał to szczęście, że trafił do Krakowa w czasie, gdy większość z wymienionych zdobywała właśnie sławę i uznanie. Miał tym więcej szczęścia, że po powrocie do Włoch mógł jako jeden z pierwszych, bądź nawet jako pierwszy, odkrywać ich dla włoskich czytelników – odkrywać nawet jako noblistów.

1. Po powrocie w listopadzie 1971 do Mediolanu, otrzymuje Marchesani pracę w Genui, w Uniwersytecie degli Studi¹⁷, i rok później jest już tam profesorem nadzwyczajnym. Obejmuje też wakaty w Bari, dalekim (878 km!), ale bliskim sercu z uwagi na rodzinę żony. W liście z 8 marca 1972 zwierza się Zawodzińskiej: „strasznie dużo roboty”, i pisze, że jeździ często pociągami: „Nocuję w Genui dwa dni w tygodniu, poza tym dwa razy w miesiącu przez trzy dni jestem w Bari”. Dopisuje między wierszami: „nocuję w Monopoli” (tj. u teściów) – i dopowiada: „Gdzie nasze spokojne krakowskie życie! Tęsknię za nim, ale wszystko to już bardzo daleko”.

Dodaje też: „Sante [tj. Graciotti] dalej w Mediolanie, ale już powołany do Rzymu na przyszły rok akademicki”. To ważna informacja, sygnał nowej konfiguracji we włoskiej polonistyce: po śmierci Mavera w r. 1970 i wyjeździe innego ucznia, Riccardo Picchia, do uniwersytetu w Yale (USA) Graciotti przejmuje katedrę sławistyki w Rzymie, a zarazem staje się też nieformalnym autorytetem (jako „*primus inter pares*”) dla rozrzuconych po całych Włoszech placówek polonistycznych¹⁸. We Florencji działa jeszcze Verdiani, ale coraz wyraźniej widać zmianę pokoleniową – i korzystną dla polonistyki sytuację we włoskiej sławistyce: Graciotti jako głównie polonista będzie mógł w pewnym stopniu równoważyć hegemonię włoskiej ruscystyki.

Pisze dalej Marchesani w liście, że jeśli dostanie zaproszenie z Instytutu Badań Literackich „na jakiś zjazd o Lenartowiczu”, to przyjedzie do Polski „w końcu tego miesiąca”. Przyjeżdża, istotnie, i otrzymuje – najpewniej osobiście od Zawodzińskiej – zamówione pozycje aukcyjne, bo zjazd, o którym pisał, to sesja naukowa w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Krakowie, zorganizowana 13–14 kwietnia 1972 w 150 rocznicę urodzin pisarza. Obecność gości z Włoch była szczególnie pożądana z uwagi na wieloletni pobyt „lirnika mazowieckiego” nad Arnem – Marchesani wystąpił raczej jednak tylko jako słuchacz¹⁹, po czym udał się do Warszawy, na otwartą z tej samej okazji wystawę rękopisów Lenartowicza w Bibliotece Narodowej. Być może, tam właśnie natrafił na wypowiedź Lenartowicza o „Włochach

¹⁷ Zob. ogólną informację: R. K. L e w a Ń s k i, *Polonistyka włoska. Dzieje – stan obecny – problemy*. „Pamiętnik Literacki” (Londyn) 1993, s. 65.

¹⁸ Zob. o tej sytuacji: A. Z i e l i Ń s k i, *Polonistyka we Włoszech 1945–1965*. „Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 4. – J. O k o Ń, *Wokół korespondencji Maver–Weintraub. (Kontakty naukowe Wiktora Weintrauba z polonistami włoskimi)*. „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 2008 (druk: 2009), s. 183–184. – P. M a r c h e s a n i, *Picchio Riccardo*. W zb.: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Red. nauk. A. Hutnikiewicz, A. Lam. T. 2. Warszawa 2000, s. 19.

¹⁹ Zob. B. M a ł e k, *150 rocznica urodzin Teofila Lenartowicza. Sesja naukowa w Krakowie*. „Ruch Literacki” 1972, z. 5, s. 337–339 (tu omówienie referatów i dyskusji, z ogólną informacją o gościach z Włoch, skąd jednak tylko prof. Bronisław Biliński przysłał referat o rzymskiej twórczości Lenartowicza).

gałganach”, co wykpiwają polskie ruchy za religijność – zdanie, wokół którego osnuje za parę lat obraz Polski „solidarnościowej”. Z Warszawy w każdym razie wysłał 19 kwietnia pocztówkę Zawodzińskiej, z krótkim: „Dziękuję za wszystko”.

Już po dwu miesiącach, 21 czerwca, donosi Marchesani z Mediolanu, że dostał „stypendium na kurs wakacyjny” w uniwersyteckim „Polonicum” w Warszawie i że będzie tam od 20 czerwca.

Miesięczne kursy języka polskiego dla obcokrajowców przeznaczało „Polonicum” właściwie dla studentów, w przypadku lektora czy profesora polonisty mogło chodzić o nawiązanie kontaktów lub szlifowanie języka czy też o podjęcie przy tej okazji nowych tematów i rozszerzenie kręgu znajomości. Istotnie, przygotowuje Marchesani – choć jednak znacznie później – szkic popularyzujący na gruncie włoskim problemy powstania w getcie warszawskim i jego odbicie w literaturze polskiej, pt. *Echi della rivolta del ghetto di Varsavia nella letteratura polacca contemporanea* (w tomie zbiorowym: *Gli ebrei dell'Europa orientale dall'utopia alla rivolta*. A cura di M. Brunazzi e A. M. Fubini. Milano 1985).

Tymczasem jednak, wciąż latem 1972, odbywa się swoista „mobilizacja” włoskich polonistów związanych z Krakowem i wręcz z „Jagiellonką”. Oto zjeżdżają się oni do Marchesanich w Monopoli i 2 sierpnia przesyłają Zawodzińskiej szczególny akt nadania godności. Piszą: „*Il primo congresso dei cracovianofili italiani la elegge presidente ad honorem*”, czyli: „pierwszy kongres krakowianofilów włoskich wybiera panią prezesem honorowym”. Zaimek „*la*”, tj. „panią” jest małą literą, a „włoskich” nadpisane u góry – humor rozwijał się najwyraźniej w toku pisania. Tekst tworzył, znany nam już, Angiolo Danti, tuż po nim podpisał się „Pietro”, a dalej Lucia, żona Dantiego, ich córeczka Nicola, na końcu zaś „Giovanna”, żona Pietra.

Rzecz ma miejsce jeszcze przed wyjazdem do „Polonicum” w Warszawie i będzie miała ciąg dalszy, nieco bardziej poważny. Po dwu latach, 2 czerwca 1974, w niedzielę na Zielone Świątki, grupa włoskich polonistów zbiera się tym razem w Pontassieve pod Florencją, zatem u Dantiego, i przesyła „serdeczności” Zawodzińskiej – „skrybą” jest teraz Tadeusz Ulewicz, a za nim podpisują się kolejno: Angiolo (Danti), Carlo Verdiani, Sandro Bucciarelli, A. M. Raffo, Pietro Marchesani, Sante Graciotti, Barbara Verdiani oraz znane już Lucia i Nicola. Bucciarelli to badacz Frycza Modrzewskiego, Raffo – sławista z Florencji, następcą Verdianiego i redaktor książki mu poświęconej. Chodzi jednak nie tylko o atmosferę i więzy przyjaźni między tak różnymi pokoleniami włoskich polonistów. Ważne, że już po trzech latach od zakończenia lektoratu w Krakowie Marchesani dołącza do głównego grona polonistów znad Tybru. Zwraca uwagę, że na gruncie włoskim ledwie dał się on poznać jako tłumacz (o czym dalej), pod względem zaś publikacji naukowych mógł zdobyć uznanie jedynie za dwie rozprawy drukowane w akademickim półroczniku „Aevum” Uniwersytetu Sacro Cuore: o Krasińskim we Włoszech z r. 1971 i o recepcji Witkiewicza (choć głównie o recepcji w Polsce) z 1974 roku²⁰.

²⁰ P. Marchesani: *Krasiński in Italia*. „Aevum” 1971, z. 5/6; *Momenti e aspetti della fortuna di Stanislav Ignacy Witkiewicz*. Jw., 1974, z. 1/2. Przegląd publikacji doprowadzony jest do r. 1972 i uwzględnia wydaną wtedy we Wrocławiu księgę pamiątkową grudniowej sesji Witkiewicza w IBL w Warszawie z r. 1970: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Red. M. Głowiński, J. Sła-

Obie rozprawy opierały się na gruntownej znajomości literatury przedmiotu i przynosiły nowe dla czytelnika włoskiego ustalenia faktograficzne. Pierwsza ukazywała pobyt Krasieńskiego we Włoszech i związane z nim okoliczności polityczne (powstanie listopadowe), tło europejskie podróży oraz odbicie wrażeń włoskich w utworach. Druga, równie odkrywczą, porządkowała włoską recepcję Witkiewicza i prawdziwy *boom* przekładów, rozpoczęty w 1966 r. w ramach ogólnego zainteresowania nowymi zjawiskami w kulturze krajów słowiańskich okresu Dwudziestolecia międzywojennego: znalazły się wśród nich m.in. dwie powieści katastroficzne Witkiewicza sprzed wojny, *Addio all'autunno* (*Pożegnanie jesieni*), w przekładzie Verdianiego (pseud.: P. Ruggiero. Wyd. Mondadori, 1969), oraz *Insaziabilità* (*Nienasyceńie*), w zbiorowym przekładzie pięciu tłumaczy, w tym Marchesaniego (A cura di A. M. Raffo. Wyd. De Donato, 1970; przedruk w wielonakładowej serii „I Grandi Libri” wydawnictwa Garzanti, październik 1973). Korzystając z opracowań polskich, przedstawiał Marchesani dzieje sławy Witkiewicza i rosnącą rangę jego pisarstwa – skupiał się zarazem na językowych aspektach tekstów Witkacego, takich choćby, jak elementy gwarowe w *Szewcach*, i na wynikających stąd trudnościach w przekładzie na język włoski. Na gruncie włoskim był to w każdym razie głos nowy i wprowadzający niemal na bieżąco w aktualny stan wiedzy w Polsce.

W roku 1975 zmarł tymczasem Verdiani i w księdze mu poświęconej, *Studi slavistici in ricordo di Carlo Verdiani* (A cura di A. M. Raffo. Pisa 1979), zamieścił Marchesani wspomniane studium o recepcji włoskiego nietzscheanisty i mistyka Gabriele D’Annunzia w teatrach Krakowa, pt. *Gabriele D’Annunzio sulle scene del Teatr Miejski di Cracovia (1901–1905)*; rozszerzył je zarazem na okres Młodej Polski, gdy wystąpił jako współautor zbiorowej monografii (pozostali autorzy: Giuseppe Dell’Agata, Cesare De Michelis), która objęła recepcję pisarza w krajach słowiańskich: *D’Annunzio nelle culture dei paesi slavi* (Venezia 1979). W studium uwzględnił odmienny niż dotąd aspekt w dziejach kontaktów Polski i Włoch: sprawę recepcji kultury włoskiej w Polsce. Nastawieniu temu dał także wyraz omawiając dwa diariusze z podróży do Polski w XVII w. w szkicu pt. *La Polonia tra Cinquecento e Seicento nei diari di viaggio di Giovanni Paolo Mucante e Giacomo Fantuzzi* (w tomie zbiorowym: *Barocco fra Italia e Polonia*. Venezia 1977).

Podjął wreszcie Marchesani badania w aspekcie nie tylko literackim, ale i socjologicznym i w zbiorowym tomie pt. *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej* (Wrocław 1980) zamieścił rozprawę *Polski przekład „Historiae de duobus amantibus” Eneasza Sylwiusza Piccolominiego a pojęcie miłości w Polsce doby renesansu*; włoska wersja rozprawy ukazała się równoległe w tomie *Italia, Venezia e Polonia tra medioevo e età moderna* (Firenze 1980). Podkreślił tu autor nieprzygotowanie polszczyzny do wyrażania zróżnicowanych odcieni miłości zmysłowej i rolę wzorów włoskich w formowaniu się polskiej frazeologii erotycznej.

W toku tych prac otrzymuje Marchesani odznakę „Zasłużony dla kultury polskiej” (1979). Wzrasta też jego pozycja na gruncie włoskim. Nie rezygnując ze stałego zamieszkania w Mediolanie, przerywa pracę w Genui i obejmuje w latach 1988–1991 wykłady w Uniwersytecie „La Sapienza” w Rzymie, po czym wraca

wiński. Recenzję *Studiów* oraz książki J. De g l e r a *Witkacy w teatrze międzywojennym* (Warszawa 1973) zamieszcza Marchesani równoległe w „Ricerche Slavistiche” (t. 20/21 (1973–1974)).

jednak w 1991 r. do Genui, już jako profesor zwyczajny, i tu pozostaje do końca. Nawiązuje równocześnie kontakty z wydawcami słowników i encyklopedii, stając się jednym ze znanych autorów specjalistów od problemów literatury polskiej:

– dla prestiżowego wydawnictwa Bompianich pisze wybrane hasła w słowniku dzieł i postaci literackich, *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature. Appendice* (t. 3. Milano 1979; tu bardzo bogaty materiał ikonograficzny);

– dla Edizioni Paoline przygotowuje hasła polskie w słowniku literatur światowych w. XX, *Dizionario della letteratura mondiale del '900* (Roma 1980; tu: *Futurismo polacco* oraz *Letteratura polacca dal '56 ai giorni nostri*);

– dla Instytutu Treccanich opracowuje w *Enciclopedia italiana* hasłowy artykuł o polskiej literaturze powojennej, *Letteratura polacca (postbellica)* (IV Appendice. Roma 1981).

Był to już czas „Solidarności”, dlatego, być może, kierował Marchesani tym bardziej swoje zainteresowania w stronę Warszawy, ciekaw rozwoju wydarzeń, i nawiązywał nowe kontakty. Podobnie też jak większość Włochów, przeżył szok stanu wojennego. W cytowanej rozmowie z Pomianowskim w r. 2010 nie chciał jednak wracać do tamtych lat, gdy mówił:

Nawet w najgorszych czasach politycznych związki, relacje między polonistami we Włoszech a uniwersytetami w Polsce były utrzymywane. W czasie stanu wojennego mogłem przyjechać do Warszawy. W Turynie wygłosiłem na zjeździe „Solidarności” referat. Kiedy uwięziono Jana Józefa Lipskiego, wysłaliśmy list protestacyjny do władz polskich, pod którym podpisała się większość włoskich slawistów. Ten list ukazał się drukiem w paryskiej „Kulturze”. Nie miałem z tych powodów przykrości²¹.

Pominał Marchesani milczeniem, że nawet wtedy udało mu się zebrać i szczęśliwie przewieźć do Mediolanu dokumentację związaną z podziemnymi publikacjami z okresu stanu wojennego. Ciekawość i pasja bibliofila przeważyły nad zrozumiałymi wtedy obawami.

Tak się złożyło, że latem 1982 leciałem z nim samolotem LOT-u z Malpenty do Warszawy: ja – od niedawna lektor w Mediolanie, i on, wiozący dary dla Polski; jak można było wnosić, zbierali je wcześniej studenci Università Cattolica dla swoich rówieśników z KUL-u w Lublinie. Tam, w Mediolanie, brał też Marchesani udział w różnego typu wiecach i protestach, także studenckich; asystował, co oczywiste, również przy moim spotkaniu z młodymi pracownikami Università Cattolica, mieszkańcami uniwersyteckiego Domus Nostra, połączonym z wykładem na temat sytuacji w Polsce i źródeł robotniczych protestów – spotkaniu doraźnie zorganizowanym, w sytuacji, gdy sam akurat znalazłem tam przejściowo ką, zresztą nie bez pośrednictwa Marchesaniego.

Powodów do niepokoju mogło być jednak więcej. Marchesani należał bowiem do głównych autorów drugiego w tamtym roku, lutowego numeru uniwersyteckiego miesięcznika „Vita e Pensiero”. Numer jako całość był wyrazem oburzenia na stan wojenny, co podkreślono poprzez udział w piśmie samego rektora, Giuseppe Lazzatiego. Otóż wspominając „*il nome caro dell'amica Polonia*”, przystosowywał on do sytuacji znaną formułę Horacego z listu do Aristusa Fuscusa (*Epistolae*,

²¹ Marchesani, Pomianowski, *op. cit.*, s. 31. Wspomnianego listu w „Kulturze” z lat 1981–1983 nie udało się jednak odszukać.

I, 10, w. 24–25): „choćbyś naturę widłami wypędzał, powróci jednak zawsze i, zwycięska, przełamie mury naszych uprzedzeń” – i pisał, że „pozbawiać człowieka wolności, to ranić śmiertelnie jego naturę”, a ta „prędzej czy później znajdzie sposób, by odzyskać dobro, które zostało jej zabrane”²².

W numerze następował przełożony przez Marchesaniego fragment z *Antygony*, spisany przez Czesława Miłosza w r. 1949, z rozmową Antygony i Ismeny o sprzeciwie wobec władzy, i w r. 1956 w paryskiej „Kulturze” poświęcony przez niego „robotnikom, studentom i żołnierzom węgierskim”. Marchesani zamieszczał z kolei swój artykuł o sytuacji w Polsce, podejmując polemikę z głosami, które się pojawiły jeszcze wcześniej we Włoszech, że „Solidarność” prowadzi do realizacji równości społecznej, jako wzniosłej idei socjalizmu. Nawiązywał w tym do wspomnianego zdania Lenartowicza o Włochach, co „wykpiwają” nasze ruchy wolnościowe za zawarte w nich hasła religijne, i wyjaśniał tradycją, jak też obecnym prestiżem Kościoła religijność widoczną w ruchu „Solidarności”. Przywoływał zdania Miłosza ze *Zniewolonego umysłu* (przekład włoski: *La mente prigioniera*. Milano, Adelphi, 1981) i przede wszystkim opinię Adama Michnika z wydanej nieco wcześniej książki o Kościele i lewicy w Polsce (*La Chiesa e la sinistra in Polonia*. Brescia, Queriniana, 1980). Obaj (w ślad za Antonim Słonimskim) przyznawali, że po wojnie to właśnie Kościół głosił hasła postępowe: wolności oraz praw ludzkich i obywatelskich. Wydając bardzo ostrą ocenę stanu wojennego, nie widział zarazem Marchesani rozwiązania zaistniałej sytuacji i wskazywał na swoisty pat: naród nie zgodzi się na rządy partii, ale też Związek Radziecki nie zgodzi się na rządy narodu²³.

W takiej to atmosferze ogólnego sprzeciwu włoskiego społeczeństwa i ulicznych manifestacji młodzieży miała miejsce najbardziej bodaj spektakularna (choć anonimowa) recepcja przekładu fragmentów z Miłosza o „poecie, który pamięta”. Recytowała je młodzież manifestując nieustannie na placu przed katedrą w Mediolanie. Oba tomiki Miłosza, w przekładzie Marchesaniego, wydał właśnie w r. 1981 Vanni Scheiwiller: *Il Castigo della speranza: 20 poesie*, w bibliofilskiej serii „All’Insegna del Pesce d’Oro” (tekst polski i włoski), oraz *Il poeta ricorda. 24 poesie*, w albumowej serii „Libri Scheiwiller” (nakład większy, bo 130 egzemplarzy, ze wstępem Josifa Brodskiego i oryginalnymi drzeworytami Aliny Kalczyńskiej).

W działaniach przekładowych Marchesaniego była to już nowa sytuacja i budowanie nowego kręgu w warsztacie tłumacza. Również w powiązaniu z Krakowem, jak zobaczymy, choć tylko pośrednio. I nie poprzez kustosz Zawodzińską, odsuniętą niemal zupełnie w niepamięć: z końcem września 1977 odeszła ona na emeryturę i przestała nawet bywać w Bibliotece Jagiellońskiej. Od tego czasu

²² G. Lazzati, „*Naturam expelles furca...*” „Vita e Pensiero” 1982, nr 2, s. 2–3.

²³ P. Marchesani, „*Per la vostra libertà e per la nostra*”. *Chiesa, sindacato e partito nel dramma polacco*. Jw. Pomijam szerszy kontekst, w tym ożywioną dyskusję w piśmie na temat roli związków zawodowych i postawy Zachodu wobec Polski, m.in. w postaci międzynarodowego *convegno* w Centro San Fedele w Mediolanie w dniach 3–4 XII 1982, z udziałem K. Pomiana, który w wywiadzie dla „Vita e Pensiero” (1983, nr 1) potwierdzał przytoczoną opinię Michnika: w Polsce twórcze są jedynie kultura laicka i religijna i wzajemnie wpływają one na siebie, podczas gdy kultura oficjalna, rządowa, jest tylko ułudą (*simulacro*) aktywności.

Marchesani, po 5-letnim milczeniu, przesłał jej tylko raz życzenia, 26 lutego 1979, wspólnie z całą rodziną²⁴.

Do Krakowa powracał zresztą Marchesani również z racji naukowych. Jako jeden z gości zagranicznych wziął udział w międzynarodowej sesji naukowej zorganizowanej z inicjatywy prof. Ulewicza 10–13 października 1984, w 400-lecie zgonu Jana Kochanowskiego. W toku obrad wygłosił odkrywczy metodycznie i materiałowo referat pt. *Kraków w oczach włoskiego Cinquecenta* (druk w księdze sesji: *Cracovia litterarum. Kultura umysłowa i literacka Krakowa i Małopolski w dobie renesansu*. Red. T. Ulewicz. Wrocław 1991). Nowością tym razem było nie tylko zajęcie się kwestią spojrzenia Włochów na Polskę, zgodnie ze wskazanym już tu nastawieniem badawczym, ale też odejście od tonów jubileuszowych i pochwalnych i wydobywanie głębszych merytorycznie, w tym także krytycznych opinii o Polsce. Nowy ten obraz Marchesani rozszerzył wkrótce na Polskę w ogóle – w rozprawie *L'immagine della Polonia e dei polacchi in Italia tra cinquecento e seicento: due popoli a confronto* (w tomie zbiorowym: *Cultura e nazione in Italia e Polonia dal Rinascimento all'Illuminismo*. A cura di V. Branca e S. Graciotti. Firenze 1986).

Próbuje również Marchesani odbrzązować polską wizję sławy Kochanowskiego we Włoszech. Oto z obrad podniosłego jubileuszu w Krakowie udaje się wprost na międzynarodową konferencję zorganizowaną z tej samej okazji w Warszawie i wygłasza referat o znajomości (a raczej: nieznanomości) Jana Kochanowskiego we Włoszech, dowodząc, że dopiero Lenartowicz w swoich wykładach w Bolonii wprowadza w r. 1883 na szerszą nieco skalę informacje o poezji czarnoleskiej, jak też, że nawet obecnie pozostaje tam Kochanowski poetą w gruncie rzeczy nieznanym²⁵.

Nieco później w *Dizionario enciclopedico italiano* opracował wybrane tematy polskie w jego II suplemencie, z r. 1987 (tu obszerne pozycje: Herbert, Kantor, Miłosz, Witkiewicz), wspólnie zaś z Mariną Bersano Begey, zasłużoną polonistką z Turynu, redagował hasła w odnowionym 4-tomowym słowniku autorów *Dizionario Bompiani degli autori di tutti i tempi e di tutte le letterature* (wyd. 2. Milano, Bompiani, 1987; pierwsze, 3-tomowe wydanie ukazało się jeszcze w latach 1956–1957). Nie znalazł tu, co prawda, miejsca nawet dla Jana Długosza, nie mówiąc o autorach mniej znanych – najwyraźniej oglądał rzecz z perspektywy Włocha, zainteresowanego przy tym współczesną literaturą polską. Pozostając głównie w podobnym kręgu spraw, pełnił funkcję współdyrektora, wraz z Mariną Bersano Begey, a po jej śmierci w r. 1992 już dyrektora sekcji polskiej w mediolańskim wydawnictwie Bompiani.

W toku tak ożywionej działalności naukowej i popularyzatorskiej, pod koniec zaś pierwszego okresu zatrudnienia w Genui (od r. akad. 1988/89, jak pamiętamy, podjął zajęcia w rzymskiej „La Sapienzy”), włączył się Marchesani do modnej wówczas dyskusji o kraju lat dziecinnych i na seminarium interdyscyplinarne pod

²⁴ Spośród dawnych lektorów jedynie zresztą S. Graciotti towarzyszył jej do końca i wspierał duchowo w długim okresie obłożnej choroby.

²⁵ P. Marchesani, *Recepcja Jana Kochanowskiego we Włoszech*. W zb.: *Jan Kochanowski 1584–1984. Epoka – twórczość – recepcja*. Red. nauk. J. Pelc, P. Buchwald-Pelcowa, B. Otwinowska. T. 2. Lublin 1989.

hasłem „La città [Miasto] 1830–1930” przygotował semiotyczne w swym charakterze wystąpienie na temat funkcjonującego w utworach poetów polskich XX w. mitu Wilna jako raju utraconego. Skupił się głównie na znanych sobie Miłoszu i Konwickim, uwzględnił Iłłakowiczównę i Gałczyńskiego, rozpoznał też odnośną (zwłaszcza polską) literaturę przedmiotu i przedstawił nowy na gruncie włoskim problem dawnego centrum kultury z peryferii Europy (wówczas jeszcze stolicy republiki litewskiej)²⁶.

Wszystkie te, cząstkowe w sumie, tematy rozwinął Marchesani w syntetycznym omówieniu polskiej prozy powojennej, *La narrativa polacca in Italia negli anni 1945–1990*. Zamieścił je w redagowanym przez siebie zbiorowym tomie studiów poświęconym pamięci Mariny Bersano Begey, *La letteratura polacca contemporanea in Italia. Itinerari d'una presenza* (Roma 1994)²⁷. Przedstawił też równocześnie jeszcze inną syntezę: 50 lat polonistyki we Włoszech, tym razem w zbiorowym opracowaniu włoskiej slawistyki w latach 1940–1990²⁸. Dał w niej obszerny wykaz publikacji „polonistycznych”, tj. dotyczących Polski, uporządkowany rzeczowo (archiwa i biblioteki, bibliografie, historie literatury i antologie, gramatyki; także przekłady i popularyzacja) oraz chronologicznie (zgodnie z polską periodyzacją: średniowiecze, renesans, barok, romantyzm, pozytywizm, Młoda Polska – bez wyróżniania oświecenia i Dwudziestolecia międzywojennego). Wskazał słusznie na słabe strony włoskiej polonistyki (wrażne w statystyce, mimo wspomagania przez inne specjalności, zwłaszcza przez historyków): nagłe zgony zasłużonych profesorów, brak stosownego prawodawstwa, zauroczenie „okcydentalizmem”, skupienie uwagi na dawnych okresach literackich – nie dziwi, że szczególnie pozytywnie na tym tle ocenił osiągnięcia przekładowe oraz obecność literatury polskiej w wydawanych po wojnie encyklopediach włoskich.

2. Pora powrócić do Krakowa. Gród pod Wawelem znalazł się nie przypadkiem w kręgu działań Marchesaniego-tłumacza, choć tylko pośrednio, poprzez współpracę z Vannim Scheiwillerem, prestiżowym wydawcą mediolańskim, podziwianym przez Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (w jego oczach to „edytorski jubiler”, a bibliofilskie wydania – „polskie klejnociki w mediolańskiej biżuterii edytorskiej”²⁹). Kontynuując rodzinną tradycję dwu pokoleń księgarzy i wydawców, Scheiwiller od r. 1951 jako samodzielny przedsiębiorca bibliofil, w różnych seriach

²⁶ P. Marchesani, *Andare a Vilna, „città senza nome”*. W zb.: „La città” 1830–1930. *Atti del Seminario Interdisciplinare, Genova, 2–3 Maggio 1988*. A cura di G. Cianci, R. Cifarelli. „Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell’Università di Genova” 1990, nr 4 (nadbitka).

²⁷ Zob. też osobne studium: P. Marchesani, *Marina Bersano Begey studiosa di polonistica*. W zb.: *La Polonia, il Piemonte e l’Italia. Omaggio a Marina Bersano Begey. Atti del Convegno „Marina Bersano Begey, intellettuale piemontese e polonista”*. Torino, 12 dicembre 1994. A cura di K. Jaworska. [Alessandria] 1998.

²⁸ P. Marchesani, *Cinquant’anni di studi polonistici in Italia (1940–1990)*. W zb.: *La slavistica in Italia. Cinquant’anni di studi (1940–1990)*. A cura di G. Brogi Bercoff [i in.]. Roma 1994.

²⁹ G. Herling-Grudziński, *Miłość do książek*. W zb.: *Vanni Scheiwiller. Bibliofilskie edycje*. Łódź 1993, s. 3–5 (publikacja z okazji wystawy w Galerii Łódzkiej Muzeum Historii Miasta Łodzi). W serii „Libri Scheiwiller” w r. 1990 ukazał się tomik G. Herlinga-Grudzińskiego *Due racconti. La torre – Il miracolo*, z ilustracjami J. Lebensteina.

swojego wydawnictwa opublikował ogółem 3 tysiące pozycji. W okresie od 1979 r. aż do jego nieoczekiwanej śmierci w październiku 1999 ukazało się wśród nich ponad 50 tomików poświęconych artystom polskim (znaleźli się tu m.in. Jerzy Grabowski, Janina Kraupe, Stanisław Fijałkowski, Krzysztof Skórczewski, Antoni Starczewski, Roman Cieślewicz, Jan Tarasin, Jerzy Panek³⁰). Jako wcześniej wydawca poetów o randze światowej (zwłaszcza Ezry Pounda; inni to: Guillaume Apollinaire, Charles Baudelaire, Seamus Heaney, Kavafis, Konfucjusz, Salvatore Quasimodo, Vittorio Sereni, Giuseppe Ungaretti itd.), objął Scheiwiller swoim patronatem również współczesnych autorów polskich.

Kluczową rolę w promocji spraw polskich odegrała artystka grafik z Krakowa, Alina Kalczyńska. Przeniósłszy się w r. 1978 do Włoch, znalazła się najbliżej edytorskich działań Scheiwillera, a wkrótce (1980) została jego żoną, jak też redaktorem artystycznym jego wydawnictw. We współpracy z małżeństwem Scheiwillerów powstają najciekawsze i najbardziej bodaj doniosłe dokonania przekładowe Marchesaniego – z zasady przy tym wspólne artystycznie, bo obejmujące sztukę przekładu, sztukę ilustracji oraz sztukę drukarską. Dotyczy to zwłaszcza edycji dzieł Miłosza i Szymborskiej, upowszechniających wiedzę o nich na terenie Włoch; w wypadku Miłosza tuż po nagrodzie Nobla w r. 1980, w wypadku Szymborskiej jeszcze przed nagrodą w 1996 roku.

Kalczyńską poznał Marchesani będąc lektorem w Krakowie – poprzez nią wszedł również w krąg bliskich przyjaciół Scheiwillera; okazało się zresztą, że jakkolwiek w różnych pokoleniach, to jednak urodzili się pod tą samą gwiazdą (8 lutego), a doktoraty pisali u tego samego promotora, Mario Apollonia, i w tym samym uniwersytecie *Sacro Cuore*³¹. Trudno o lepszy punkt wyjścia i szansę dla wykładowcy średniego pokolenia, który zmierzał od lat w stronę prac przekładowych. Szansę tę Marchesani wykorzystał znakomicie.

Wspólnych publikacji zebrało się w sumie 9, zróżnicowanych gatunkowo, a przygotowanych bądź to w bibliofilskich tomikach kieszonkowej serii „All’Insegna di Pesce d’Oro” („Pod znakiem Złotej Ryby”), bądź też w albumowej serii „Libri Scheiwiller”, z oryginalnymi drzeworytami Kalczyńskiej – począwszy od zaangażowanych ideowo *Il Castigo della speranza: 20 poesie* Czesława Miłosza (1981) i tegoż *Il poeta ricorda: 24 poesie* (1981, albumowe, ze wstępem Josifa Brodskiego) oraz dwóch tomików Zbigniewa Herberta: *Rapporto dalla città asediata* (1985) i *Elegia per l’addio della penna dell’inchiostro della lampada* (1989). Ten ostatni był szczególnym wyrazem przyjaźni wydawcy i tłumacza: przygotowano go z okazji 50 rocznicy ślubu teściów Marchesaniego z Monopoli, wstęp napisała Maria Corti, piewczyni dziejów południa Włoch, a artystyczną okładkę sporządziła Alina Kalczyńska; sam Herbert dedykował wiersz jubilatowi, wraz z autografem utworu. Szczegóły te warto przypomnieć, gdyż właśnie do tej pozy-

³⁰ Zob. V. Scheiwiller, *Artisti e scrittori polacchi nelle edizioni di Giovanni e Vanni Scheiwiller (1925–1997)*. Milano 2001 (tu spis na s. 33–37). Edycja bibliofilska, wydana z okazji wystawy *Alina e Vanni Scheiwiller – collezione di grafica contemporanea di Cracovia* w Muzeum Narodowym w Krakowie (listopad–grudzień 2001). Tekst pierwotny ukazał się w 1998 r. w Łodzi, w tomie *Włochy a Polska – wzajemne spojrzenia*, pod moją redakcją, przy współpracy M. Kurana i M. Kwiek (tamże na s. 314–316 obszerne moje streszczenie).

³¹ P. Marchesani, *In ricordo di un editore-poeta*. W zb.: *Per Vanni Scheiwiller*. Milano 2000, s. 197–199.

cji odnosiło się przytoczone wcześniej zdanie Marchesaniego, że poezja Herberta „nie trafiła do Włochów”³² – wygłoszone zaś w nowej sytuacji, po rozstaniu się tymczasem z małżonką.

W latach dziewięćdziesiątych dojdą wspomniana *Moniza Clavier: una storia d'amore* Sławomira Mrożka (1993, z bibliografią dzieł Mrożka tłumaczonych na język włoski) oraz przekład i redakcja (wraz z Aliną Kalczyńską) wspomnień Niki Strzeмиńskiej, córki łódzkiego artysty i Katarzyny Kobro, pt. *Arte, amore e odio. Katarzyna Kobro, Władysław Strzeмиński e l'avanguardia polacca* (1995; seria „Libri Scheiwiller”).

Owoce wieloletniej współpracy jest jednak przede wszystkim bibliofilska seria Wisławy Szymborskiej, „wielkiej damy polskiej poezji”, jak ją określił Scheiwiller. Pierwszą z pozycji była *La fiera dei miracoli* (*Jarmark cudów*, z ksylogramami Kalczyńskiej, 1993; edycja poza komercją), następnie *Gente sul ponte* (*Ludzie na moście*, 1996, i trzy edycje w r. 1997!). Po czym *La fine e l'inizio* (*Koniec i początek*, 1997) oraz *Trittico / tre poesie*, z trzema kolażami Kalczyńskiej (1997; poza komercją).

Książka artystyczna zapewniła promocję, ale nie popularność i nakłady choćby w kilku tysiącach egzemplarzy. Te mogły przynieść firmy wydawnicze nastawione na zysk. Nie dziwi stąd, że równocześnie *Poesie* Czesława Miłosza przygotował Marchesani już w r. 1983 w wydawnictwie Adelphi; w tym samym roku Bompiani ogłosił wspomniany tom Gombrowicza *Schiavi delle tenebre* (*Opętani*). W rozmowie z Pomianowskim tłumaczył rzecz Marchesani, że „dzięki zainteresowaniu »Solidarnością« na świecie także we Włoszech zaczęto wtedy zwracać większą uwagę na literaturę polską”³³. Dopiero jednak w r. 1998 Mondadori opublikował *25 poesie* Szymborskiej, a Wydawnictwo Literackie – dwujęzyczny wybór wierszy z wcześniejszych tomików, pt. *Nic darowane – Nulla è in regalo*, w opracowaniu i z posłowiem tłumacza (1998).

W tym samym 1998 roku, dwa lata po nagrodzie Nobla, wprowadza Szymborską do swoich planów mediolańskie wydawnictwo Adelphi i ogłasza kolejno, w opracowaniu i przekładzie Marchesaniego: *Vista con granello di sabbia: poesie 1957–1993* (*Widok z ziarnkiem piasku*; 1998; wyd. 2: 2004)³⁴, *Discorso all'ufficio oggetti smarriti: poesie 1945–2004* (*Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy*; 2004), *Due punti* (*Dwukropek*; 2006), *Opere* (*Dzieła*; 2008) i wreszcie *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945–2009)* (*Radość pisania. Wszystkie poezje*; 2009)³⁵. To najbardziej pojemny zbiór, choć jednak nie całość utworów, wbrew tytułowi (238 wierszy). Starannie przygotowany i zaopatrzony w obszerny wstęp tłumacza, *curriculum vitae* autorki, objaśnienia rzeczowe oraz przegląd wydań, opiera się on głównie na edycji *Wierszy wybranych* przygotowanej przez poetkę (Kraków 2004), utworów zatem z lat 1957–1993, z uzupełnieniami spoza tych dat.

Z przytoczonej na wstępie rozmowy odnotujmy opinię Jerzego Pomianow-

³² Wspomniany wcześniej obszerny dwujęzyczny wybór wierszy Herberta, pt. *Rapporto dalla città assediata*, wydał Marchesani w Adelphi Edizioni, z osobnym listem J. Brodskiego do czytelników włoskich (Milano 1993; tu ponad 120 wierszy z wcześniejszych zbiorów oraz *Elegia na odejście*).

³³ Marchesani, Pomianowski, *op. cit.*, s. 30.

³⁴ W wykazie pomijam informację o różnych i w tym wypadku seriach wydawniczych.

³⁵ Pomijam *Lecture facoltative* (*Lektury nadobowiązkowe*; Milano 2006).

skiego, że to przekłady „kongenialne”, jak też zwierzenie Marchesaniego, że pracował nad nimi 10 lat; dołączona tuż po tym informacja, iż nad samym wierszem *Urodziny* spędził cztery miesiące, po 10 godzin dziennie, nie może być jednak średnią statystyczną: w utworze zbyt wiele jest gry słów i znaczeń, nie do końca przekładalnych na język obcy.

Nie rozstał się zarazem Marchesani ze spuścizną Scheiwillera. Po jego śmierci przestała wprawdzie istnieć najstarsza, deficytowa seria „All’Insegna di Pesce d’Oro”, jednakże „Libri Scheiwiller” przetrwały i pod patronatem Komitetu Wydawniczego (powołany w maju 2000) wznowiły działalność. W Komitecie, obok Aliny Kalczyńskiej, znalazł się m.in. Marchesani, jako odpowiedzialny za przekłady i „polonica”³⁶. Odnowioną serię poświęcono w głównej mierze właśnie Szyborskiej. Tak więc ukazały się kolejno (w jego opracowaniu): *Posta letteraria: ossia come diventare (o non diventare) scrittore (Poczta literacka, czyli jak się stać bądź nie stać pisarzem; 2002)* i *Attimo (Chwila; 2004)* oraz dwujęzyczne *Sale (Sól; 2005)* i *Grande numero (Wielka liczba; 2006)*. Spośród trzech ostatnich jedynie zbiór *Sale (Sól)* pojawił się tylko w „Libri Scheiwiller”.

Stał się Marchesani, jak widać, wyłącznym (bądź niemal wyłącznym) na terenie Włoch tłumaczem Szyborskiej i promotorem jej poezji, jednym z najbardziej zasłużonych. Miał to szczęście, że jego prace przekładowe dostrzeżono i nagradzano niemal z miejsca, zresztą w obu krajach: nie tylko wspomnianą Nagrodą Transatlantyk, ale też wcześniej nagrodą ZAIKS-u (1984), narodową nagrodą Republiki Włoskiej za tłumaczenia dzieł obcych (wręczał mu ją w 1995 r. sam prezydent Włoch, Carlo Azeglio Ciampi), międzynarodową nagrodą Premio Mondello za przekład *Ludzi na moście* Szyborskiej (1998), a wreszcie nagrodą polskiego Pen Clubu (2002).

Nie sposób pominąć jeszcze jednej godności: doktoratu *honoris causa* Jagiellońskiej Wszechnicy, w której Marchesani rozpoczął przed laty karierę akademicką. Był to już rok 2000, jubileuszowy, a podniosły ton nadawała uroczystości obecność osób szczególnie dla Polski zasłużonych: Zbigniewa Brzezińskiego i Jana Nowaka-Jeziorańskiego. Honorowe tytuły otrzymywali wraz z nimi artyści Henryk Mikołaj Górecki, Jerzy Nowosielski i Jerzy Jarocki, pisarze Gustaw Herling-Grudziński, Sławomir Mrożek i Tadeusz Różewicz, spośród tłumaczy zaś Karl Dedecius. Do tak niezwykle grona twórców włączyła Marchesaniego z pewnością wstępna opinia Czesława Miłosza, który w liście do Rektora UJ z 13 grudnia 1999 wyraził przekonanie, że „nie ma we Włoszech w tej chwili nikogo, kto by tak wiele zrobił dla literatury polskiej”³⁷.

W opinii formalnej, którą pisałem wówczas dla Senatu UJ, trudno było przewidzieć dalszy dynamiczny rozwój prac przekładowych Marchesaniego, jak również ich wyraźną dominację nad dorobkiem badawczym. Ten zaś z upływem lat zdawał się coraz mniej absorbować genueńskiego profesora – i coraz też rzadziej podejmował on kontakty naukowe, odchodząc jakby w głąb swoich spraw i pro-

³⁶ Zob. S. Kasprzysiak, „Odszedł Vanni... Została Alina...” „Zeszyty Literackie” 2002, nr 2, s. 201.

³⁷ F. Ziejka, *Słowo od Rektora*. W zb.: *Vivant Doctores! Wystawa poświęcona doktorom honoris causa w jubileuszowym roku Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 13 maja – 30 czerwca 2000 r.* Kraków 2000, s. 7.

blemów, także osobistych. Pojawił się, owszem, na XIII kongresie slawistów w Lublanie, we wrześniu 2003 – ale w kuluarach tylko i jako uważny obserwator wystawy publikacji, towarzyszącej kongresowi. Jeszcze jednak w maju 2011 wystąpił z całkiem zwyczajnym wnioskiem do władz Uniwersytetu o poświadczenie dawnej swej tutaj pracy, dla ustalenia podstawy emerytury: przygotowywał się najwyraźniej do przejścia w stan spoczynku. Niestety, nie zdążył.

Jan Okoń
(Kraków – Cracow)

Abstract

PIETRO MARCHESANI (February 8th, 1942 – November 29th, 2011): OBITUARY

The author sketches a biography and academic as well as translation achievement of Pietro Marchesani, a professor at the University of Genoa. Marchesani was a graduate in Italian of the Università Cattolica del Sacro Cuore in Milan. He started his professional carrier as an Italian lecturer firstly in Leningrad (Saint Petersburg) in the 1967/1968 academic year, and then at the Jagiellonian University in Cracow (1969–1971). The author's special interest is the latter period of Marchesani's biography and he shows how strongly Marchesani's interests were guided on Polish literature and how close ties he established with Cracow's academic community. As a result, Marchesani became a distinguished professor of Polish in Italy and a remarkable translator of contemporary Polish poets, namely Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz, and above all Wisława Szymborska.

JERZY STARNAWSKI
(Łódź)

REFLEKSJE NAD NOWYM WYDANIEM KRYTYCZNYM
DZIEŁ SŁOWACKIEGO

Juliusz Słowacki: WIERSZE. NOWE WYDANIE KRYTYCZNE. Opracowali Jacek Brzozowski i Zbigniew Przychodniak. Poznań 2005. Wydawnictwo Naukowe UAM; POEMATY. NOWE WYDANIE KRYTYCZNE. T. 1: *Poematy z lat 1828–1839*. T. 2: *Poematy i fragmenty z lat 1842–1849*. Opracowali Jacek Brzozowski i Zbigniew Przychodniak. Poznań 2009. Wydawnictwo Naukowe UAM.

Tekst przedłożony tu czytelnikom nie jest recenzją wydania. Autor, zapoznawszy się z nim, występuje jedynie z uwagami w pewnych kwestiach. Na początku trzeba wyrazić głębokie uznanie dla edytorów za ich benedyktyński trud. Przystąpili do dużego przedsięwzięcia z należytą kompetencją; dokładność i wnikliwość czuje się na każdym kroku. Spostrzeżenia piszącego te słowa są w wielu punktach bardzo pozytywne – trzeba zawsze uwydatnić to, co jest osiągnięciem prawdziwym. Niektóre sprawy są jednak dyskusyjne.

Gdy bierze się do rąk opasy tom o przeszło 900 stronicach (*Wiersze*), nasuwa się myśl, że to tom nie zawsze praktyczny w korzystaniu. Przypominają się woluminy niemieckich „Handbuchów”, które dlatego, że są tak grube, naprawdę nie są książkami podręcznymi, lecz wielkimi dziełami naukowymi.

Ambitny plan edytorów wskazuje, że pragną oni całą puściznę Słowackiego wydać działami. Nawiązują więc do tradycji utrwalonej w lwowskim wydaniu jubileuszowym *Dzieł* w opracowaniu Bronisława Gubrynowicza i Wiktora Hahna (t. 1–10, 1909), po czterech dziesiątkach lat kontynuowanej przez Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, które ogłosiło *Dzieła* pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego (t. 1–12, 1949, *recte*: 1950; wyd. 2: t. 1–14, 1952; wyd. 3: t. 1–14, 1959). W przeciwieństwie do edycji Gubrynowicza i Hahna wrocławskie wydanie Krzyżanowskiego objęło *Listy* poety. Edytorzy najnowsi publikują dzieła Słowackiego etapami. Na pierwszy ogień poszły wiersze drobne, z kolei poematy, i – należy się spodziewać – będą dramaty oraz proza. Inaczej było w *Dzielałach wszystkich* wydawanych przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich pod redakcją Juliusza Kleinera (t. 1–7, 9–11, 1924 – do wybuchu drugiej wojny światowej; reedycja i dokończenie: t. 1–17, pod red. Kleinera i Władysława Floryana, 1952–1975). Tu kryterium podziału było inne – Dział I: *Utwory wydane za życia poety*; Dział II: *Utwory wydane z puścizny rękopiśmiennej*. W ramach działów przyjęto układ chronologiczny.

Czy nowe wydanie krytyczne było koniecznością? Edycja Zakładu Narodowego im. Ossolińskich rozpoczęta w 1924 r. miała być w intencji redaktora naczelnego *editio ne varietur*. Nie stała się nią z dwu powodów. Wyodrębnienie dwu działów nie okazało się niezachwiane. Uwzględniono w wydaniu 2 odkrycie przez Jarosława Maciejewskiego pierwodruku *Pogrzebu kapitana Meyznera*, natomiast – wobec opublikowania już wszyst-

kich tomów działu I – nie zdołano zmienić miejsca młodzieńczych sonetów, których pierwodruk, dokonany co prawda poza zasięgiem poety, ale za jego życia, odkrył Paweł Hertz. Pod względem tekstowym nawet w *Beniowskim*, którego edycję dokonaną przez Kleinera w serii „Biblioteka Narodowa” w r. 1920, a więc jeszcze przed jej włączeniem do *Dzieł wszystkich* w tomach 5 i 11), uznano za arcydzieło filologiczne¹, wprowadzone zo stały w nowym wydaniu pewne zmiany. Trzeba się więc zgodzić z Krzyżanowskim, że *editio ne varietur* to „czcigodny mit naukowy”².

Od trzeciego wydania *Dzieł* redagowanych przez Krzyżanowskiego dzieli nas już przeszło pół wieku, od zakończenia *Dzieł wszystkich* nieco więcej niż trzy i pół dziesiątka lat. Były to edycje na tyle dobre, iż badacze poety wciąż posługują się nimi i potrzeby zmiany nigdy nie odczuwali. Jednak chwała należy się dwu edytorom, którzy śmiało przedsięwzięcie zaczęli. Obie edycje będące dotąd w obiegu tak dalece różnią się od siebie ujęciem, że – jak trafnie sformułował to Stefan Treugutt – Słowacki u Kleinera i Słowacki u Krzyżanowskiego, zwłaszcza w zakresie lirycznych wierszy, „to nie tacy sami poeci”³. W edycji Krzyżanowskiego *Liryki*, opracowane przez naczelnego redaktora, wypełniły tom 1; ułożone zostały one w jednolitym porządku chronologicznym, a więc ogłoszone drukiem za życia poety razem z wydanymi po jego śmierci (tych jest przytłaczająca większość). W edycji Kleinera wiersze zostały rozproszone w różnych tomach. Główny trzon liryków opublikowanych po śmierci zawarty jest w *Dzielałch wszystkich* w tomie 12, części 1. Jeśli zestawi się tom 1 *Dzieł*, tom 12, część 1 *Dzieł wszystkich* i *Wiersze* w wydaniu najnowszym, widać różnice w kolejności spowodowane przesłankami w schronologizowaniu niejednakowo przyjętymi przez poszczególnych edytorów, bo też są to kryteria niekiedy zawodne, jeśli opierają się np. na spostrzeżeniach dotyczących stylu. Przypomnijmy, że przed stu laty był badacz, Władysław Ćwik, chronologizujący utwory Słowackiego na podstawie użycia przezeń wyrazów „smutny” bądź „smętny”⁴. Ta metoda okazywała się niekiedy zawodna. W „kalendarzu” dzieł Słowackiego wychodziły rewelacje niebywałe, np. *casus* dramatu *Fantazy*. Toteż we wszystkich trzech edycjach widzimy próby ustalenia prawidłowej chronologii, podejmowane drogą zmuszonych dociekań, ale jednak są to w pewnych wypadkach hipotezy.

Nowością jest w *Wierszach* włączenie do liryków kilku drobnych, nie ukończonych fragmentów, potraktowanych w *Dzielałch wszystkich* jako odmiany dalszych rapsodów *Króla Ducha*. Inną nowością jest stworzenie działu *Ekscerpta*. Tu znalazł się bardzo znany wiersz napisany do spółki z Antonim Edwardem Odyńcem, nie pomijany w wydaniach zbiorowych dzieł Słowackiego. Edytorzy podali go za zbiorem *Poezycy Odyńca*, stąd miejsce wśród ekscerptów. Co do innych ekscerptów – kwestia jest nieco odmienna. Gdyby to był tom: Juliusz Słowacki: *Liryki*, nie stanowiący części zbiorowego wydania dzieł, należałoby pochwalić intencję wyodrębnienia działu ukazującego, że poeta w większych utworach bywał również lirykiem. Jeśli *Wiersze* są pierwszym dziełem zbiorowej edycji, sprawa wydaje się dyskusyjna.

Dwa ekscerpta to wiersze dedykacyjne: *Do Michała Rola Skibickiego [...] poświęcając mu powieści wschodnie „Mnicha” i „Araba”*, a także *Ofiarowanie* (poprzedzające

¹ W. Borowy (*Romantyzm polski w „Bibliotece Narodowej”*. W zb.: *Almanach „Biblioteki Narodowej”*. W dziesięciolecie wydawnictwa. 1919–1929. Kraków 1929, s. 48–59) postulował przyznanie Kleinerowi buławy edytorskiej.

² J. Krzyżanowski, *Inedita. Nowe opracowania. Wznowienia*. „Rocznik Literacki 1955”. Warszawa 1956, s. 344.

³ S. Treugutt, *Słowacki i problemy interpretacji filologicznej*. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 297.

⁴ W. Ćwik, *Badania stylometryczne nad językiem Juliusza Słowackiego*. W zb.: *Sprawozdanie Dyrekcji VIII. Gimnazjum we Lwowie 1908/09*. Lwów 1909. Przedruk w: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego*. T. 2. Lwów 1909, s. 4–13.

Poema Piasta Dantyszka [...] o piekle). W *Poematach* powtórzone zostało *Ofiarowanie* jako dedykacja w *Poema Piasta Dantyszka*, jednak nie wprowadzono wiersza *Do Michała Rola Skibickiego*. Decyzja wątpliwie słuszna. Trudno sobie wyobrazić wydanie dzieł Mickiewicza skonstruowane w ten sposób, że w cyklu „wiersze” zamieszczony byłby utwór *Do przyjaciół посыłając im balladę „To lubię”*, a wśród *Ballad i romansów* zabrakłoby tego tekstu.

W tomie *Wiersze* znalazł się *Grób Agamemnona*. Ten utwór, raczej poemat niż wiersz, ma w zbiorowym wydaniu dzieł Słowackiego bezwzględnie miejsce jako pieśń VIII *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* (i w tomie 1 *Poematów* nie został pominięty), ale koniecznie musi być także drukowany z *Lillą Wenedą*. W *Dzielach wszystkich* pod redakcją Kleinera został wobec tego zamieszczony dwukrotnie. Jeżeli edytorzy *Wierszy* z 2005 r. i *Poematów* z 2009 r. opublikują również *Dramaty*, będzie to utwór ogłoszony w tym wydaniu trzykrotnie.

Pozostałe ekscerpta są „szufladkami”. Termin ten, bardzo przydatny, dziś jest rzadko używany. Przypomnieć trzeba, że szufladką nazywano część utworu, która wyjęta z większej całości może istnieć w odbiorze czytelnicznym jako utwór samodzielny. Romantyzm lubował się w szufladkach. Wystarczy wyliczyć tylko dla przykładu, ile ich jest w *Konradzie Wallenrodzie: Wstęp; Hymn (Duchu, światło boże!...); Wilija, naszych strumieni rodzica...; Pieśń z wieży; Pieśń Wajdeloty; Powieść Wajdeloty; Alpuhara*. U Słowackiego szufladek jest więcej, niż przytoczyli edytorzy. W *Żmii* – pieśni: *Ho! daleko Czarne Morze...; Czajki! Czajki! Sicz przed nami!...; w Lambrze – Powieść Greka; dwa Hymny Anioła*. Wydawcy uwzględnili *Parabazę* z aktu I *Samuela Zborowskiego*, ale parabazy są też w dramacie o Beniowskim (akt II) i w *Złotej Czaszce*. Szufladką jest pieśń Jana w scenie 3 aktu II *Fantazego*. Oczywiście, zebranie szufladek w dodatku do tomu *Wiersze* nie może spowodować opuszczenia ich w utworach większych, do których należą. W wieku XX dwie interesujące szufladki wprowadził Jerzy Szaniawski w swym znakomitym dramacie *Dwa teatry: jednoaktówki dramatyczne Matka i Powódź*. Obie wydrukowane zostały osobno, równocześnie z publikacją całego utworu (1946).

Ze spraw szczegółowych do odnotowania są następujące:

Do s. IX. Wydawcy stwierdzili, że nie ma wyboru liryków Słowackiego w serii „Biblioteka Narodowa”. Spostrzeżenie słuszne. Ale tu trzeba jedną sprawę wydobyć z zapomnienia. Tom taki był zamówiony u Manfreda Kridla, wykładającego po drugiej wojnie światowej w USA. Tuż przed wojną ogłosił on studium *O lirykach Norwida*⁵. W pierwszych latach po wojnie odnoszono się do tego uczonego z szacunkiem ze względu na przełom, którego dokonał w badaniach historycznoliterackich, zwłaszcza w zakresie poetyki. Jednak zanim Kridl swą pracę przysłał, nadeszły *venti adversi* w stosunku do metody Kridla, lansowano marksizm. Jeden z dwu recenzentów wydawniczych uznał tom opracowany przez Kridla za niegodny druku. W liście do którejś ze swych wileńskich uczennic pisał Kridl: „Przecież, zamawiając opracowanie, wiedzieli, do kogo się zwracają i jaka jest tego kogoś metoda”. Irena Sławińska w artykule nekrologowym o mistrzu swych studiów, cytując to zdanie, dodała komentarz: „Wielki musiał być autorytet naukowy owego recenzenta, skoro jego zdanie przesądziło sprawę mimo pozytywnego wniosku autora drugiej recenzji, prof. Kleinera”⁶.

Nazwiska autora recenzji negatywnej w tym czasie nie ujawniano. Wstęp Kridla do tomu przekreślonego opublikowała redakcja wydawanych przez KUL „Roczników Humanistycznych” – na początku zeszytu 1 tomu 7, poświęconego Słowackiemu⁷.

⁵ M. K r i d l, *O lirykach Norwida*. W: *W różnych przekrojach*. Warszawa 1939.

⁶ I. S ł a w i ń s k a, *Całość żywota dojrzałego*. „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 10, s. 5.

⁷ M. K r i d l, *Juliusza Słowackiego liryki*. „Roczniki Humanistyczne” t. 7 (1958), z. 1 (druk.: 1959).

Do s. X. Błędnie zredagowana informacja o rękopisach poety: najpierw zostały one przekazane przez matkę za pośrednictwem Karola Szajnochy do Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, a dopiero wtedy Antoni Małecki opracował wydanie.

Edycja Biegeleisena mieści dzieła poety w czterech tomach; t. 5–6 to kapitalne objaśnienia zestawiające całą literaturę przedmiotu do daty wydania.

Niefortunne jest bankowe wyrażenie, jakoby Kleiner „podsumowywał”. Wydanie *Dzieł wszystkich* pod jego redakcją miało więcej współpracowników. Trzeba było wymienić przynajmniej Jana Czubka i Wiktora Hahna. W pewnej mierze byli też współpracownikami: Stanisław Piotr Koczorowski i Leon Piwiński.

Do s. XII. Edytorzy przyjęli zasadę posługiwania się wydaniem „optymalnym”. Jest to więc odejście od postulatu opierania się na *editio ultima*. Za przyjęcie tego stanowiska należy się specjalna pochwała. Praktyka wydawania wykazuje, że *editio ultima* nie zawsze jest podstawą niezachwianą. Metryki tekstu, przytaczane przy każdym utworze, wskazują, jak ogromna była dociekliwość i wnikliwość edytorów.

Do s. XXV. Edytorzy wykonali pracę wymagającą wielkiego trudu; stworzyli „nowego Słowackiego”. Niezręczne jest ich wyrażenie, że to „monograficzna prezentacja”. O monografii można mówić w przypadku prac interpretacyjnych.

Do s. 189–190. Aniela czy Aleksandra Moszczeńska? Brak wyjaśnienia, iż dawniej rekonstruowano zapis A. M. jako: Aniela Moszczeńska; Kleiner stwierdził, że miała ona na imię: Aleksandra.

Do s. 209–211. Wiersz *Do E. hr. K. (Chciałbym, ażeby tu wpisane słowo...)* to był przez wiele lat temat łamigłówek w ramach ćwiczeń z edytorstwa, traktowanych jako część nauk pomocniczych historii literatury polskiej. Należy się tej drobnej kwestii omówienie. Kleiner, znając pierwodruk w „Kronice Rodzinnej” w r. 1875 (t. 3, nr 12), ale nie mając do dyspozycji autografu, uważanego za zagubiony, uzasadniał lekcję „aniołów” („aniołów” zamiast „aby słów”), wychodząc z założenia, że Słowacki z pewnością nie popełniłby nawet lekiego błędu składniowego, który tu występuje (ażeby..., aby...)⁸.

Emendacji Kleinera nie przyjął Piwiński w wydaniu *Dzieł* (1930), co miano mu za złe; uważano, że sprawę przedobrzył. Propozycja Kleinera zachwycała. Autograf wiersza odnalazł w tzw. albumie trzech wieszczów i sfotografował Józef Mikołajtis. Podał to w artykule ogłoszonym na łamach regionalnego pisma nie czytane powszechnie⁹ i nie zdawał sobie sprawy z tego, że znalezisko rozstrzyga kwestię. Historycy literatury zauważyli dopiero rozszerzoną wersję pracy Mikołajtisa, *Z ostatnich lat Zygmunta Krasińskiego*¹⁰. Nawet nie od razu. Znakomity tekstolog, Konrad Górski, w przemówieniu wygłoszonym 20 listopada 1949 w czasie uroczystości wręczenia Kleinerowi *Księgi pamiątkowej* wspominał o jego emendacji jako świetnej. Oczywiście, zmienił stanowisko w *Sztuce edytorskiej* (1956). W *Dzielał wszystkich* w tomie 8 (nie był on wydany przed wojną) nie wprowadzono propozycji pięknej, ale... nietrafnej.

Do s. 301–306. Należy pochwalić edytorów za ogłoszenie dwu redakcji utworu: *Oto Bóg, który łona tajemnic odmyka... i Matecznik*. W *Dzielał wszystkich* (t. 12, cz. 1, s. 182–183) wbrew recenzji wewnętrznej Stanisława Pigonia, pokwitowanej w przypisku, wydawcy (Juliusz Kleiner i Jan Kuźniar) dołączyli do *Matecznika* (w. 1–42) po rzędzie kropek zakończenie brulionowej redakcji o incipicie *Oto Bóg, który łona tajemnic*

⁸ J. Kleiner, *O metodach wydania „Dzieł wszystkich” Słowackiego*. W: J. Słowacki, *Dzielał wszystkie*. T. 1. Lwów 1924, s. LIII.

⁹ J. Mikołajtis, *W siedzibie Zygmunta Krasińskiego*. „Czasopismo Literackie” 1936, nr 1, s. 2. I odbitka: *W siedzibie Zygmunta Krasińskiego. Nieznany wiersz. Szkice*. Częstochowa 1937, s. 5–6.

¹⁰ J. Mikołajtis, *Z ostatnich lat Zygmunta Krasińskiego*. „Ziemia Częstochowska” t. 3 (1947, z. 4). I odbitka: Częstochowa 1947, s. 50–52.

odmyka...¹¹ Przy całym szacunku dla Kleinera uznać trzeba, że w tym wypadku nie miał racji.

Do s. 369–372. Można było wykorzystać tomik w opracowaniu Kleinera, przy współudziale Stefana Vrtela-Wierczyńskiego: Juliusz Słowacki, *Do autora „Trzech Psalmów”*. Warszawa 1954. „Teksty do ćwiczeń edytorskich”. Nr 1.

Do s. 742. W komentarzu do *Rozłączenia* należy szczególnie pochwalić wydawców za wykorzystanie wyrażeń z listów poety harmonizujących z wierszem.

Do s. 754. W komentarzu do *Hymnu (Smutno mi, Boże!...)* słuszne jest przypomnienie słów poety o modlitwie Melanki, ale tu stanowczo chodzi o Stasia. Można było uczynić też wzmiankę o modlitwie dziecięcej w *Horsztyńskim*.

Do s. 794–796. Przytoczona została parodia wiersza *Tak mi Boże dopomóż*. Brak informacji, że jest ona w antologii Hahna *Juliusz Słowacki w poezji polskiej*.

Do s. 796. Wspomniany został ks. Loga. Trzeba było zacytować artykuł Stanisława Łempickiego *Kim był ksiądz Loga? (O kapłanie-żołnierzu wyprawy litewskiej z 1831 r.)* („Słowo Polskie” 1930, nr 328). Można edytorom darować, rzadkie zresztą, omyłki, np. w imionach: Kucharski miał na imię Eugeniusz, nie Stanisław (s. 741); rozprawa zacytowana na s. 823 jest autorstwa Konrada Górskiego, nie A[rtura?].

Cały tom zamyka się z poczuciem dużego szacunku dla edytorów¹².

Poematy podzielono na dwa tomy (ss. 846 + 750). Wyodrębniono *Beniowskiego* i *Króla-Ducha*, którym edytorzy zamierzają poświęcić tomy osobne. Poematowi *Beniowski* mają towarzyszyć „urywki pisane na marginesie tekstu głównego” i „fragmenty dramatu o Beniowskim”. *Król-Duch*, zdaniem wydawców, wymaga „nowego opracowania edytorskiego odpowiadającego dzisiejszemu stanowi wiedzy o Słowackim” (*Od wydawców*, s. XVIII). Można więc sobie wyobrazić, ile opasłych tomów wyjdzie do czasu, w którym edytorzy doprowadzą przedsięwzięcie do szczęśliwego końca.

Tom 1 *Poematów* zawiera dwa cykle stworzone przez Słowackiego: tom 1 *Poezji* (1832), gromadzący pięć większych utworów i wiersz poprzedzający dwa z nich; *Trzy poemata* (1839). Wprawdzie *iuvenilia* swoje opatrzyl poeta zapiskami chronologicznymi w tomach 1–2 *Poezji*, wskazując, że spośród pięciu poematów najwcześniej powstał *Hugo*, najpóźniej *Żmija*. Zapiski te sam ogłosiłem w swoim czasie z egzemplarza będącego ongiś w posiadaniu Słowackiego; zostały włączone do wydania 3 *Dzieł* pod redakcją Krzyżanowskiego (tomy *Pisma prozą* opracował Władysław Floryan)¹³. Mają te zapiski znaczenie dla dokładnego kalendarza poety, dla monografii omawiającej ewolucję twórczości. Nie były one powszechnie znane, gdy Kleiner pisał tom 1 swej monografii *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości* (druk.: Warszawa 1919), ale znakomity badacz wiedział, jaka była kolejność powstawania utworów, co znalazło wyraz w tytułach odpowiednich rozdziałów: *Od „Hugona” do „Bieleckiego”*; „*Maria Stuart*” i „*Arab*”, itd.

Czy jednak to uprawnia do zmiany kolejności utworów ustalonej przez autora w momencie konstruowania tomu? To jest wbrew ogólnie przyjętym zasadom edytorskim. Nie uczyniono tego, oczywiście, w *Dziełach wszystkich* pod redakcją Kleinera ani też w *Dziełach* w wydaniu Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza (tu t. 2, zawierający *Poematy*, opracował Jerzy Pelc). Jednakże decyzja edytorów z 2009 r. nie jest bez prece-

¹¹ Zob. S. Pięgoń, *Pokąd sięga granica swobody redakcyjnej?* „Ruch Literacki” 1961, z. 3. Przedruk w: *Mile życia drobiazgi. Pokłosie*. Warszawa 1964.

¹² Recenzję *Wierszy* ogłosił w „Pamiętniku Literackim” M. Strzyżewski (2007, z. 4). Uwagi autora niniejszego artykułu, stanowiące raczej głos w dyskusji niż recenzję, są w wielu wypadkach zgodne z recenzentem z 2007 roku.

¹³ J. Starna wski: *Marginalia Słowackiego w I i II tomie jego „Poezji”*. „Pamiętnik Literacki” 1955, z. 2; *Zapiski chronologiczne na marginesie t. I i II „Poezji” (Paryż 1832)*. W: J. Słowacki, *Dzieła*. T. 11: *Pisma prozą*. Oprac. W. Floryan. Wrocław 1959.

densu. Tom *Powieści poetyckie* Słowackiego w opracowaniu Manfrieda Kridla (1922 i wyd. nast.; BN I 47) pomieścił osiem „powieści” w porządku chronologicznym od *Szafarego* po *Godzinę myśli*, a więc złożony został cykl obejmujący jeden utwór nie ogłoszony przez poetę, pięć stanowiących tom 1 *Poezji* i dwa poematy z tomu 3 *Poezji*. W roku ogłoszenia po raz pierwszy tomu *Powieści poetyckie* seria, w której się ukazał, „Biblioteka Narodowa”, była wyraźnie adresowana do szkół (a istniał wtedy w szkołach dokładny kurs literatury polskiej!) i stąd przyjęcie zasady doskonale opracowanej edycji popularnej. Kolejność wprowadzoną przez Kridla, mającą na celu pokazanie młodzieży ewolucji talentu poety władającego tym właśnie gatunkiem literackim, utrzymał Marian Ursel, wydając na nowo *Powieści poetyckie* w „Bibliotece Narodowej” w 1989 roku.

Dygresja: Co powiedzielibyśmy o wydaniu dzieł Mickiewicza, w którym w *Balladach i romansach* ogłoszonych przez poetę w tomie 1 *Poezji* (1822) byłyby taka kolejność tekstów: *Do przyjaciół, posyłając im balladę „To lubię”*; *To lubię*; *Świtez*; *Rybka*; *Pani Twardowska*; *Tukaj*; *Rękawiczka*; *Lilie*; *Kurhanek Maryli*; *Pierwiosnek*; *Powrót taty*; *Świtezianka*; *Romantyczność*; *Dudarz?* Podając ten przykład, trzeba się zastrzec, że istnieje pewna finezja: daty powstania poszczególnych utworów Mickiewiczowskich tego cyklu są znane niekiedy tylko w przybliżeniu.

Cykl zestawiony przez autora jako *Trzy poematy* został niejako rozszerzony włączeniem *Dantyszka* po *Ojcu zadżumionych*. *Poema Piasta Dantyszka o piekle* miało być – jak to przypomnieli edytorzy na podstawie korespondencji poety – pierwotnie jednym z „trzech”. Przy całym szacunku dla trudu wydawców, przy budzącej podziw pracowitości, tę decyzję trudno uznać za słuszną. Przypomniał mi się głos w dyskusji podczas jednego z międzynarodowych kongresów neolatynistycznych, wypowiedziany pod adresem referenta występującego z teorią nader rewolucyjną: „*Neue Wege – kühne Wege* [Nowe drogi – śmiałyimi drogami]”.

W tomach *Poematów* utwory Słowackiego otrzymały w komentarzu bardzo obfite cytaty z listów poety, donoszącego o powstaniu poszczególnych dzieł. Jest to bardzo duże osiągnięcie edytorów. Przypomnieć trzeba, że w *Dzielach wszystkich*, do których nie zostały włączone listy, dodatek tego typu otrzymał w przedwojennej edycji jedynie *Anhell*, w powojennej także *Balladyna* i *Książd Marek*. Urywkom z listów towarzyszą fragmenty ze świadectw współczesnych i z wypowiedzi recenzyjnych. W tomie 2 imponująco wypadło objaśnienie wydawców do urywków tworzących zamierzoną przez Słowackiego kontynuację *Pana Tadeusza* (s. 694–697). Zebrano tu pieczołowicie to wszystko, co poeta pisał o epopei Mickiewicza w listach: przytoczono fragment z VIII pieśni *Beniowskiego*, zawierający chyba najpiękniejszy w poezji polskiej cytat hołdowniczy.

Objaśnienia wydawców stają się niekiedy wspaniałą lekturą. Wyjątkowo trzeba ją uzupełniać. Przykładowo, pisząc o *Marii Malczewskiego* w komentarzu do *Wacława* (s. 814), można było przytoczyć sąd Słowackiego o poemacie wyrażony w liście do matki. W objaśnieniach do *Anhellego* wspomniany został (s. 784) Józefa Kopcia *Dziennik podróży [...]*. Tu warto byłoby dodać, że Mickiewicz w wykładach w Collège de France poświęcił lekcję 23 kursu II (6 maja 1842) dziełom opisującym Sybir. Tu krótko wspomniał *Anhellego* (jedyna to w kursie literatur słowiańskich wzmianka o Słowackim), a w wykładzie następnym (z 10 maja) obszerniejsze omówienie otrzymał Józefa Kopcia *Dziennik podróży [...]*.

Drugi tom *Poematów* mieści prawie wyłącznie utwory niedokończone, dochowane we fragmentach, nieraz bardzo małych, które różni wydawcy usiłowali niejednokrotnie scalać w większe całości, niekiedy pozostawiali jako samodzielne urywki. Urywkom tym nadawano tytuły, nie zawsze fortunnie. Przypomnieć można marginesową uwagę, że *Fantazy* znany był przez kilkadziesiąt lat pt. *Niepoprawni*. Wśród poematów powstałych w okresie mistycznym utrzymywał się dłużej jeszcze tytuł jednego z nich: *Teogonia*. Tytułatura była niefortunna. Zastępuje się ją najczęściej krótkim wskazaniem, o czym mowa.

A więc: [*Poeta i natchnienie*]; [*Książd Marek. Fragment poematu*] – w tym wypadku konieczne jest podkreślenie, że to poemat, by nie było pomyłki z istniejącym dramatem.

Tytułowanie utworów większych, nie zatytułowanych przez poetę, tym się na ogół w edytorstwie różni od postępowania w wypadku utworów drobniejszych, że nie posługujemy się incipitami. *Nb.* – by sięgnąć w przeszłość – nie od razu zwyciężyła zasada incypitów. Kochanowskiego pieśń *Czego chcesz od nas, Panie...*, wprowadzana zwykle do wypisów szkolnych, była tytułowana: *Dobrodziejstwa Boga; Hymn do Boga; Hymn o dobrodziejstwach Boga* itp. Kochanowski nie dawał tytułów pieśniom. Kilka lub kilkanaście odczytywano w szkole i od czasu podręcznika Ignacego Chrzanowskiego nadawano im tytuły, np. *Powrót do wiosny a czyste sumienie* (I 2); *Pieśń o dobrej sławie* (II 19). Dziś posługujemy się, nawet w dydaktyce szkolnej, na ogół incipitami. Ale, o ile zręczne jest użycie incypitów *Serce roście...* (I 2); *Kto ma swego chleba...* (I 5); *Słońce pali...* (II 7), o tyle niezręczny jest incipit *Jest kto...* (II 19), raczej nie używany; trzeba mówić o pieśni 19 ksiąg wtórych.

Wracając do Słowackiego, oczywiście lepiej mówić: *Hymn (Smutno mi, Boże!...)*, niż: *Hymn o zachodzie słońca*. Natomiast incipit w funkcji tytułu fragmentu znanego dotąd jako *Poeta i natchnienie*, i szereg innych, podobnych, są trudne do powszechnego przyjęcia. Niejasny jest dla czytelnika incipit *A – co pół mili – drzewo... czy też Gdyście mi zastąpili...*

Aparat w tomie 2 *Poematów* przerasta wszelkie oczekiwania imponując docieklivością, wnikliwością. Tekstowi głównemu *Rozmowy z matką Makryną* towarzyszy 18 odmian (!). Wspaniale wypadły objaśnienia wydawców.

Z kolei trochę drobiazgowo (przykłady):

Do s. 688. Koniektura „do Lit[wy] i W[ilna]” nie jest trafna. Wilno było dla Słowackiego stolicą Wielkiego Księstwa Litewskiego, a więc częścią Litwy. Koleje życia poety wskazują, że chodziło o „Lit[wę]” i o „W[arszawę]”.

Do s. 736 i 742. Za pierwszym razem podane zostało: L. Libera, za drugim nazwisko bez pierwszej litery imienia. Potrzebne jest za pierwszym razem pełne imię (Leszek), za drugim – przynajmniej pierwsza litera, bo może być pomyłka ze Zdzisławem Liberą.

Do s. 781. Autor *Czarnej sukienki* – określenie na pierwszy rzut oka nie dla wszystkich zrozumiałe. Wprawdzie ów wiersz przytoczył Kridl w rozdziale *Poezja powstania listopadowego (Literatura polska wieku XIX, t. 3)*, ale z tym podręcznikiem historii literatury nie styka się dzisiejsze pokolenie, nawet młodzież uniwersytecka, oczywiście tym bardziej szkolna. Studenci polonistyki na ogół ledwie wiedzą, że Konstanty Gaszyński istniał, a zapytani o jego utwory, nie wymieniają *Czarnej sukienki*.

Do s. 793. Notka o gen. Skrzyneckim powinna podać dokładnie, kiedy był on wodzem naczelnym powstania listopadowego (od – do).

Do s. 807. Prawdopodobieństwo, że poeta urabiając od Dantego imię tytułowego bohatera poematu: Dantyszek, myślał o poecie polsko-łacińskim z pierwszej połowy w. XVI, jest bardzo małe.

Zupełnym drobiazgiem jest pomyłka na s. 764: potraktowanie „*comte*” – ‘hrabia’, jako wyrazu włoskiego. Tak jest po francusku; po włosku – „*conte*”.

Drobiazgiem jest także w tomie 2 wyjaśnienie na s. 698: „gumno – budynek gospodarski”. Gumno to jest całe podwórze, na które zajeżdżają wozy i na którym stoją budynki gospodarcze.

Ale nie na podstawie drobiazgowo należy osądzać pracę wydawców, lecz na podstawie ich ogromnych osiągnięć. Lekturę *Wierszy* i dwu tomów *Poematów* zamyka się z przekonaniem, iż:

1. Słowacki nie był dotąd źle opracowany pod względem edytorskim. Świadczą o tym wszystkie niezwykle staranne i lojalne przywoływania przez edytorów zwłaszcza *Dziel wszystkich*, ale i innych wydań.

2. Mimo dotychczasowych dobrych edycji *Wiersze i Poematy* z lat 2005 i 2009 wzbogaciły ogromnie wiedzę o tekstach poetyckich Słowackiego w obranym zakresie.

3. Edytorzy przynajmniej dorównali największemu znawcy Słowackiego, Juliuszowi Kleinerowi. Uczony ten, zarówno w monografiach swych (a więc i w 4-tomowej monografii o Słowackim), jak też w edycji *Dzieł wszystkich*, którą – mimo iż nie ukończył jej – uważał za swoje dzieło najdonioślejsze, nie wprowadził ani jednego drobiazgu bez własnych badań. Tak postępowali również obaj znakomici edytorzy: Brzozowski i Przychodniak.

Wypadnie wyrazić radość, że gdy odeszli do wieczności wielcy edytorzy, rośnie nowe pokolenie – doskonale przygotowanych i kompetentnych.

Abstract

JERZY STARNAWSKI
(Łódź)

REFLECTIONS ON A NEW CRITICAL EDITION OF SŁOWACKI'S WORKS

The author of the paper ponders upon a new critical edition of Juliusz Słowacki's works prepared by Jacek Brzozowski and Zbigniew Przychodniak: 1 – *Poems (Wiersze)* (2005) and 2 – *Poems (Poematy)* 2 vols. (2009). The author expresses his due recognition to the editors and discusses a number of issues at times departing from the limits of traditional philology.

Poznań, 16 kwietnia 2012

DO REDAKTOR NACZELNEJ

Prof. zw. dr hab. Grażyna Borkowska
Redaktor Naczelna „Pamiętnika Literackiego”
Pl. Nankiera 15
50-140 Wrocław

Nawiązując do korespondencji uprzednio drukowanej na łamach „Pamiętnika Literackiego” (w zeszytach: 2/2009; 4/2009; 2/2010) dotyczącej zarzutu popełnienia plagiatu przez dr. hab. Janusza K. Golińskiego, który znaczną część rozdziału 1 mojej rozprawy doktorskiej opublikował pod swoim nazwiskiem w wydanym w 2008 roku w Warszawie tomie zbiorowym *„Wszystko tu najdzie, co wy macie w głowie”. Świat prozy staropolskiej* (red. E. Lasocińska i A. Czechowicz; tytuł artykułu: *„Szczęście monarchiej”* i *„umiłowanie mądrości”. O idei króla i filozofa oraz jej przywołaniach w renesansowej prozie polskiej*), uprzejmie informuję, że sprawa została formalnie zakończona.

Rzecznik Dyscyplinarny oskarżył dr. hab. Janusza Golińskiego, profesora UMK, o przywłaszczenie sobie autorstwa cudzego utworu, tj. o czyn uchybiający obowiązkowi nauczyciela akademickiego i godności nauczyciela akademickiego, określony w art. 139 ust. 1 w zw. z art. 144 ust. 3 pkt 1 ustawy z dnia 7 lipca 2005. Prawo o szkolnictwie wyższym. Zarzuty zostały formalnie potwierdzone i udowodnione, i na tej podstawie 11 stycznia 2011 Komisja Dyscyplinarna dla Nauczycieli Akademickich Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu wydała „Orzeczenie”, w którym uznano „obwinionego dr. hab. Janusza Golińskiego za winnego zarzuconego mu czynu” i wymierzono wymienionemu „karę pozbawienia prawa wykonywania zawodu nauczyciela akademickiego na okres 8 lat”. Orzeczenie jest prawomocne.

Zakończyło się również postępowanie karne w wymienionej sprawie, prowadzone przez Sąd Rejonowy w Toruniu, II Wydział Karny, z aktu oskarżenia wniesionego przez tamtejszą Prokuraturę Rejonową. Podczas rozprawy oskarżony przyznał się do popełnienia plagiatu, stąd 16 czerwca 2011 sędzia Sądu Rejonowego Ewa Lemanowicz-Pawlak orzekła, że „oskarżonego Janusza Golińskiego uznaje za winnego popełnienia zarzuconego mu czynu stanowiącego występki z art. 115 ust. 1 Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych”, i wymierzyła mu karę grzywny 5000 zł oraz wypłatę zadośćuczynienia w wysokości 30 000 zł na rzecz „oskarżycielki posiłkowej Agnieszki Raubo”. Wyrok jest prawomocny i kwota zadośćuczynienia została uiszczona.

Mam nadzieję, iż niniejsze przedstawienie faktów pozwoli ostatecznie zamknąć bolesną dla mnie sprawę, która poruszona została kilkakrotnie w „Pamiętniku Literackim”. Wierzę, iż ten list stanowić będzie ważną informację dla czytelników i badaczy literatury staropolskiej, którzy zapewne nie chcieliby cytować lub odnotowywać w swych publikacjach artykułu, który został ogłoszony z naruszeniem moich praw autorskich.

Na potwierdzenie prawdziwości przedstawionych faktów mogę udostępnić kopię „Orzeczenia Dyscyplinarnego” wraz z pismem Rektora UMK, prof. Andrzeja Radzińskiego, jak również kopię wyroku sądowego.

Z wyrazami szacunku

dr Agnieszka Raubo

(adiunkt w Zakładzie Literatury Staropolskiej i Oświecenia,
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu)